

Volver a ser nativo. Reencuentro con categorías en una experiencia de trabajo de campo con DJ 's de la provincia de Tucumán

Sergio Carrizo *

Resumen

Exploro aquí las complejidades de una mirada etnográfica sobre DJ's (*Deejays*) en la provincia de Tucumán, un mundo social que, tras dieciocho años de ausencia en esa práctica profesional, volví a transitar, esta vez con una mirada investigativa, buscando construir un campo de estudio a partir de mi previa condición de nativo y mi rol de etnógrafo. Durante la instancia del trabajo de campo experimenté una doble dificultad a la hora de integrar mis propias categorías analíticas con las perspectivas nativas. Al reencontrarme con ellas, tuve que reajustar, a las que conocía, por haber formado parte de ese colectivo, el de los DJ's, pero que ahora, habían mutado y esta condición trajo un desafío. Busco exponer algunas reflexiones sobre mi propia producción antropológica, reconociendo la influencia que me produjo la vuelta a una práctica que ya antes había vivenciado desde el punto de vista de un nativo.

Palabras Claves: DJ's; Categorías nativas; Trabajo de campo; Etnografía.

Going native again. Re-encountering with the categories in a fieldwork experience with DJs from the province of Tucumán

Abstract

Here I explore the complexities of an ethnographic perspective on DJs (*Deejays*) in the province of Tucumán, a social world that, after eighteen years

* Especialista en Estudios Culturales y Diplomado Internacional en Teorías Antropológicas de América Latina y el Caribe. Facultad de Filosofía y Letras/ Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT)- [Orcid.org/0000-0001-6081-2965](https://orcid.org/0000-0001-6081-2965). carrizoser@gmail.com

Recibido:11/08/2025. Aceptado: 22/10/2025

of absence from that professional practice, I returned to, this time with a research perspective, seeking to construct a field of study based on my previous insider position and my role as an ethnographer. During the fieldwork, I experienced a dual difficulty in integrating my own analytical categories with emic perspectives. In re-encountering these categories, I had to readjust those had known from having been part of that collective, that of DJs, but which had now mutated, and this situation presented a challenge. I seek to present some reflections on my own anthropological production, acknowledging the influence of returning to a practice that I had previously experienced from the perspective of an insider.

Keywords: DJs; Emic categories; Fieldwork; Ethnography.

Introducción

Me interesa describir aquí mi propia experiencia y las reflexiones obtenidas en torno a un trabajo de campo etnográfico realizado con *Disc jockyes* o *Deejays* (DJ's) en la provincia de Tucumán. Relataré algunas consideraciones sobre mi reencuentro con un colectivo social del cual formé parte en el pasado, y la construcción etnográfica de este, como un campo de investigación. Ese proceso de acercamiento investigativo se produjo después de aproximadamente dieciocho años de ausencia en la práctica profesional DJ. Parto de la premisa de que los mundos sociales, especialmente aquellos permeados por la tecnología, como lo es la del *DJing*, actividad que consiste en la selección y mezcla de música grabada, son intrínsecamente dinámicos y están en constante transformación. Argumento aquí que, al abordar este terreno familiar como un campo de investigación, por primera vez, las preconcepciones que podría poseer un “nativo” sobre este mundo social revelan una marcada distancia con la realidad etnográfica. El terreno se ha movido y continúa moviéndose de una manera acelerada, y mis conocimientos previos, lejos de ofrecer un acceso cómodo o fijo, se encontraron condicionados y desactualizados. Incluso, en casos como el mío, aquellas categorías que antes me servían para interpretar y vivir como DJ, ahora, en el rol de etnógrafo, aparecieron con cierta volatilidad o desuso, condición esta que constituyó un punto de partida fundamental para mi análisis etnográfico sobre la reconfiguración de los saberes y prácticas en el ámbito del *DJing*.

Utilizo el concepto de “nativo” para referirme a los actores sociales que son objeto de estudio en cualquier investigación etnográfica. Desde ellos, se puede conocer, según la literatura especializada (Guber 1991, 2011 y Balbi

2012, entre otros), a las “perspectivas nativas”. Estas hacen referencia a las creencias, valores, prácticas y significados que las personas construyen y utilizan en su vida cotidiana. De tal manera que, las perspectivas nativas se presentan como una manera sustancial de entender-concebir el mundo social desde el punto de vista de los propios actores, y no desde una mirada externa o ajena a su experiencia vivida. Deseo enfatizar y destacar aquí que el término “nativo” ha sido objeto de críticas por parte de algunos antropólogos, ya que puede sugerir una visión clásica, estereotipada o exótica de las culturas y sociedades estudiadas, sobre todo a cerca de las llamadas “salvajes o primitivas”. Por lo tanto, es importante tener en cuenta que el término posee en sí mismo toda una carga de historicidad y de connotaciones, que nos conducen a utilizarlo con ciertas precauciones, y siempre, dentro de los contextos reflexivos y críticos sobre las prácticas de investigación etnográfica. En ese sentido, en este trabajo no solo reafirmo su uso, y expreso la total conformidad de denominar a otros como “nativos”, sino que, además, me veo en la condición de utilizar la misma conceptualización para ubicarme, en ciertas instancias, en el lugar de “un nativo” dentro de un campo. De esta manera, luego de haberme aproximado a una cercana definición de la categoría en cuestión, dejo aquí, en este lugar de mi texto, la tarea de realizar el entrecomillado a la palabra nativo.

Durante el período transcurrido entre el año 2018 y 2022, con la pandemia de Covid 19 de por medio, realicé un prolongado trabajo de campo, destinado a una tesina de investigación acerca de las particularidades de un colectivo artístico y profesional, el de los DJ’s de la provincia de Tucumán (Carrizo 2022). A ellos, desde lugares comunes, se los asocia y relaciona solamente, o en forma unidireccional, con múltiples imágenes tales como: la noche, la fiesta, la diversión ilimitada, la juventud, las alegrías, lo *naif*, el descontrol, las drogas, el alcohol, y sobre todo desde la década de 1990, se los vincula con un género de música particular, la electrónica o *dance*. Trato de descomponer esas fáciles y rápidas asociaciones, para ubicar a las figuras de los DJ’s como agentes y engranajes relevantes de las industrias culturales e industrias creativas (Szpilbarg y Saferstein 2014; O’Connor 2011), ya que los mismos dan cuenta de una dinámica relacionada a la visión económica de la inventiva, y son a la vez, elementos relevantes en los procesos culturales de la diversión, sobre todo la nocturna. Considero entonces, que los DJ’s se convirtieron en un interesante colectivo estético y artístico-profesional de gran presencia social. En ese sentido, su tarea reviste una interesante complejidad, y se confronta con las percepciones que tiene alguna parte de la sociedad sobre sus acciones específicas, las cuales consisten en enganchar o empalmar tracks musicales (Butler 2003) para hacer bailar a la

gente. Esa actividad, es la que, desde una mirada apresurada y simplista, lleva a asociar a la figura de los DJ's con un sentido de frivolidad e inmediatez, y a caracterizar a su profesión como un pasatiempo o hobby. En forma paralela a estas connotaciones sociales, el propio campo de los DJ's, posee sus particularidades sociotécnicas y económicas desplegadas en un marco específico de historicidad, en la que sus nativos se encuentran orientados hacia la constante búsqueda de un mayor y mejor posicionamiento laboral, así como también en intentos promisorios de concretar cierto reconocimiento música, artístico y social de sus figuras. Esas individualidades que desean ser conocidas y necesitan trabajar en algunas de las escenas bailables, aparecen hoy en un contexto donde prima el minimalismo técnico. Esta condición actual es el resultado de todo un camino histórico recorrido a lo largo del siglo XX, trayectoria mediante la cual, estos actores lograron una configuración social propia y generaron un distanciamiento progresivo del maximalismo sobre aparatos musicales destinados a la manipulación y el juego con canciones o tracks de la cultura pop. Así, actualmente el objetivo de cualquier DJ consiste en ser escuchado, visto y de ser útil para bailar. De manera que, constantemente tratan de hacer resaltar sus imágenes personales y sus *performances*, las cuales les permiten permanecer constantemente en un mundo social concreto. Entiendo a esas *performances* de los DJ's desde los sentidos conceptuales polisémicos planteados por algunos autores (Turner 1987 y 2002; Tambiah 1985; Schechner 2000 y Austin 1982; entre otros), los cuales nos sirven para hacer alusión a la repetición de una conducta en varias oportunidades, al rendimiento de una actuación y a una puesta en escena artística, y a la capacidad del lenguaje de hacer y producir algo a través de las palabras, en tanto *performatividad*. Así a través del ejercicio de sus *performances*, donde emergen principios creativos, durante la práctica de mezclas de tracks, los DJ's, van dando cuenta del rastro humano individual y maquina-técnico en sus ejecuciones, al personalizar un propio estilo en los sets musicales que realizan.

Partiendo del conocimiento de estas condiciones, en mis investigaciones (Carrizo 2022 y 2023), busqué y busco ubicarlos no solo dentro de una lógica mercantil del trabajo, sino que también analizo los trazos particulares en sus configuraciones performáticas individuales, teniendo en cuenta las múltiples problemáticas físicas-corporales, sus experiencias personales, técnicas, sensoriales y artísticas. Analicé algunas de las estrategias que cada uno de los DJ's, consultados en el espacio tucumano, utiliza para sostenerse laboralmente, pero además intenté descomponer los elementos que les posibilitan crear imágenes propias dentro del género musical que cada uno

cultiva, y en el espectro social en el cual se mueven y buscan fuentes de trabajo. Dentro de un gran universo de análisis, diferencié tres grupos no taxativos: los DJ's de música comercial, los *cachengueros* y los de música electrónica.

En este artículo me concentro no tanto en los resultados particulares de aquellas configuraciones socio performáticas, sino que busco reflexionar sobre las formas y condicionalidades etnográficas de mi primera incursión como investigador en este mundo social, del cual fui partícipe en otro tiempo. Por eso en un primer apartado describiré mi propia sociogénesis como DJ y los pormenores resultantes de volver a ser un nativo. Analizaré la evolución de la figura del DJ en la academia, tomando en cuenta como punto de partida a los *Disc Jockeys* u operadores, asociados a la banalidad, hasta su reconocimiento actual como agentes culturales y artísticos complejos. Relataré mi propia experiencia profesional durante la década de 1990, marcada por cambios tecnológicos y redes de sociabilidad. En un segundo momento, desplegaré detalles sobre el desconcierto y la necesidad de reaprender, y confrontar a las categorías y prácticas nativas, que han cambiado, al volver sobre la práctica y la vivencia actual de los DJ's. Por último, en un tercer apartado, sostendré que mi regreso a este mundo social, me permitió replantear la esencia de la investigación etnográfica, buscando un sentido profundo para el conocimiento antropológico, a través de mi experiencia. Realizaré un diálogo con ciertas teorías antropológicas que abordan la volatilidad y contestación de las categorías nativas, así como la integración dinámica de las perspectivas de los actores sociales en la descripción etnográfica. Con todo esto, intentaré valorar la capacidad etnográfica desde mi posición, tanto de nativo como de etnógrafo.

Construcción etnográfica desde la experiencia de un ex DJ

Cuando en 2018 finalicé un trayecto de formación destinado a una Especialización en Estudios Culturales, decidí apelar a la etnografía para investigar a la tarea de los DJ's. Hasta entonces, este colectivo y sus actores no eran, al menos para mí, un mundo social desconocido en su totalidad, aunque nunca había sido objeto de una investigación etnográfica formal de mi parte. Había vivido y trabajado en este ambiente, estableciendo relaciones sociales y profesionales, pero no relaciones de investigación con un fin cognitivo, lo que convierte esta etapa en la construcción inaugural de mi campo etnográfico en este terreno.

Nací en una familia que a su cabeza tenía un DJ. Viví desde niño rodeado entre cajas y estantes repletos de discos de vinilos, parlantes y amplificadores de sonido. En la década de 1970 mi padre era *operador* o *Disc Jockey*, como se los nombraba en ese momento a quienes musicalizaban eventos sociales y o trabajaban alrededor del espacio radiofónico. No existían todavía los DJ's, como figuras de espectacularidad artística y social. En tanto *Disc Jockey*, mi papá tenía una *publicidad*. Este era el concepto utilizado en el medio social para llamar a las pequeñas organizaciones de dos o tres personas dedicadas al trabajo en las distintas escenas bailables. *Casino Publicidad* era el nombre de la pequeña empresa de mi padre destinada a poner música y a realizar animación y locución en eventos familiares como casamientos, cumpleaños de 15 años, y en encuentros públicos tales como los populosos y concurridos bailes de carnaval, realizados en Club Villa Luján o Club Estudiantes de Tucumán, por nombrar algunos, entre finales de 1970 y comienzos de 1980. Según su relato existieron aquí en San Miguel de Tucumán desde 1950, y por el lapso de más o menos tres décadas, varias publicidades tales como *Capitolio*, *Willians*, *Discolandia*, *Junior* y *Sonido Stereo*, entre otras. Dichas organizaciones comerciales, estaban destinadas a desarrollar las inquietudes musicales de algunos Disc Jockeys, cuando esa tarea o profesión poseía ciertos componentes que la hacían atractiva, prometedora, pero a la vez "rara". Por entonces, y hasta incluso principios de la década de 1990, estos agentes realizaban sus tareas solo utilizando discos de vinilo, y con equipos analógicos de tipo valvular o de lámpara. Esos implementos eran en su mayoría fabricados en forma "casera", o con excepcionalidad provenientes de alguna industria nacional de relativa calidad sonora. Ya desde ese momento, los Disc Jockeys eran vistos como sujetos extraños y exóticos, asociados a la banalidad, la vagancia y la superficialidad¹. Además, y por supuesto, no se los consideraba trabajadores formales, ni mucho menos agentes culturales, emergentes propios de las industrias masivas de consumo popular, industrias éstas, que, desde mediados del siglo XX, venían experimentando un crecimiento exponencial. Algunas de aquellas imágenes superficiales sobre los DJ's se cristalizaron socialmente hasta nuestros días, y espontáneamente aparecen, todavía, miradas peyorativas que emergen, como constantes sedimentadas hacia estos agentes y su actividad. Sin embargo, en la actualidad existen consideraciones renovadas y estudios interesantes, en permanente crecimiento, provenientes de varias disciplinas

¹ Estos términos reflejan categorías de percepción social que operaban en el campo ampliado sobre los Disc Jockeys en ese período, denotando una visión de su actividad como marginal, poco seria y sin un valor cultural o laboral reconocido por la sociedad hegemónica.

sociales y humanas, tendientes a analizar las condiciones laborales, artísticas y comerciales asociadas a sus figuras.

Así, cierta literatura académica internacional ha desarrollado una prolífica discusión en torno a los DJ's, especialmente desde la década de 1990, coincidiendo con el auge de la música electrónica y la cultura de clubes o espacio-escenas bailables. A nivel mundial, estos estudios han buscado desentrañar la complejidad de la tarea del DJ más allá de las percepciones simplistas de la sociedad. En un trabajo casi pionero en la temática, desde Londres, Tony Langlois (1992) se concentró en aspectos como la preparación, organización y el registro previo de la actividad musical de los DJ's, su estado de ánimo y la relación con el público danzante. Propuso calificar a los DJ como los "rockstars" de esta época, destacando su proceso de creación y construcción sociocultural. Por su parte Ulf Poschardt (1998) en su influyente libro *DJ Culture*, argumentó que para comprender a los DJ es fundamental sumergirse en los clubes de baile. En analogía con los artistas medievales, los definió como artesanos e introdujo la noción de una *Cultura DJ*. Desde esa lógica, la compilación *DJ Culture in the Mix, Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music* de Bernardo Attias, Anna Gavanas y Hillegonda Rietveld (2013) representó una contribución significativa a la temática, ya que logró conectar una red global de investigadores para graficar las escenas de los DJ's y de la música electrónica en todo el mundo. Con una perspectiva interdisciplinaria, basada en la musicología, la sociología y la antropología, entre otras, este trabajo ayudó a delinear los múltiples roles y categorizaciones, que históricamente, fueron adoptando los DJ's, incluyendo figuras tales como la del programador musical-operador, artista sónico o artista auditivo. Y, durante la última década, dentro de ese gigante universo analítico de estudios sobre las progresivas caracterizaciones propiciadas en torno a las configuraciones culturales de los DJ's, es significativo rescatar el artículo de Mark McCutcheon (2015), *The DJ as critic, "constructing a sort argument"*. En ese trabajo, estos agentes son considerados como hacedores disruptivos y contestatarios de la cultura digital. Además, este autor los presentó como críticos e impulsores de cuestionamientos sobre la dominación de ciertas ideologías románticas, vinculando su acción a la lucha por las regulaciones de la propiedad intelectual y el desafío a la autoridad y autenticidad artística. Incluso desde esta mirada se pudo observar la capacidad de ciertos DJ's para rotar sentidos culturales y colectivizar sonidos. Por su parte, en Argentina, el estudio de los DJ's hasta hace una década atrás era considerado escasamente problematizado según Guadalupe Gallo y Víctor Lenarduzzi (2016). Sin embargo, en los últimos años, se observó un proceso

progresivo y ascendente de cambio con la emergencia de investigaciones que abordan a la figura del DJ desde diversas disciplinas y perspectivas. Así, desde finales de la década de 1990, y especialmente en los años 2000, Pablo Semán y Guadalupe Gallo (2009) han investigado el encuentro entre la música electrónica, los DJ's y la religiosidad en el marco de una dinámica más general de recomposición de límites y estructuras de campos de prácticas asociados a la individuación. Puntualmente, Víctor Lenarduzzi (2014) abordó a la figura del DJ en relación con cuestiones "exóticas" tales como la vinculación entre la música electrónica y el consumo de sustancias químicas. Y Guadalupe Gallo (2015), basada en una investigación etnográfica de la escena *dance* porteña, contribuyó a la discusión sobre las nuevas configuraciones estéticas, tecnológicas, normativas y relacionales en la producción y consumo musical juvenil. Su trabajo ilustró cómo se forjó la figura de un DJ particular, explorando los mecanismos de aprendizaje, los conocimientos propios, el lenguaje y las categorías nativas del campo, así como las prácticas de estos agentes en el manejo de elementos técnicos como el *pitch*, los *mixers*, los *fader*² y el uso de discos de vinilos.

A su vez es importante resaltar la prolífica producción que, desde algunos espacios del interior del país, fueron mostrando las particularidades propias dentro de este campo. En ese sentido, Córdoba, nucleado sobre todo en torno a las pesquisas de Gustavo Blázquez, ha realizado aportes distintivos sobre la definición y posición de los DJ's en la escena musical de esa provincia. Inicialmente, estos aparecían de manera incidental en sus investigaciones (Blázquez 2008 y 2014), y en contraste entre los géneros musicales de masividad popular, particularmente con el cuarteto. Progresivamente, sus trabajos etnográficos se fueron enfocando a estudiar procesos de constitución del mundo del arte de la música electrónica (Blázquez 2010, 2012 y 2016, entre otros), y puntualmente, los DJ's aparecen en su libro *Cooltura Cordobesa* (2025 a), como uno de los tantos elementos para desentrañar a las subjetividades juveniles, las dinámicas comerciales y artísticas, y las complejas formas de diferenciación social que operan en el particular nicho cultural de Córdoba. Presentando situaciones etnográficas concretas, a las que denominó *anthropological groove*, entre otras cuestiones, estableció una fuerte distinción entre el DJ en tanto artista, y el disc jockey como propalador o trabajador. Además, Gustavo Blázquez y Rocío Rodríguez (2019) demostraron el alto costo que implicó el ingreso de mujeres al mundo de la

² El *pitch control* es el implemento que posibilita manejar la velocidad de un *track*, el *mixer* es un equipo electrónico que permite conectar varias fuentes de sonidos y micrófonos y el *fader* es el control deslizante de volúmenes de audio que poseen los *mixer*.

música electrónica y la producción artística-comercial en Córdoba, revelando los obstáculos familiares y los impuestos por colegas varones, que debieron ser superados incluso mediante acciones erótico-afectivas. Todas estas producciones gestadas desde el espacio cordobés, que pueden tocar en forma tangencial o directa a las figuras de los DJ's, se encuadran dentro de un proyecto de investigación mayor que busca entender a las fiestas, las celebraciones y la gestión de las emociones. Tomando como punto de partida a las subjetividades y sujeciones del mundo actual, ese proyecto trata de conocer los recursos que alimentan y se consumen en el proceso de producción del regocijo, a los sujetos que manufacturan, montan, viven de y en la maquinaria festiva (Blázquez y Lugones 2020). Incluso, Blázquez, Brollo y Tiloca (2025 b) avanzaron actualmente hacia los estudios de la *vida nocturna* desde una aproximación multifacética, profundamente contextualizada, y con una vocación interdisciplinaria, abarcando campos como la antropología, sociología, historia, estudios culturales, crítica literaria y artes. Desde allí, entienden que la noche supera a una definición astronómica de un tiempo sin luz solar, privilegiando, en cambio, su dimensión espacial y relacional, que puede ser estudiada desde la *deriva situacionista* propuesta por Guy Debord. Desde esta perspectiva, los estudios de la *nocturnidad* se organizan en torno a diversas *placas psicogeográficas* o líneas de indagación, que permiten desentrañar la complejidad de este fenómeno. Así, los DJ's, en esas placas, formarían parte y se distinguirían entre quienes trabajan “en” la noche, ligados al entretenimiento, música, baile, sexo, y quienes trabajan “de” noche, con tareas que también se realizan de día, como salud, transporte o seguridad.

Por su parte, desde la provincia de Misiones, Ricardo Aníbal Fank Ríos (2018), contribuyó a este campo de estudio, con una tesis que destinó a la observación de las acciones comerciales y artísticas de los productores de fiestas electrónicas, incluyendo una mirada analítica particular sobre los DJ's en aquella provincia.

En suma, el campo de estudio sobre los DJ's ha evolucionado desde los primeros análisis de la cultura de clubes y la música electrónica, hasta investigaciones más complejas que abordan las dimensiones socio-antropológicas, económicas, de género, técnicas y simbólicas de su labor. A nivel internacional, se ha consolidado la figura del DJ como un agente cultural y artístico relevante. Y en Argentina, se ha comenzado a desagregar las múltiples facetas de esta profesión, reconociendo su complejidad laboral, artística y su rol en las industrias culturales y creativas, desmitificando, a

veces, visiones frívolas y destacando la diversidad de experiencias y desafíos, especialmente en contextos locales y regionales.

De manera que el “ser” y el “hacer” de los DJ’s se presenta como un gran universo cargado de vivencias posibles de desplegar distintos significantes sociales, que incluso pueden ser constatados con experiencias individuales. En ese sentido, el texto autobiográfico de Hernán Cattaneo (2021), *El sueño del DJ*, nos ofrece una perspectiva desde una mirada personal sobre el crecimiento de uno de estos agentes argentinos de fama mundial, el reconocimiento de sus pares, la admiración de los fans y la inspiración que produce en las nuevas generaciones para iniciarse en el *Djing*.

A pesar de toda esta producción y del breve estado de la cuestión presentado, persisten, incluso en la actualidad, dificultades para el reconocimiento pleno de los DJ’s como sujetos de estudio antropológico legítimos y complejos, lo que a su vez genera desafíos para su caracterización en tanto nativos de un campo posible de ser investigado. Aunque las investigaciones mencionadas me han sido útiles para contextualizar el fenómeno en Tucumán, mis análisis aún se enfrentan a ciertos cuestionamientos y miradas burlescas-estigmatizantes en el ámbito académico sobre la posibilidad de presentar a los DJ’s como agentes culturales relevantes. Una concreta manifestación de estos condicionantes se evidenció en una situación vivida en un congreso celebrado en mi provincia durante el año 2024. Al presentar un trabajo derivado de mi tesina (Carrizo 2022), en el que analizaba la relación de los DJ’s con la tecnología, un reconocido filósofo local se refirió con tono despectivo a mi investigación. Este académico desestimó mi estudio al calificar a los DJ’s como “esos payasos que aturden y bailan moviendo los brazos”, y los equiparó a quienes su peluquero pone en la televisión mientras le cortan el pelo.

De manera que, en sí misma, ya la sola categorización sobre algo relacionado a “lo DJ” genera desafíos. Y esto fue lo que experimenté cuando en el año 2018 volví a pensar en los DJ’s y su campo de acción. En aquel momento pensé sobre estos agentes en dos direcciones: una académica y otra personal. La primera, para cumplimentar con el rito profesional de ser un etnógrafo con experiencia de trabajo de campo. La segunda, para comprender, en parte, los motores móviles de una pasión personal, la cual reside en pasar música y en coleccionar discos en formato de vinilo. Es que, como mencioné, indagando en mi propia génesis, algunos de los recuerdos más claros y vívidos de mi primera infancia, en la niñez, consisten en verme rodeado de discos, y en haber acompañado a mi papá a las radios tucumanas de aquel momento, como por ejemplo LV7, para contactarse con otros *Disc Jockeys*, o con los

operadores, categoría con la que se denominaba a los que manipulaban discos en las emisoras del *broadcasting*. Esos encuentros se propiciaban para comprar vinilos a los promotores de los sellos discográficos. Estos agentes comerciales, encargados de distribuir la música para su difusión, entregaban a esos operadores en forma gratuita discos utilizables para su promoción. Aquellos vinilos de 7 o 12 pulgadas, contenían en sus portadas un sello que versaba: “*De difusión, prohibida su venta*”. Desde la expansión de la industria musical en 1960 y durante varias décadas más, los promotores discográficos pusieron al ruedo y decidieron, en definitiva, qué música era la que se iba a escuchar, no tan solo en las radios tucumanas sino también en las fiestas y bailes de esta provincia. En esos encuentros, mi padre como muchos otros *Disc Jockeys* accedían a esos discos en forma gratuita o a veces compraban aquello que era penado de ser vendido. Pero este recorrido en busca de vinilos no terminaba allí. El camino continuaba por las disquerías tucumanas, como *Avenida Musical*, *Yaraví* o *Casa Jorrat* por ejemplo, donde la venta del material discográfico poseía precios altísimos, y acceder a ellos era muchas veces un deseo más que una concreción.

Ya a mediados de la década de 1990, simultáneamente a la realización de mis estudios universitarios, me dediqué plenamente a ser DJ, trabajando en distintas empresas, que no eran la *publicidad* que había creado mi padre. En cierto sentido, percibí que tal vez su emprendimiento había quedado obsoleto. Poseía ciertos conocimientos en la materia que me sirvieron para ingresar en otros espacios de este mundo social. Incluso el aprendizaje y el ejercicio en otros emprendimientos de este trabajo-pasión me ayudaron, a su vez, a pagar en parte mis estudios superiores. Así, este trabajo asumido implicó poner el cuerpo para enrollar cables, cargar parlantes, armar escenarios, y a la vez disfrutar como DJ residente en un boliche bailable por más de dos años. A veces tocaba trasnochar durante varios días seguidos, y lo hacía en forma enfadada, pero con la responsabilidad de cumplir con distintos eventos sociales de amplísima magnitud, que iban desde cumpleaños de 15, casamientos, y hasta actos políticos. Todo esto motivado no sólo por razones económicas, sino también siempre movilizado por una pasión a la música y una admiración al trabajo de los DJ's.

Mientras tanto la tecnología, la técnica y los formatos cambiaban. En todo el transcurso de la década de 1990 aparecieron el *Compact Disc* (CD), los *mixers* *Numark* y las compacteras profesionales marca *Denon*. Sin embargo, el amor y la obnubilación por los discos de vinilos seguía intacta en mí, aunque en Argentina ya casi no se los fabricaba. A esas instancias, mi labor me había posicionado en este espacio laboral, con un nombre propio y con una manera

de trabajar. Poseía un estilo y un cierto gusto musical particular. Pero además me colocó en una trama de sociabilidades concretas que me permitieron, por entonces, relacionarme con varios DJ's, con dueños de empresas destinadas a la diversión e incluso con productores musicales, locutores de radios y otros actores de la noche tucumana. Muchas de las personas que en esta instancia fueron mis pares, jefes e incluso amigos, tendrían luego otro carácter.

En tiempos más recientes, durante la primera década del siglo XXI, la industria musical avanzó en forma acelerada y vertiginosa hacia un proceso de miniaturización y precisión automática, aún mayor, con la creación del formato MP3, las computadoras y los controladores, posibilitando una aplicación generalizada en manos de múltiples y diversas personas, que con solo acceder al manejo de un software pueden “ser nombrados como DJ's”. Sin embargo, más allá de este proceso actual de extremado digitalismo, minimalismo y precisionismo técnico, se produjo una reconsideración significativa de la tarea de los DJ's. Tal reapreciación se encuentra sostenida y acompañada, además, por la reemergencia comercial de los discos de vinilo. Éstos, como en décadas anteriores, volvieron a ser fabricados, mercantilizados y revalorizados, por su sonido y su diseño. Hoy, aquella misma pasión y gusto aprendido desde niño, sigue presente en mí. Pero, además me interpela, tanto que en mis investigaciones socio-antropológicas e históricas busco comprender la configuración de los DJ's, entender sus performances, y al menos tratar de analizar, por ejemplo, entre otras particularidades los vínculos que algunos de estos agentes culturales entablan con los discos de vinilo.

De hecho, en mis investigaciones (Carrizo 2022 y 2023) busqué estudiarlos en tanto fuerza de trabajo, dentro de un mercado atravesado por la multiplicación exponencial de “nuevos DJ's” dentro del complejo espacio tucumano. Varios de estos profesionales no solo venden su servicio-mercancía y sus performances, sino que además muchos de ellos, sobre todo los más longevos, mantienen intacto su amor por la música escuchada en formato de vinilo. Entre ellos, me encontré a mí mismo, tratando de establecer un campo de investigación como etnógrafo, a la vez que re experimentaba mi rol de DJ, con esta “pasión-objeto de estudio”, mitigado por recuerdos y emociones, materializados en un sentimiento por los discos de vinilo y las bandejas *Technics MK2- SL 1200*, acaso el mejor instrumento universal inventado hasta ahora para hacerlos sonar.

Categorías nativas reencuentro desde la experiencia de campo.

Al realizar mi trabajo de campo en el periodo ya mencionado, entre 2018 y 2022, por primera vez como investigador en este mundo social, me encontré con la tarea de reevaluar las categorías nativas que conocía desde mi experiencia previa. Este proceso de reevaluación fue crucial, ya que, si bien anticipaba la evolución del campo, la magnitud de los cambios en su significado, interpretación y relevancia operativa resultó ser un desafío etnográfico central. Muchas categorías habían cambiado en su consideración y sentido, algunas habían desaparecido y otras se presentaban en una realidad distinta y novedosa para mí. A pesar de mi familiaridad con ciertas tareas y conceptos e implementos de aquel mundo social, del cual en otro tiempo yo había formado parte, la distancia temporal y el cambio de rol me confrontaron con un cierto desconocimiento referencial-conceptual. La confrontación de categorías y visiones de la labor del DJ habían sido transformadas, e incluso en algunos aspectos en forma radical, lo que reafirmó la necesidad de una aproximación etnográfica abierta a lo inesperado, incluso en terrenos conocidos, para comprender la dinámica de la construcción social de un conocimiento experto.

Lejos de mi práctica *DJing*, yo había elaborado un relato explicativo de mis experiencias como DJ y de ese propio mundo social en sí mismo. Poseía ideas ratificadas de lo que era o consistía ser “un DJ”. En ese sentido, pude comprender que la distancia nos permite construir ciertas interpretaciones plausibles, diferente a la fluidez y ambigüedad del campo, el cual posee sus propias lógicas y dinámicas.

Sin embargo, en este retorno tuve que examinar y cuestionar las definiciones alcanzadas en otro tiempo, aprendidas tal vez hasta con cierta inocencia de niño o joven. Busqué, entonces, la manera de relacionarme con mis antiguos amigos DJ's, e incluso con quienes antes eran mis jefes en las empresas de sonido que había trabajado, para no solo investigar sobre el campo, sino además para intentar practicar y ponerme “en forma” para pasar nuevamente música. Sin embargo, la actividad se había transformado en sus cuestiones técnicas-tecnológicas y en las predisposiciones sociales que generaba un vínculo entre el DJ y sus bailarines. Hasta el año 2000 usábamos *CD's* que eran puestos a sonar en la compactera doble de la marca *Denon*, en sus varios modelos 2000 hasta 2500, aparatos profesionales y sofisticados diseñados exclusivamente para el trabajo de un DJ. Con la mayoría de estos instrumentos, salvo con “la 2500” que era casi inaccesible por su precio, no había manera posible de observar los BPM. Esta categoría, según el Diccionario de Términos de Producción Musical de la Universidad Complutense, se utiliza para dar nombre a los *beats* o pulsos por minutos de

una canción³. Es una unidad precisa que indica el tempo en música tomando una figura de referencia (negra, corchea, etc.) como valor de pulso y que indica el número de pulsos que han de interpretarse por minuto. Entonces, hasta los comienzos del siglo XXI, los DJ's no contaban con ningún instrumento técnico para encontrar y visualizar la marca de los BPM. Esa tarea solo se realizaba en función de la capacidad individual auditiva. Esta condición complejizaba a la acción de empalmar a los tracks musicales, o sea, realizar los *enganches*, y generaba, además, cierta predisposición del DJ a estar atento a su público brindando un sentido de sonoridad musical, particularizado en el impacto que genera cada canción única y singular en relación con su anterior contigua y en función a su ulterior subsiguiente.

Sin embargo, a partir del año 2000 esas circunstancias que solo apelaban a la destreza, a la capacidad auditiva y al conocimiento del DJ, empezaron a modificarse. Por un lado, la empresa de origen japonés *Denon*, comenzó a perder su lugar privilegiado en el ámbito comercial, y fue reemplazada por su competencia, la prestigiosa marca *Pioneer*, la japonesa fundada en 1938 por Nozomu Matsumoto, que fue la pionera de los avances tecnológicos en el mundo de la música electrónica y la responsable de que hoy exista una gran variedad de aparatos para tocar música, entre ellas los controladores con contadores de BPM. Por otro lado, y en esa misma línea de relación, ambas empresas empezaron a competir por máquinas más precisas en la demarcación de los BPM y con instrumentos adicionales propicios para juegos recreativos-sonoros múltiples. Y así, las CDJ y los controladores revolucionaron al mundo de los DJ's, y su forma de pasar música. Estos instrumentos que no dejan de crecer hasta hoy, se encuentran ajustados a software y computadoras de tendencias cada vez más minimalistas y de fácil acceso a cualquier persona que incluso no se dedique a "ser DJ".

Estas facilidades técnicas-instrumentales le dieron al hacer laboral del DJ un influjo diferente. Y ahora, en mi trabajo de campo desde el 2018, comencé a percibir que connotaciones categoriales como *pararse* o *armar la noche*, que antes del año 2000 eran común de ser escuchadas en el campo, ya no tenían el mismo sentido, pues una computadora podría albergar varias playlist simultaneas y distintas. "Yo cuando me paro en la noche voy negociando con la gente", expresaba un DJ de eventos sociales⁴. La categoría *pararse*, hace o hacía alusión en la jerga a la disposición, administración y distribución de las formas, tiempos, estilos y temas musicales que serán usados en cada momento preciso dentro de los *sets* que puede ejecutar quien pasa música para hacer

³ <https://www.ucm.es/innovasonora/diccionario>.

⁴ Diario de Campo, Tucumán 2019.

bailar. En ese sentido un DJ de música electrónica experimentado expresaba que:

Uno sabe cómo hay que pararse frente a la noche. Yo tengo desde Deep house, de 115 bpm hasta de 130, progre, house etc., y a veces ya me aburro porque repito lo mismo siempre, la gente ni cuenta, claro. Y claro que no es lo mismo que el vaguito DJ que es pendejo y que pone cachengue. Eso no, eso es otra cosa. Anoche, por ejemplo, comencé arriba, muy arriba y tuve que mantenerme como pude. Pero eso te lo da la cancha, el tiempo, vas aprendiendo, ganando viveza con los años. Te vas poniendo más pillo vos con las mezclas y vas mirotiando a la gente que hace⁵.

Entonces, para cualquier DJ tanto comercial, cachenguero o de música electrónica de la “vieja escuela”, la idea de *pararse*, implicaba un sentido administrativo de sus lógicas sonoras-musicales distribuidas durante la duración de su presentación-performance. Sin embargo, cuando volví a realizar mi trabajo de campo quise utilizar tal categoría con un DJ más joven y novel, pero de importante prestigio en la escena tucumana nocturnaailable. Su uso le resultó totalmente desconocido, y hasta le causó gracia y burla expresándome: “Y yo me paro así con las dos piernas, ¿cómo querés que me pare? ¡Mirá lo que me decís!”⁶. La tecnología minimalista había hecho cambiar a la lógica preparatoria y a la función de un atributo ordenador previsor en la tarea del DJ. Incluso, la posibilidad de apelar a los talentos y disposiciones personales para solucionar el “estar mal parado”, es actualmente corregida por cambios drásticos, automatizados y mediados por el uso de los controladores. Así, tal vez desprendido de la falta de predicción en la sucesión de *tracks*, actualmente un DJ puede sincronizar una pista con otra de estilos y formas musicales radicalmente distintos, ajustándolos a un mismo valor en sus respectivos BPM, de manera automática, usando solamente el botón del *Sync*. Este implemento permite sincronizar la disparidad de las canciones sin ni siquiera apelar a la manipulación del tradicional *pitch*, herramienta que poseen desde la década de 1970 las bandejas exclusivas *Technics MK2* para el manejo de discos de vinilo y los diversos modelos de *Denon*, para CD’s. De manera que el “enganche” virtuoso, acaso inventado de casualidad en la década de 1960 por el DJ estadounidense Francis Grasso, había muerto. El *Sync* posibilita que cualquier humano no experimentado en el arte o profesión de ser DJ realice un *Beat*

⁵ Diario de campo, Tucumán, 2019.

⁶ Diario de campo, Yerba Buena, Tucumán, 2021.

Matching. Esta nueva categoría es utilizada para redefinir a la técnica que antes se denominaba mezcla de *tracks* o pistas de audio.

Volver a un mundo social que me era propio y usar estas tensionadas nuevas/viejas categorías me hizo experimentar zozobra y desconcierto. Es claro que los cambios ocurridos a través del tiempo son numerosos, empezando por nosotros mismos, con nuestros puntos de vista y observaciones. Pero, yo me había mantenido en contacto con aquel mundo social. Tal vez porque siempre seguía informándome y además porque mis amigos y parientes seguían en la línea del trabajo profesional de DJ. Consideraba, entonces, que no estaba tan alejado de la situación a lo que había sido poner o pasar música 18 años antes. Quizás aún más dramáticamente, ese mundo revisitado, ya no es lo que yo pensaba que era. Debía y tuve, entonces, que reaprender tanto técnicamente como sobre las cuestiones categoriales, y, además, por sobre todas las cosas necesitaba resocializarme. En tal sentido, mi propia reflexividad, inherente en el trabajo de campo demostrado a través de procesos de interacción, diferenciación y reciprocidad, con la reflexividad de mis DJ's interlocutores, necesitó y me condujo a una instancia de re-conocimiento.

Pero para llegar hasta ese punto, nunca dejé de pensarme y de encuadrar mi trabajo dentro del diálogo con distintos tipos de teorías antropológicas. Marisa Peirano (2013) entiende que el conocimiento no se revela al investigador sino en el investigador que debe constantemente equipararse de aprendizajes teóricos, socializaciones permanentes y conocimientos propios del campo. Así, lejos de ser una entidad inmutable o un "lugar noble", distante de los datos, la teoría es concebida para esta antropóloga brasilera, como un par inseparable de la etnografía, creadora de condiciones indispensables para la renovación y sofisticación de la disciplina, siendo a su vez traducida en una relación *sui generis*, donde la teoría es vivida. Seguir la perspectiva propuesta por Peirano, implica un reconocimiento profundo de las categorías nativas no solo como "objetos de estudio", sino como elementos que desafían y enriquecen la propia teoría. Incluso considera que los estudiantes que realizan trabajo de campo en formación, son portadores de datos nuevos y nuevas agencias que deben ser incluidas en el vocabulario de la antropología. Esto implica que las categorías nativas no son estáticas, sino que emergen en y desde el campo, a menudo de forma transformadora, inesperada, caótica, que, al ser integradas en un marco analítico, sin que pierdan su complejidad inherente, se convierten lentamente en conocimiento consciente.

En ese sentido, me interesa aquí remarcar que esta primera incursión investigativa en un mundo familiar, significó para mí retomar continuidades

profundas y persistencias, pero también enfrentar las discontinuidades y la necesidad de construir nuevas relaciones con un campo, entendiendo algunas cuestiones que habían cambiado y las novedades, que ahora, se presentaban como descubrimientos en mi reaprendizaje, en mi resocialización y en mi reconstrucción etnográfica. Entre tantos, uno de estos redescubrimientos consistió en comprender la significación del juego virtuoso técnico que ahora debían tener los DJ's, no tanto dado por su apreciación al *pararse* con un estilo musical, sino determinado con el *scratch* y el manejo sonoro de los *Pad*. Todos usaban la categoría *scratching* a la hora de definir el acto manipulador de girar el *jog wheel* en los controladores de DJ. Esta rueda simula el movimiento del disco de vinilo en una bandeja analógica, por ejemplo, en una *Technics MK2*, y al moverlo hacia adelante y hacia atrás con la mano puede no solo alterar la música, sino que además puede ir normalmente acompañado por otro track o canción, que se reproduce en un segundo plano. En mi trabajo de campo pude observar la fascinación de varios DJ's en demasía por realizar *scratching* constantes y perfectos.

Además, observé que pesar de que los *samplers* o botones-dispositivos para generar ciertos sonidos o notas sueltas en forma natural y arbitraria-espontánea, existían desde la década de 1990, su uso era minorizado debido a que no todos los *mixers* tenían uno. Además, no quedaba bien “ensuciar” la canción, salvo muy raras ocasiones. Por lo tanto, el uso de esos sonidos externos a la canción era una rareza. Ahora el manejo de los *pads*, botones o almohadillas perfectamente colocadas en gran cantidad en los controladores, determina el constante uso de sonidos externos al track que se encuentra sonando. No existe DJ canchanguero o comercial que no utilice los *pads*, el cual está determinado por una facilidad y acostumbramiento relacionado a la velocidad de los videojuegos. Pero, para llegar a esta conclusión, tuve que generar una reconstrucción etnográfica, la cual intentó, en la medida de lo posible, borrar mi propia experiencia anterior con respecto al campo, por ejemplo, con el uso de los *samplers*. Durante la década de los años 1990, incluso hasta el 2000, usar ese tipo de sonidos o *pisadores* era visto como algo ordinario, común, o en la jerga se lo denominaba con la categoría de “chino”. Sin embargo, ahora, quien más utiliza a los *pads* es mejor visto y considerado en la tarea como un virtuoso. Nuevamente aquí categorías nativas y percepciones se encontraban enfrentadas a mi mirada estancada en otro momento sobre el desarrollo esta acción técnica.

En suma, estos redescubrimientos y el desconcierto ante la volatilidad de las categorías nativas, tales como: *pararse*, *chino*, *scratching*, *pads* o *beat matching*, constituyen el núcleo etnográfico que dialoga directamente con los

marcos teóricos que presentaré a continuación, trascendiendo la mera descripción de los fenómenos observados. La discrepancia entre mis conocimientos fotográficos como ex-DJ y la realidad actual del campo, con sus nuevas prácticas y lenguajes, evidencia la naturaleza contestable y dinámica de las categorías culturales. Mi experiencia no es solo una anécdota de reaprendizaje, sino un ejemplo vívido de cómo el campo se convierte en un espacio de reinterpretación de significados, incluso para aquellos que alguna vez fuimos nativos. Esta tensión entre lo que yo creía conocer y lo que se me reveló, fundamenta la necesidad de una integración dinámica de las perspectivas nativas en el análisis.

Construyendo teoría desde la etnografía en un mundo familiar

Con mi vuelta al actual mundo de los DJ's logré comprender que el virtuosismo y el "gusto" musical, que, antes era respetado, había mutado hacia otros sentidos. Gustavo Blázquez (2025a) entiende que actualmente la posición del DJ es privilegiada, aunque su salario pueda ser bajo. Considera que estos, basándose en el dominio de técnicas complejas como el *scratching* o en la manipulación de frecuencias de sonidos, entre otras estrategias, logran la capacidad de dialogar con el público o inducir a "viajes interiores". Así, para este antropólogo, el trabajo del DJ no solo es técnico, sino que implica una constante producción de sí en tanto artista, que son vistos como "chamanes" que llevan al público al éxtasis, pero también como trabajadores que deben no "venderse", un imperativo facilitado por mayores capitales económicos o la inserción en el circuito de centros culturales. Si bien concuerdo con las impresiones de Blázquez, sostengo desde mi experiencia de campo en Tucumán que esas condiciones descritas aquí solo afectan a un exclusivo y extremadamente reducido número concreto de DJ's. Propuse (Carrizo 2023) que el trabajo de estos agentes revela una construcción multifacética, marcada por una compleja interrelación entre agencia, exigencias corporales y las imposiciones del mercado cultural, así como también por las normas de género. Considero que, incluso los DJ's más renombrados y privilegiados de Tucumán, se encuentran en una aparente posición de agencia constreñida, marcados por un mercado laboral flexible y precario, donde la noción de trabajo y desvelo adquiere una centralidad crítica. Así, en Tucumán, a menudo los autoconstituidos y autoidentificados como DJ's, están inmersos en una escena que les demanda una constante exhibición de energía y adrenalina, siendo percibidos como organismos potentes y rebosantes de alegría. Este mandato imperativo social y de la

industria cultural obliga al DJ a una performance corporal específica, que lejos está de una expresión espontánea de privilegio.

A estas aproximaciones pude llegar luego de resignar mis propias impresiones de lo que consideraba que era y es ser DJ, pero además reinterpretando lo que los propios DJ's construyeron y construyen de sí mismos. Volver a ser nativo-investigador fue un juego o ejercicio que, en cierta manera, me ayudó a replantear, la propia naturaleza de la pesquisa etnográfica, buscándole un sentido dentro del conocimiento teórico antropológico.

Esta estrategia no es nueva, ni mucho menos propia. Incluso fue realizada con un gran éxito original a mediados del siglo XX por el antropólogo británico Edmund Leach, estudiante de Bronislaw Malinowski y de Raymond Firth, quien adoptó un enfoque crítico hacia las teorías existentes, mostrando un interés particular en el conflicto y la inestabilidad social, a través de un cuestionamiento sobre los conceptos o categorías nativas y el cambio histórico. En su obra seminal de 1954, *Sistemas Políticos de Alta Birmania* (1978), Leach abordó la relación entre el mito y el proceso político, confrontando a los modelos nativos con la realidad. Allí argumentó que la organización política de los pueblos Kachin y Shan de Birmania oscilaba entre dos modelos distintivos: uno igualitario el *gumlao*, y otro jerárquico, el *gumsa*. Estos modelos eran concepciones nativas, formas en que los propios Kachin conceptualizaban su orden político, y Leach demostró que podían ser invocados y explotados tácticamente para justificar diferentes intereses. Así para Leach, las categorías y los mitos no eran simplemente *cartas sociales estables*, como Malinowski había asumido, sino *cartas para el conflicto*, herramientas maleables que permitían la manipulación y la interpretación divergente. De esta manera subrayó que la vida social es intrínsecamente volátil, y que las categorías culturales son contestadas y abiertas a interpretación, lo que revela un espacio significativo para la maniobra individual y el cambio.

Salvando las diferencias de colectivos, tiempos y espacios, mi experiencia con los DJ's tucumanos y la mutación de sus categorías, no solo ilustran la volatilidad descrita por Leach, sino que también revelan cómo estas conceptualizaciones nativas, a veces contradictorias y en constante reformulación entre distintas generaciones o estilos de DJ, se convirtieron en el motor de mi indagación etnográfica. La dificultad para integrar mis propias categorías analíticas con las nuevas perspectivas nativas, o incluso con las de los DJ's de "vieja escuela" y los "nuevos" DJ's, es el terreno donde se manifiesta la integración dinámica de las perspectivas nativas, que Fernando Balbi (2012) considera esencial para la producción del análisis etnográfico.

Mi desconocimiento referencial-conceptual y la necesidad de reaprender no fueron meros obstáculos, sino condiciones que me obligaron a un diálogo etnográfico genuino, a confrontar mis propias teorías nativas previas con las emergentes del campo, evitando la imposición de marcos analíticos externos, tal como Balbi advierte sobre la problematicidad en las condiciones de uso de las teorías nativas.

Con una propuesta similar a la de Leach, pero más cercana a nuestro tiempo, Balbi nos invita a evitar la imposición de nuestras propias experiencias y teorías al describir a los nativos. Mi caso particular de nativo-investigador desafía la aparente linealidad de este proceso, y me llevó a una reflexión profunda sobre las *inequidades epistemológicas* y la *igualdad gnoseológica*, planteada por Luis Reygadas (2014) al preguntarse si “todos podemos ser etnógrafos”. Este antropólogo mexicano generó una idea extendida del ámbito etnográfico, sugiriendo que todos los seres humanos poseen “capacidades etnográficas” y, por ende, pueden producir saberes con valor etnográfico. Desde una perspectiva gnoseológica preocupada por la equidad, no habría una distinción fundamental entre antropólogos profesionales y otras personas, en cuanto a sus capacidades cognitivas básicas. No obstante, el autor enfatiza que esta *igualdad gnoseológica básica* no implica que todas las etnografías o conocimientos etnográficos sean idénticos, ya que existen *inequidades epistemológicas* derivadas de las diversas condiciones en las que cada individuo produce conocimiento. La academia, por ejemplo, valora el rigor conceptual y la coherencia metodológica, aunque no son los únicos criterios posibles para evaluar a las etnografías.

Entonces, no se trató simplemente de dejar de lado mis experiencias, sino de tensionarlas críticamente en el encuentro con las nuevas realidades del campo, revelando la co-construcción del conocimiento. La naturaleza problemática y asistemática de los actores o nativos, que menciona Balbi, se manifestó en las distintas conceptualizaciones entre los DJ's de diferentes generaciones, y entre mi propia experiencia pasada y la presente. Es aquí donde la pregunta de Reygadas, “¿todos podemos ser etnógrafos?”, cobra relevancia, no solo para reconocer las capacidades cognitivas básicas de todos, sino para desentrañar cómo las condiciones diversas en que cada individuo produce conocimiento, incluida mi doble condición, generan asimetrías epistemológicas concretas, que se observaron en las distintas interpretaciones sobre las prácticas y categorías del *DJing* actual. Por ejemplo, mi conocimiento técnico del *pitch* como elemento central del *enganche* virtuoso contrastó con la simplicidad del *Sync* para los nuevos DJ's. Estas son manifestaciones claras de cómo las trayectorias y los recursos crean

múltiples saberes con valor etnográfico, pero también “inequidades” en su producción y valoración. Mi incursión en este mundo familiar me confrontó directamente con estas inequidades, tanto entre los diferentes DJ’s, como entre mi rol de etnógrafo y mi yo pasado como DJ, haciéndome consciente de la construcción social y temporal del conocimiento experto.

La construcción de mi campo de investigación sobre los DJ’s en 2018, desde mi doble posición como exparticipante-nativo, y ahora etnógrafo, me permitió no solo observar, sino también encarnar y analizar las dinámicas teóricas de la disciplina. Mis resultados investigativos (Carrizo 2022 y 2023) emergieron de una tensión constante entre mis vivencias previas y las perspectivas nativas actuales, un proceso que iluminó las inequidades e igualdades propuestas por Reygadas. Específicamente, mi experiencia de reaprender el enganche o la función del *Sync* frente al tradicional uso del *pitch*, no solo revela diferencias técnicas, sino desigualdades en la valoración de ciertos saberes y habilidades, creando distintas *placas psicogeográficas* del conocimiento, usando la propuesta de Blázquez (2025 b) para la vida nocturna, que son fundamentales para entender las jerarquías y legitimidades internas al campo. Esta relectura de las categorías nativas desde un rigor conceptual y metodológico no solo generó conocimiento antropológico, sino que se realizó a través de un diálogo explícito y reflexivo, valorando a la teoría. En ese sentido, sigo a Peirano (2013), para quien la teoría no es un marco externo, sino una “teoría vivida”, que, en mi caso, me permitió dar sentido a los problemas inesperados surgidos de mi propia inmersión y re-socialización. Mi rol de DJ en el campo se transformó en una herramienta heurística, generando un compromiso etnográfico que, al tratar a los agentes como interlocutores en igualdad gnoseológica, permitió que las explicaciones nativas enriquecieran y confrontaran los debates antropológicos más amplios. Así, esta experiencia mostró que el conocimiento antropológico no reside solo en el trabajo de campo o la teoría aislada, sino en su intersección dialógica, donde la reflexividad del etnógrafo, especialmente del nativo, se convierte en un medio para refinar y generar nueva teoría sobre la volatilidad de las categorías, la construcción del conocimiento experto y las asimetrías epistemológicas inherentes a la práctica investigativa.

Reflexiones finales

La naturaleza intrínsecamente dinámica de los campos, especialmente de aquellos permeados por la vertiginosa evolución tecnológica, como el de los DJ’s, puede desdibujar cualquier noción estática de las categorías nativas.

Entender esto, es un testimonio elocuente de la reflexividad ineludible en la práctica etnográfica, particularmente cuando el investigador comparte una identidad previa con sus sujetos de estudio, exigiendo una constante reevaluación de las propias preconcepciones. Abogo investigaciones donde la experiencia personal del etnógrafo se convierta en una potente lente heurística para la producción de conocimiento antropológico sofisticado, desafiando la dicotomía tradicional sujeto-objeto, utilizando la resocialización y el reaprendizaje del etnógrafo, como vías privilegiadas hacia contribuciones teóricas más ricas y matizadas.

La aproximación etnográfica a un mundo social previamente conocido implica lidiar con la transformación y la construcción de un nuevo tipo de relación. La experiencia de establecer un campo de investigación en un terreno, donde se tuvo una participación previa, presupone el riesgo de encontrar cambios profundos en el espacio al que uno perteneció. En el mundo social de los DJ's, los cambios experimentados son numerosos y altamente dinámicos debido a las velocidades de las modificaciones técnicas. Al construir este campo por primera vez como investigador, y no solo como participante, fue fundamental reevaluar mis propios puntos de vista, mis categorías y observaciones, las cuales cambiaron significativamente con el tiempo y con el nuevo rol. Es crucial tener en cuenta que el terreno abordado desde una perspectiva etnográfica por primera vez, aunque conocido previamente, se revela de una manera completamente diferente a lo que era desde la vivencia personal, exigiendo una profunda reflexividad en el proceso de investigación.

Bibliografía

- Attias, B.; Gavanas, A. & Rietveld, H. (2013) *DJ Culture in the Mix. Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*. Bloomsbury.
- Austin, J. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- Balbi, F. (2012). La integración dinámica de las perspectivas nativas en la investigación etnográfica. *Intersecciones en Antropología* 13: 485-499. 2012. ISSN 1666-2105.
- Blázquez, G. (2008) *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos en córdoba*. Editorial Recovecos. Córdoba, Argentina.
- Blázquez, G. (2010). "To beat or not to beat". Los mundos de la música electrónica y la carrera de DJ en Córdoba". *II Reunión Nacional de Investigadoras/es en Juventudes*, Salta.

- Blázquez, G. (2012). "I love the nightlife". Música, imágenes y mundos culturales juveniles en Argentina. *Trans. Revista Transcultural de Música* 16:1-26.
- Blázquez, G. (2014) *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Editorial Gorla.
- Blázquez, G. (2016). Hacer la noche. La producción comercial y el mercado laboral de los clubs electrónicos (Córdoba. Argentina). *Trabajo y Sociedad. Sociología del trabajo- Estudios culturales- Narrativas sociológicas y literarias. NB - Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-Conicet)*. N° 27, invierno, Santiago del Estero, Argentina ISSN 1514-6871 -www.unse.edu.ar/trabajosociedad.
- Blázquez, G. (2025 a) *Cooltura cordobesa. Música electrónica y subjetividades juveniles*. Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- Blázquez, G. y Lugones, M. (2020). *Celebrar: una antropología de la fiesta y la performance*. Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Blázquez, G. y Rodríguez, R. (2019). Keep on moving Mujeres DJ's en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba. *Contracampo*; 38; 1; 4. Universidade Federal Fluminense, pp 93-107.
- Blázquez, G.; Brollo, M. y Tiloca, A. (2025 b) (ed.) *Vida Nocturna. Las Ciencias Sociales en la noche*. Área de Publicaciones Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.
- Butler, M. (2003). *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Indiana University Press.
- Carrizo, S. (2022) *Performance y configuración de DJ's en Tucumán: engranajes de las industrias culturales y de un mercado de consumo*. (Tesina de Especialización en Estudios Culturales- Inédita). Escuela de Innovación Educativa. Universidad Nacional de Santiago del Estero- UNSE.
- Carrizo, S. (2023). Tenés que estar atento a todo el desvelo y el trabajo de los DJ en Tucumán. En Wortman, A.; Romani, M. y Castagno, P. (comp.) *Los usos de la creatividad. Horizontes en Estudios Culturales*. (73-92 pp.) Teseo Press. ISBN 9789878881140.
- Cattaneo, H. (2021) *El sueño del DJ. Memorias*. Editorial Planeta.
- Fank Ríos, R. (2018) Productores en escena. La construcción de la escena musical electrónica de Posadas, Misiones: la tensión entre el arte y la economía en la producción de eventos (1999-2016). (Tesis de licenciatura-Inédita). Departamento de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones, Posadas.

- Gallo, G. (2015). El más rockero de los DJs. Iniciaciones en el mundo musical en el mundo musical electrónico porteño. *Apuntes de investigación*, año XVII, pp.- 175-194.
- Gallo, G. y Lenarduzzi, V. (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*, no. 15.
- Gallo, G. y Semán, P. (2009). Superficies de placer: Sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010. *Cuestiones de Sociología* (5-6), 123-142. Memoria Académica.
- Guber, R. (1991). *El salvaje metropolitano*. Legasa.
- Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI.
- Langlois, T. (1992). Can you feel it? DJ-s and House Music Culture in the UK'. *Popular Music*, 11(2): 229-38.
- Leach, E. (1978). *Sistemas Políticos de la Alta Birmania. Estudios sobre la Estructura Social Kachin*. Anagrama.
- Lenarduzzi, V. (2014). Química y electrónica. Las técnicas del placer en el baile contemporáneo. *Intersecciones de la Comunicación*, Nro. 8. Olavarría: FCS-UNCPBA.
- McCutcheon, M. (2015) The DJ as Critic, constructing a sort of argument. *English Studies in Canada*, vol. 41, no. 4.
- O' Connor, J. (2011). Las industrias creativas y culturales: una historia crítica. *Ekonomiaz* n° 78, 3° cuatrimestre.
- Peirano, M. (2013). *A teoría vivida e outros ensaios de antropología*. Zahar.
- Poschardt, Ulf (1998) *DJ Culture*. Whiteside. London: Quartet Books.
- Reygadas, L. (2014). Todos somos etnógrafos. Igualdad y poder en la construcción del conocimiento antropológico. En Oehmichen Bazán, C (ed.) *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales*. México, UNAM-IIA.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas-UBA.
- Szpilbarg, D. y Saferstein, E. (2014). De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, Vol. 16 n°2, Revista anual del Grupo de Investigación de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas.
- Tambiah, S. (1985). *Culture, Thought and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge: Harvard University Press.
- Turner, V. (1987). *Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publication.
- Turner, V. (2002). *La antropología del performance*. Geist, I. (comp.)

Antropología del ritual. (103-144 pp.). México. Instituto Nacional de Antropología e Historia.