

¡Los quiero bien arriba! Gestión de emociones en eventos festivos

Autores:

Blázquez Gustavo

CONICET-IDH/ FFyH-UNC
gustavoblazquez3@hotmail.com

Castro Cecilia

CONICET-IDH/FFyH-UNC
cecicastro49@hotmail.com

Resumen

El presente escrito surge de una preocupación compartida en analizar performances festivas desarrolladas en diversos espacios de entretenimiento. A través de nuestros respectivos trabajos de pesquisa observamos cómo ciertos agentes funcionarían gestionando un conjunto de emociones en sus públicos. En el caso de las fiestas de cumpleaños infantiles las/los “animadores” o “entretenedores”, apelativo que utilizaban los niños y niñas para nominarlos, combinaban un conjunto de herramientas, en el transcurso de su performance, para “entretener” que incluía: música, baile, disfraces entre otros objetos. En los club electrónicos los/las DJ’s con movimientos corporales y la música hacían y (des)hacían la pista junto con la acción de los/las VJs y encargados de la iluminación.

Desde una perspectiva etnográfica, describimos diversas técnicas corporales, escénicas y de montaje a las que recurrían esos agentes/actores para generar experiencias múltiples, con un fuerte contenido afectivo y sensorial como el éxtasis y frenesí. También analizamos cómo esos agentes, a quienes proponemos llamar “gestores de emociones”, realizaban una administración más o menos precisa, repetida y repetible, de tiempos, espacios y estímulos que conducen gradualmente a los participantes -bailarines y cumpleañoseros- a involucrarse en una acción colectiva de carácter *agitato* y con un tempo *vivace*.

PALABRAS CLAVES:

Gestión. Emociones. Cuerpo. Fiesta. Performance.

¡Los quiero bien arriba! Gestión de emociones en eventos festivos

"Children, go where I send you
Where will you send me?
I'm gon' send you to that land
the land of a thousand dances."
Chris Kenner

1. GESTIONAR LA ALEGRÍA

Ya sea que analicemos los cambios en los modos de vida urbanos a partir del paradigma situacionista en términos de “sociedad del espectáculo” (Debord, 1999) o lo hagamos pensando en el desarrollo del “capitalismo cultural” (Rafkin, 2002) y “la transformación de la cultura en un recurso” (Yúdice, 2002) no podemos dejar de reconocer el incremento inflacionario del valor social de la diversión, el ocio y el tiempo libre. Divertirse se transformó en una obligación social y un derecho al mismo tiempo que se generó todo un importante mercado que asegura las condiciones para que esa acción social pueda realizarse.

En las sociedades posteriores a la Guerra Fría, la fiesta y la alegría devinieron mercancías masivas que pueden comprarse en tanto están a la venta. Ya no sólo el consumo ofrece felicidad sino que la propia felicidad se presenta como una experiencia comprable en forma de: “las vacaciones”, “el fin de semana”, “la noche”. En ese proceso de expansión de la lógica capitalista al “tiempo libre”, un subproducto de la imposición de esa misma lógica y su definición de “trabajo”, la música y en especial el baile jugaron un rol fundamental. Hacer música, escucharla, pero fundamentalmente bailarla se convirtieron en actividades privilegiadas para los momentos de ocio.

En esa dinámica de producción de un mercado de la alegría también se (re)producían los consumidores que le daban vida. A partir de su participación en esos mundos de la diversión, y alejados de la visión de los adultos familiares, un conjunto determinado de agentes que compartían una determinada propiedad biológica como la edad devino un grupo social: los jóvenes. Sin duda, esos agentes resultaron los principales protagonistas, productores y producidos, de ese mercado donde aparecían como consumidores pero también como trabajadores.

Como parte de ese proceso, las ciudades mismas debieron transformarse y construirse también en polos culturales capaces de atraer a turistas y a un tipo particular de inmigrantes que quisieran establecerse en ellas. Según explica Yúdice (2002), para el caso de Miami, con el objetivo de atraer y conservar a trabajadores calificados y profesionales jóvenes que se

integraran al sector de servicios como el diseño y la programación digital o a las diferentes industrias culturales, las ciudades debían resultar interesantes. Conciertos, festivales, eventos como “la noche de los museos” o “de las librerías”, creación de “corredores culturales” y circuitos “gastronómicos”, se sumaron en ciudades como Buenos Aires, Córdoba, Rosario y tantas otras, a toda una red nocturna de espacios recreativos integrada por bares y boliches bailables.

Continuamente en expansión, la dinámica de (re)creación de la alegría incluyó y formó nuevos segmentos como los adolescentes, los *teens*, los niños, quienes se encontraron en y con mercados de divertimento específicos donde podían celebrarse y ser celebrados en función de su edad. Matinés bailables, fiestas de quince años (Chervin, 2010), salidas al shopping o el cine sin compañía de adultos, pijama-parties, festejos de cumpleaños en salones de alquiler pero también ferias del libro “infanto-juvenil”, telenovelas, revistas y recitales de productos como Violetta eran algunas de las performances que realizaban el “tiempo libre” y producían nuevas subjetividades.

En las últimas décadas, la cultura devino un recurso y materia de administración con la consiguiente emergencia de la figura del gestor cultural como protagonista privilegiado del nuevo proceso político. Según proponemos, un proceso homólogo puede describirse para las emociones y los sentimientos que transformados en recurso para la construcción de nuevas subjetividades también debían ser gestionados. Esa relación se ponía de manifiesto en eventos como el último encuentro "Gestionar Cultura es gestionar emociones" que organizó la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba en mayo de 2015. Dicho lema de comunicación fue “rescatado” por los organizadores de la ocurrencia “espontánea” de una de las participantes relacionada con el coaching empresarial y una de las candidatas a obtener el reconocimiento como “Cordobesa del año 2014”, en el certamen organizado por matutino La Voz del Interior.

Gestionar las emociones, supondría realizar un conjunto de diligencias conducentes a organizar los tiempos y los lugares para producir distintos ánimos e intereses así como orientar y hacer deseables ciertas formas de comportamiento. Ese tipo de acciones implicaría administrar los flujos afectivos, determinar los ritmos del humor, establecer los momentos y los espacios para las erupciones emotivas alegres o desdichadas, la calma, el relax. La gestión de las emociones consistiría en “calentar” o “enfriar” (Schechner, 2000) una determinada performance social por medio de la manipulación del escenario y del sensorium.

Los gestores de emociones transformaban la emotividad y organizaban otras subjetividades a partir del uso de distintas tecnologías que producían modificaciones en las condiciones de percepción, cambios en la escenografía y en las formas de conciencias de los sujetos.¹

En esa tarea de gestionar las emociones por medio de performances sociales ciertas rutinas resultaban más eficientes, en el sentido que demandaban menos recursos para conseguir su objetivo, y más efectivas en tanto resolvían con mayor asertividad las labores propuestas. Por ejemplo, si en una fiesta se quiere indicar que llegó la hora de bailar se procede a disminuir la luz ambiente y elevar el volumen de los sonidos que pueden acelerar también su tempo. Si se busca agitar aun más ese clima se puede distribuir alcohol u otras sustancias psicoactivas y si lo que se quiere es ralentizar los movimientos se regresa a la forma anterior de iluminación y sonido. En un recital la iluminación estridente indicaría los momentos más agitados y bailables mientras que los momentos “románticos” se acompañarían de una iluminación más intimista.

El presente escrito surge de una preocupación compartida en analizar performances festivas desarrolladas en diversos espacios de entretenimiento. A través de nuestros respectivos trabajos de pesquisa observamos cómo ciertos agentes, a quienes proponemos llamar “gestores de emociones”, funcionarían formando y administrando, “gestando” y “gestionando” en términos en Souza Lima (2002) un conjunto de emociones en sus audiencias.

2. A LA NIÑEZ LE HAN CONSTRUIDO UN TEMPLO

Desde hace aproximadamente quince años se encuentra en expansión y (re)configuración, en el espacio urbano cordobés, un mercado específico en torno a la animación de fiestas de cumpleaños infantiles y su montaje como espectáculo. Como parte de ese proceso podemos citar la Ordenanza N° 10840 de la Municipalidad de Córdoba según la cual la Dirección de Espectáculos Públicos debe regular y fiscalizar el ejercicio de esas prácticas festivas. A partir de febrero del año 2005, determinadas formas de festejar los cumpleaños infantiles se transformaron en “espectáculo público” y en tanto tales susceptibles de ser administrados, al igual que las fiestas en bares, cabarets, peñas, clubes nocturnos donde participan exclusivamente los adultos.

¹ Benjamín (1989) analiza tempranamente esos cambios en el sensorium a partir de la reproducción técnica. Esa forma de reproducción impone otro modo de percepción que en lugar de propiciar fruiciones singulares y perdurables, dando lugar a la contemplación estética, genera un sentido para lo igual, para lo fugaz, para la permanente distracción. Según el autor, la recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todas las formas del arte y que es síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción, tuvo en el cine su instrumento de entrenamiento.

En función de esa ordenanza estatal, aquellos agentes que decidían emprender actividades comerciales relacionadas con las fiestas infantiles quedaban “sometidos”, según lo expresa el Art. 2, a los ejercicios estatales de “autorización”, “registro”, “habilitación”, “funcionamiento” y “control” por parte de la citada repartición municipal. Por aquellos años, según sus informes administrativos, las “casas ó salón de fiestas infantiles” registradas eran aproximadamente 7. En la actualidad la cantidad asciende a 250, sin contar aquellas que todavía no se volvieron “legibles” (Bourdieu, 1993) a la administración estatal. Ese incremento nos habla de la propagación de esos espacios de divertimento dedicados exclusivamente a la (re)creación de los más pequeños.

Los “salones” homenajan a sus clientes con una oferta muy variada: peloteros que se expanden por las alturas; decoraciones llamativas y coloridas; festividades temáticas o artísticas; batucadas y karaoke. Los diversos combos ofrecidos se arman en función de las pretensiones y el poder adquisitivo de quienes lo contratan. El menú básico ofertado por la mayoría se combina con tutucas, palitos salados, chicitos, puflitos de colores y panchos, con el acompañamiento de bebida de marcas internacionales o de producción local en función del combo elegido. Otro aspecto que se tiene en cuenta a la hora de ofrecer el servicio a los familiares o preparar la actividad de animación es la edad de la/el homenajeado, dejando los títeres para quienes consideran “*pequeños*”² y ofreciendo “*la pista de baile o mini-disco*” a los “*más grandecitos*”. Los organizadores y productores -dueños, encargados y animadores- de estos “cumpleaños espectáculos” se preocupan y ocupan, como cualquier agente dedicado a una actividad comercial, de que el producto ofrecido sea exitoso y así lograr que su negocio prospere y genere beneficios tanto económicos como sociales.

Nuestra labor etnográfica se concentró en un salón de fiestas infantiles³ localizado en una importante avenida, del noreste de Córdoba, que comunica esta ciudad con las localidades de Villa Allende, Mendiolaza, Unquillo y Río Ceballos. El “Tik-Tak”⁴ formaba parte de la serie de establecimientos sociales, montados hacia el final de la nomenclatura de dicha arteria principal, dedicados al comercio de la alegría y el entretenimiento. Éste se encontraba

² Recurrimos al uso de letra itálica entrecorrida para reproducir y diferenciar los dichos de los interlocutores durante el trabajo de campo de nuestras apreciaciones.

³ Del universo asociado con la producción de cumpleaños infantiles en espacios mercantilizados no pretendimos extraer una muestra que fuera representativa; nuestro interés de pesquisa no reside en hacer un estudio de casos, sino más bien “en” casos (Geertz, 1987). La elección del mencionado salón, como espacio para llevar a cabo el trabajo de campo, se relaciona con las posibilidades de “acceso” (Ameigeiras, 2006) ya que, contamos con la colaboración por parte de su dueño y su encargado para realizar observaciones participantes en el transcurso de los cumpleaños allí celebrados.

⁴ Debido a un previo acuerdo con el dueño del establecimiento hemos optado ponerle este nombre para preservar la identidad del lugar.

próximo a un “salón” (consignado para la celebración de casamientos y cumpleaños de quince) y a tres “boliches”⁵. Cada uno de estos espacios anunciaban ya sea mediante sus fachadas, contenido de las carteleras⁶, ornamentación y horarios de funcionamiento quienes constituían el segmento de su oferta.

La arquitectura del “Tik-Tak” recreaba un castillo, las paredes externas estaban pintadas con colores vibrantes y estridentes a base de naranjas, amarillos y verdes. El edificio ocupaba media cuadra con un espacio abierto de más de 2000 metros cuadrados. La superficie del terreno se delimitaba con un alambre de tipo romboidal permitiendo que desde el exterior se visualizara el parque y las diversas atracciones que tenía el lugar: hamacas, toboganes y puentes colgantes de madera, cancha de fútbol y de vóley.

Los servicios se contrataban con tres meses de anticipación y si bien los festejos se podían realizar de lunes a lunes, los viernes, sábados y domingos eran los días más solicitados y por ello la tarifa adquiría un costo más elevado⁷. A diferencia de otros salones, donde podían festejarse hasta tres cumpleaños en simultáneo, en este salón se realizaba sólo uno a la vez. De acuerdo con nuestros cálculos, durante el tiempo de la observación se “animaban” semanalmente más de 500 niños y niñas cuyos padres, en su mayoría, eran pequeños comerciantes, propietarios de empresas con varios empleados a su cargo, profesionales jóvenes, empleados del sector de servicios, obreros calificados, docentes universitarios.

En el salón se desempeñaban cuatro empleados con el cargo de “animadores”, dos por fiesta. Su jornada laboral duraba en función de la demanda de 6 a 12 horas. Las actividades que realizaban no solamente estaban vinculadas con el entretenimiento, también debían ocuparse de la limpieza y acondicionamiento del local, dejándolo en condiciones para las presentaciones en público (Goffman, 1981). En el intervalo producido entre fiesta y fiesta, luego del retiro de los invitados, los animadores rastrillaban la cancha de vóley, juntaban los restos de comida de las mesas y desodorizaban el ambiente. Ésas eran algunas de las actividades que diariamente hacían como parte del (des)montaje y (re)organización de la escena festiva.

⁵ Esta esfera festiva configurada, en el límite entre Córdoba y Villa Allende, se encuentra bajo la órbita de control del municipio cordobés, a través del Código de Espectáculos Públicos (Ordenanza N° 11684).

⁶ Empleamos el término apoyándonos en la definición que utiliza el discurso publicitario, identificándola como “un grito en la pared” que busca, mediante la combinación de diversos recursos expresivos (colores, imágenes, textos breves) atrapar la atención y que sus destinatarios presuntos perciban el mensaje.

⁷ El precio de animación de este local estaba dentro del promedio que manejaban el resto de los salones de Córdoba. El combo simple-y más solicitado- costaba 2200 pesos incluyendo: dos horas y media de animación de cumpleaños para 25 niños; servicio de copetín (chicitos, palitos, tututas, pufritos y panchos); la presencia de adultos (hasta 10), si se superaba la cantidad se debía pagar un diferencial por persona, misma situación ocurría si la cantidad de niños y niñas excedía los 25.

Las edades de los animadores oscilaban entre los 18 y 22 años. Facu⁸, uno de los animadores con mayor antigüedad, trabajaba en el salón desde los 13 años, cursaba sus estudios secundarios en un nocturno y los domingos a la tarde, luego de la animación, se reunía “a tocar” con la banda de rock que armó con unos amigos. Él era baterista y algunas veces vocalista. Facu recomendó como empleado al guitarrista de la banda: Tomy quien cursó un par de materias en la Carrera de Psicología de la UNC, la cual abandonó porque “*tenía mucho que estudiar y con el trabajo [el salón] no podía hacer las dos cosas al mismo tiempo*”. Parte de los saberes allí adquiridos, según él, los usaba en la animación: “*ahí aprendí a escuchar a la gente... viste, se trabaja con los estados de ánimos y bueno acá [en la animación] también, si un nene llora lo tenés que calmar o hacerlo reír*”.

Fede, a diferencia de Tomy no ingresó por “*recomendación*”, se acercó al salón solicitando trabajo y remarcando su disponibilidad horaria. En sus primeros meses se ocupó de actividades relacionadas con el “*sector cocina*”: lavar platos y recipientes de copetines; limpieza de pisos del sector interno; hervir panchos y colocarlos en panes; recibir los alimentos que traen los familiares del o la agasajada; todo lo relacionado con la torta: prender la vela, cortarla y servirla⁹. Además el encargado le había solicitado, como actividad adicional, que observara a dos de sus compañeros- Tomy y Facu- mientras “*animaban*”. Según la evaluación del encargado, Fede era “*un poco tímido*”, por tal motivo lo designaba como compañero de animación de Facu y Tomy, ya que para él contaban con “*mayor experiencia*”.

Para Nico trabajar en “Tik-Tak” se volvía su primer trabajo rentado. Ingresó a partir de sus relaciones de parentesco con el dueño, y porque había terminado el secundario y necesitaba “*algo para hacer*”. Nico al igual que Fede pasaba varias horas en la cocina y cuando le asignaban la actividad de animación lo hacía con la compañía de Tomy o Facu.

A continuación retomamos un fragmento de animación producida en el cumpleaños de Malena. A través de este registro etnográfico desmenuzaremos las modalidades de gestión que Facu y Tomy utilizaban para reunir a los niños y niñas y “*darles la bienvenida*” a la fiesta.

La música baja su volumen, un par de niños y niñas rodean a Facu, quien se para en el centro del parque con micrófono inalámbrico en mano y dice:
“*Hola... hola... sí... sí... sí... probando... probando... todos los chicos al parque... todos los chicos arriba.... el último que llega se casa con mi*”

⁸ Los nombres propios de nuestros interlocutores utilizados en lo que sigue del texto son ficticios con el fin de preservar su identidad.

⁹ La torta, al ser parte del equipo ceremonial (Goffman, 1981:123) en las celebraciones, recibía un tratamiento “especial” en la forma de exhibirse y distribuirse sus porciones. El corte de la torta implicaba técnicas para hacer que “*rindiera*”, en función de la cantidad de invitados. Estas maneras de manipular los objetos ceremoniales- piñata, velas, globos- era parte del entrenamiento que recibían los animadores.

abuela, paraditos acá, ¡arriba!... ¡arriba!... ¡hacemos la fila acá!... una fila entre princesos y princesas”, Tomy acompaña a Facu y exclama: “*fila, fila, fila.... rápido... rápido*”. Los niños y niñas los van siguiendo, corriendo, y se ubican-según los animadores les indican- uno al lado del otro sobre un tronco. Facu frente a ellos, de pie, levanta la mano izquierda a lo alto y con la derecha sosteniendo el micrófono exclama: “*¿cómo están los chicos hoy?!?*”, los niños responden al unísono en forma de broma: “*maaallllll*”; entonces les vuelve a insistir que lo expresen nuevamente y en un volumen más alto, ellos le responden: “*maall*”; a lo que les retruca: “*están mal, porque están gritando*” y agrega: “*seguro que están mal porque los dejó su perro salchicha*”, los niños se ríen. Luego, les pregunta: “*¿quién de ustedes tiene mascotas?*”, dos de los niños responden, a la vez, levantando las manos “*yoooo*”, los mira, les sonríe y vuelve a preguntar en tono chillón *¿Quién tiene un gatito?*, responde una niña: “*yooooo*”, la mira nuevamente y le dice *¿y cómo se llama tu gatita?*. En ese momento hace un ademán aparentando que no la escucha, y con la boca emite sonidos evocando una oveja. Los niños se ríen. Gira su cuerpo en 180 grados, y vuelve a dirigirse a ellos, señalando una de las principales atracciones del salón: “*¡Muy bien!... ustedes:-¿se animan a jugar a los juegos que están allá?*” le responden “*siiii*”, les vuelve a consultar: “*¿seguro?*” y nuevamente los pequeños le dicen: “*siiii*” y repite: “*me parece que nooo*”. Luego, cuando los niños y niñas allí sentados se dispersan, atinando a levantarse, levanta la voz- y en tono de broma- les pregunta: “*ustedes saben cómo ladran los perros salchichas*”, los niños indican emulando sonidos de perros. Tomy irrumpe el diálogo entre Facu y los niños y -con una voz enérgica guía y grita: “*todos vengan para acá*” y avanza en dirección a los juegos del salón. Al finalizar la “*bienvenida*”, Facu se dirige hacia donde está Tomy con una de las invitadas en brazos, ella llora desconsoladamente, entonces le hace ademanes en el cuerpo como si fuera un teléfono celular, le toca la panza suponiendo que es el teclado del aparato. La niña deja de llorar y suelta una carcajada. Facu la baja y la coloca al lado del grupo, que se encuentra frente a unas de las atracciones principales del lugar: “*la hamaca gigante*” (Cuaderno de campo 23/5/2015).

Esa era la forma que generalmente usaban Facu y Tomy para hacer el acto de apertura de la celebración de niños y niñas de entre 3 y 6 años. Dicha instancia era uno de los momentos “calientes” (Schechner, 2012:378) donde se producían ciertas erupciones emotivas como gritos al unísono, risas y sonrisas, corridas, llantos, juegos onomatopéyicos.¹⁰

En la transcripción es posible entrever el conjunto de diligencias conducentes a organizar los tiempos y espacio de y para el entretenimiento: chistes, ordenes, imitaciones, manipulación de los cuerpos infantiles, preguntas, miradas, lanzar desafíos. Facu era quien llevaba los ritmos del humor. Él realizaba preguntas a los niños y niñas con la intención de que participaran y se “animaran” a jugar.

¹⁰ Por razones de espacio no podemos describir otros momentos que consideramos “calientes” por mencionar algunos la recibida en la puerta, el canto del feliz cumpleaños, batukada, piñata, despedida.

Además de esos “*desafíos*”, otra técnica utilizada por Facu como parte de la rutina humorística era inventar/plantear “*problemas*” que debían resolverse. Éstos se asentaban sobre la base de la ecuación: “error-error-suceso”, de características similares a la estructura que emplean los payasos en los circos. Por ejemplo, se colocaba una peluca -rosa- la cual dejaba caer una y otra vez, hasta que pedía a un niño o niña que se la “*acomodara*” una vez que quedaba firme: solicitaba un aplauso.

El “*chiste*” permanente entre los animadores y con los niños y niñas era otro de los modos recurrentes. Según Tomy: “*si los hacés reír, les caés bien, entonces te hacen caso, es decir te siguen a todos lados y si te siguen a todos lados vos le decís vengan para acá, vayan para allá, hagan esto, hagan lo otro, salten, pónganse acá, sepárense en grupo... ta..ta ta... y como ellos te siguen a todos lados, te obedecen, porque piensan que vos sos cool, copado, entonces todo lo que hagás va a estar bueno, entonces por eso: te obedecen*”.

Hasta aquí hemos referenciado un conjunto de tácticas utilizadas en y para la gestión de emociones. Éstas en “Tik-Tak” se aprendían “*mirando*” y “*escuchando*” repetían varios animadores entrevistados. Facu recibió “entrenamiento” (Schechner, 2012:360) de otro animador, quien dejó de trabajar en ese local porque se abrió su propio negocio festivo. Facu también formó parte de la cadena de transmisión de conocimiento sobre el oficio, ya que estuvo a cargo del entrenamiento de Tomy, Fede y Nico. Unos a otros se transmitían repertorios de gestión- qué tipo de chistes usar, cómo, cuándo, qué hacer frente al llanto de un niño o niña- que provocarían efectos deseados en sus públicos. En estos repertorios enunciativos encontraríamos las huellas (Verón, 1987) de modalidades de comunicación- estilos verbales, onomatopeyas, posturas corporales -utilizadas en el teatro infantil y en el nivel inicial.

Durante el acto de “bienvenida” se llevaba a los niños y las niñas al centro de la escena para tenerlos ahí “bien arriba” “todos juntos” y así coordinar los siguientes flujos de acción: ir a la hamaca, jugar al fútbol, cantar, bailar, soplar la vela. De este modo se buscaba que los niños y niñas dieran “*rienda suelta*” a sus emociones mientras seguían una trama tejida por las diversas tácticas de animación descriptas.

Si corremos la mirada y salimos de estos espacios de entrenamiento donde sus participantes son fundamentalmente niños y niñas y nos desplazamos hacia las pistas de baile que aglutinan otros públicos, encontraremos toda otra serie de procedimientos, en algunos momentos similares y en otros muy diferentes a los aquí descriptos, a partir de los cuales se buscaba gestionar la alegría. De acuerdo con nuestra lectura, cada espacio festivo (re)crearía,

reproduciría y subvertiría sus métodos y tecnologías de gestión propios que variarían según las épocas y los gestionados.

3. LA PISTA DE BAILE

Ingresar a un club electrónico suponía acceder a un espacio donde las condiciones perceptivas cambiaban radicalmente. La iluminación más o menos tenue de la calle daba lugar a la oscuridad interrumpida por luces de colores y estroboscópicas. El sonido que antes era ruido ambiente se hacía una música con un volumen importante. Ese ambiente extraordinario, en términos perceptivos, donde se quebraban las condiciones habituales de alta iluminación y decibeles más o menos controlados propias de la calle envolvía al público. La percepción visual propia de la calle y la vida cotidiana se hacía táctil (Benjamin, 1989).

La pista, lugar destinado a la danza, se orientaba en relación a la *cabina* donde se encontraba el/la DJ¹¹, el/la VJ¹² y quien controlaba la iluminación. A ese núcleo estable se sumaban los amigos más cercanos, en general otros músicos, las novias y los dueños del local bailable quienes subían a saludar a los artistas. La posición sobreelevada y destacada por la iluminación y otros recursos escenográficos dotaban a ese espacio de una gran visibilidad y quienes se encontraban allí eran los que poseían mayores capitales subculturales. Esa misma posición elevada permitía a sus distinguidos ocupantes tener una visión más amplia del espacio y de los movimientos que se producían en la pista.

Al inicio de la velada, la pista estaba desierta y el público se ubicaba en las *barras* o en los sillones. Las personas charlaban en pequeños grupos y se saludaban con los amigos y amigas que encontraban. Algunos iban al baño. Otros pedían un trago. La noche estaba en sus comienzos. La música tenía un menor número de bpm y estaba a cargo del DJ responsable del *warm up*. Durante ese período algunas personas se ubicaban cerca de la cabina o rodeaban la pista y comenzaban a mover su cuerpo rítmicamente. A medida que pasaban las horas y el espacio se poblaba, los movimiento se hacían más rápidos, la música se aceleraba y la iluminación ambiente disminuía. El DJ principal tomaba el control de las bandejas y la fiesta se ponía a *pleno*. Eran más de las tres de la madrugada. La pista rebozaba de cuerpos excitados que sincronizaban sus movimientos con las bases rítmicas en un ambiente con una iluminación cambiante y saturado de sonidos al punto que los bajos se percibían en la piel. Las canciones se continuaban unas tras otras, sin solución de continuidad, formando un

¹¹ Se denomina DJ (diyéi) o disc jockey a los y las artistas que generan música, en general bailable, a partir de la mezcla y manipulación de sonidos grabados.

¹² Se denomina VJ (vivyéi) o video jockey a los y las artistas que generan, en vivo, imágenes visuales en movimiento a partir de la mezcla y manipulación de imágenes grabadas

paisaje sonoro que envolvía a los sujetos que danzaban en la pista. Por momentos, unas máquinas producían un humo espeso que envolvía el salón. Los cuerpos se perdían en esa niebla que, en algunos casos, podía ser tan densa como para no dejar ver el piso. Se activaban luces estroboscópicas y la percepción se convertía en un *flash*

A una hora sabida, las seis de la mañana, y debido a las ordenanzas municipales la música se detenía abruptamente. La noche había terminado. Algunas veces, el DJ pasaba uno o dos temas más después de los aplausos de los bailarines. Las luces se encendían y el club se desocupaba rápidamente. El personal de seguridad contribuía en esa tarea empujando a los rezagados o a quienes estaban tirados en un sillón. Sólo permanecían dentro del local los empleados, algunos amigos de los artistas y otras personas habitués del lugar que conocían personalmente a los encargados de seguridad.

A diferencia de bailes de Cuarteto o la milonga, en el club electrónico la danza era individual, ocasionalmente se producían contactos corporales entre los bailarines y no podía describirse una coreografía fija capaz de articular a todos los participantes en una única formación. Tampoco podía reconocerse el baile en parejas propio de otras danzas como el tango, el folklore y ciertas formas de rock and roll. En el club los cuerpos no se encontraban ligados físicamente de manera permanente unos con otros.

Por momentos cada bailarín ingresaba —incitado por los estímulos ambientales y el estado de excitación en que se encontraba— en un mundo íntimo y personalísimo. El sujeto cerraba los ojos, se volvía sobre sí, y ritmando sus movimientos con la música decía *conectarse con todo, con nada*, con el ambiente que lo rodeaba. *Te perdes, te vas, viajas, volas*, eran formas verbales que buscaban expresar esa experiencia profundamente sensorial y corporal. Utilizando los conceptos propuestos por Victor Turner (1982) para el análisis de rituales y performances, podríamos considerar que en ese instante los sujetos experimentaban el *fluir* de la experiencia, la suspensión de los dualismos, e ingresaban en una especie de “*communitas espontánea*”.¹³

Para un ojo poco entrenado y fuera de escena, la pista se presentaba como una masa multiforme de personas moviéndose en direcciones variadas. La crítica periodística y algunos trabajos académicos consideraron a esa forma de danzar paradigmática de la escena electrónica y una expresión directa del individualismo posmodernista y la alienación

¹³ Esa “*communitas*”, efectivamente experimentada por algunos sujetos, no debe hacernos olvidar los conflictos, rivalidades y competencias al interior y entre los clubs. La comunidad experimentada en la pista de baile estaba atravesada por importantes diferencias internas, competencias por prestigio, honor, masculinidad, feminidad, y tantos otros bienes simbólicos.

hedonista de los sujetos. Los movimientos robóticos y especialmente los ojos cerrados significarían la renuncia al encuentro con el otro y la retracción en el propio Yo como fuente y destinatario de todo placer. Intoxicados, los sujetos se moverían como átomos en una especie de epilepsia psicotrópica.

Sin embargo, como bien sabían los bailarines, en la pista había todo un orden. Bordeando la cabina se encontraban amigos y amigas del DJ que tocaba esa noche. En muchas oportunidades se daban intercambios variados de vasos y besos entre quienes ocupaban ese espacio y el músico. Aunque compacto, el espacio cercano a la cabina presentaba una menor densidad de bailarines que los espacios más alejados y la expresividad de los mismos tanto como la velocidad de sus movimientos tendía a ser mayor. En el centro de la pista, donde muchas veces el volumen era un poco menor que en los bordes más cercanos a las cajas de sonido, la densidad de población era mayor y muchas veces los movimientos resultaban menos enérgicos. En las cercanías de los parlantes, donde la música tenía un mayor volumen solían encontrarse grupos o individuos, generalmente varones, más animados y con movimientos más expresivos.

En los bordes de la pista, como en la cercanía de las barras, se encontraban algunos sujetos simplemente de pie, conversando con amigos, bebiendo, y observando a las personas que estaban en el lugar. En esos espacios se observaba una mayor interacción verbal que en la pista donde los intercambios lingüísticos eran escasos, especialmente en las regiones donde la danza era más expresiva y aumentaban cuando disminuía esa expresividad.

En el entramado de cuerpos que ocupaban la pista se reconocían diferentes nudos en movimiento capaces de modificar las fuerzas que organizaban el espacio. Esos nudos o figuraciones (Elías, 1987) se formaban cuando sujetos que bailan *suelos* se articulaban en figuras coreográficas que no necesariamente suponía contacto físico. Los bailarines se organizaban en pequeñas rondas mixtas u homogéneas que delimitaban un centro donde depositaban camperas y mochilas. Entre los miembros del grupo circulaban bebidas, cigarrillos, caramelos, chicles, miradas, sonrisas, palabras, caricias y besos. Esas figuras coreográficas indicaban la reunión de un grupo de amistades y se (des)armaban a lo largo de la noche. Algunos grupos permanecían fijos en el mismo sector de la pista y acababan delimitando un espacio propio al interior del club.¹⁴

¹⁴ Durante algunas canciones, en general al promediar o hacia el final la noche cuando la música estaba muy animada, parejas o grupos de más individuos coordinaban sus movimientos de distintas maneras. En algunas oportunidades los bailarines se copiaban unos a otros y repetían un mismo paso coreográfico. En otros casos parejas homo u heterogéneas se tomaban de las manos o conectados de manera frontal o fronto-caudal realizaban un juego que copiaba los movimientos del coito. Otra forma frecuente de contacto corporal era el

Los DJs sabían distinguir las distintas configuraciones que se armaban en la pista y también decían saber cómo reorientarlas. Para ello, esos artistas dividían su atención entre la observación de lo que ocurría en la pista y *tocar*. *Tocar* suponía elegir los discos, colocarlos en las bandejas, ajustar sus velocidades, y regular mediante perillas y botones una serie de dimensiones del sonido. Los estímulos sonoros y visuales generados desde la *cabina* producían movimientos en la pista que incidían sobre la performance artística. El tempo musical regulaba la velocidad de los movimientos corporales y a través de diferentes efectos y distorsiones sonoras junto con las transformaciones en la iluminación los movimientos en la pista adquirían un *groove* diferente. Jugando con lo bpm los DJs podían *enfriar* o *calentar* la pista de baile. Los VJs participaban en la creación de la experiencia de la pista de baile contribuyendo en el montaje de una ambientación específica a partir del diseño de *visuales*: imágenes en movimiento generadas por medios digitales en vivo y proyectadas en diversos espacios al interior del club.

A diferencia de los recitales de rock, los bailes de Cuarteto y los conciertos de música clásica, la pista electrónica producía un cambio en el equilibrio de poder entre público y artistas. En las tres primeras performances musicales el texto de la performance está fijado de antemano y difícilmente se modifica por acción de los espectadores. Por el contrario, el set que armaba el DJ se transformaba en relación con las reacciones de los bailarines de modo tal que las habilidades técnicas exigidas a esos artistas incluían saber *poner* música y saber *leer* la pista.

La capacidad para *armar* la pista —atraer a los bailarines y mantenerlos danzando— era uno de los indicadores de la buena calidad de un DJ. El beso de la muerte de su performance se producía cuando el público abandonaban masivamente el espacio (*vaciar la pista*). Sin embargo, cuanto mayor era el capital social del DJ, mayor número de seguidores tenía en las cercanías de la cabina y así difícilmente la pista llegaba a vaciarse completamente¹⁵.

La poética repetitiva de la música, el alcohol, la transpiración, los psicotrópicos, conducían a una focalización de la conciencia de los bailarines quienes, concentrados en el movimiento, *viajan* y experimentan colectivamente otros estados de conciencia. En la administración de esa experiencia la participación del DJ era fundamental. Quien encarnaba ese lugar se posicionaba al mando de la cabina y como un chamán movía los cuerpos a partir de la

sanguchito, figura coreográfica, formada por 3 o más cuerpos que danzaban de manera acoplada y con movimientos eróticos.

¹⁵ En general esos *amigos* ingresaban gratuitamente al lugar dado que estaban en la lista de invitados que el músico entregaba al dueño del club. En la percepción de los músicos, no era correcto que sus amigos pagaran por escucharlo. Por el contrario era él quien los invitaba a compartir ese momento. Aunque explícitamente interesada, en tanto existía un interés en ser escuchado y existía un interés en escuchar, la economía de los intercambios entre *amigos* no aparecía monetarizada.

manipulación técnica de las propiedades del sonido, como volumen, timbre, ritmo, y también con movimientos corporales que animaban al baile extático. Agitar los brazos, moverlos en diferentes direcciones y al ritmo de la música.

4. REFLEXIONES FINALES

En el caso de las fiestas de cumpleaños infantiles las/los “animadores” o “entretenedores”, apelativo que utilizaban los niños y niñas para nominarlos, combinaban un conjunto de herramientas, en el transcurso de su performance, para “entretener” que incluía: chistes, desafíos, música, baile, disfraces entre otros objetos. En los club electrónicos los/las DJs con movimientos corporales y la música hacían y (des)hacían la pista junto con la acción de los/las VJs y encargados de la iluminación.

Desde una perspectiva etnográfica, describimos diversas técnicas corporales, escénicas y de montaje a las que recurrían esos agentes/actores para generar experiencias múltiples, con un fuerte contenido afectivo y sensorial como el éxtasis y frenesí. También analizamos cómo esos agentes, a quienes proponemos llamar “gestores de emociones”, realizaban una administración más o menos precisa, repetida y repetible, de tiempos, espacios y estímulos que conducían gradualmente a los participantes -bailarines y cumpleañoseros- a involucrarse en una acción colectiva de carácter *agitato* y con un tempo *vivace*.

El aprendizaje de esos modos de gestionar las emociones era parte de las tareas a través de las cuales se formaban los gestores de las emociones. Si bien ciertas “buenas prácticas” podían aparecer sistematizadas y ordenadas en manuales que enseñan el oficio, el mismo se aprendía en la acción y junto con otros. La modalidad de transmisión de conocimientos utilizada se daba en la (co)presencia. Aquellos con más antigüedad y experiencia objetivada en un conjunto de técnicas corporales como actitudes para con el público, modos de presentación de sí, formas de saludar o despedir entrenaban a quienes se incorporaban en el oficio de la gestión.

En los espacios de entretenimiento analizados, mediante la risa, la alegría, el movimiento y la danza, algunos cuerpos se volvían dóciles y maleables cuando se sujetaban al estado anímico buscado por el gestor. Entre gestores y gestionados se producían relaciones de fuerza, desafíos, como parte de un contínuum siempre sujeto a reversibilidades que no podemos describir aquí.

En la pista de baile y en la fiesta de cumpleaños abordadas, gestionar emociones suponía manejar un conjunto de repertorios de acciones capaces de llevar a esos cuerpos - que tendían a dispersarse- al centro de la escena para mantenerlos ahí “*todos juntos, bien arriba*”. La

calidad de gestión de estos gestores, se medía en función de su capacidad para armar la pista, la fiesta, la alegría, el manejo del tiempo; pero también se volvía capital el saber sobre cómo (des)armarla para que esos cuerpos aún “calientes”, “gestionados”, se “enfriaran” y reanudaran sus actividades cotidianas.

BIBLIOGRAFÍA

AMEIGEIRAS, A. (2006). El abordaje etnográfico en la investigación social. En VASILACHIS DE GIALDINO, I. (coord.) *Estrategias de investigación cualitativa*. Buenos Aires: Gedisa.

BENJAMIN, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

BOURDIEU, P. (1993). “*Espíritus de Estado. Génesis y estructura del campo burocrático*”. Revista Sociedad. Facultad Ciencias Sociales, UBA.

CHERVIN, M. (2010). “*¿A quién le toca qué? Pollo con ensalada rusa y ceremonia de las velas. Un trabajo sobre los intercambios en las fiestas de quince años*” en CD II Reunión Nacional de Investigadoras/es en Juventudes de Argentina. El conocimiento situado y la investigación en el Área Jóvenes/Juventud. Universidad de Salta. ISSN: 1851-4871.

DEBORD, G. (1999). *Comentarios sobre La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.

ELIAS, N. (1987). *El proceso de la Civilización. Investigaciones sociogénéticas y psicogénéticas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

GOFFMAN, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

RIFKIN, J. (2002). *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós.

SCHECHNER, R. (2000). *Performance. Teoría & Prácticas Interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.UBA.

SCHECHNER, R. (2012). *Estudios de la Representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.

SOUZA LIMA, A. C (2002). “Sobre gestar e gerir a desigualdade: pontos de investigação e diálogo”. In: SOUZA LIMA, A. C (org.) *Gestar e gerir. Estudos para uma antropologia da administração pública no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

TURNER, V. (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

VERÓN, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

YUDICE, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.