

THE WORLD ON MERCATOR'S PROJECTION



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Departamento de Arte y Cultura

Sobre la hibridación y constitución de nuevos géneros musicales: el caso de ZZK Records

Trabajo Final de Grado presentado para obtener el título de Licenciado
en Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero
(UNTREF)

Alumno: Juan Pégola (DNI 39245041)

Tutor: Juan Pablo Lobet Vallejos

Fecha de defensa: 11 de julio de 2022. Caseros, Argentina

UNTREF UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Índice

1. Introducción
2. Objetivos
 - 2.1. Generales
 - 2.2. Específicos
3. Antecedentes y marco teórico
4. Metodología y enfoque
 - 4.1. Métodos de análisis para el discurso no musical
 - 4.2. Métodos de análisis para el discurso musical
5. Desarrollo del trabajo
 - 5.1. Contexto, antecedentes y fundación de ZZK
 - 5.2. Mezclar
 - 5.3. Diálogos posibles
 - 5.4. Tradición
6. Análisis de la discografía seleccionada
 - 6.1. *Rodante* - Chancha vía Circuito (2008)
 - 6.2. *Viajante* - Tremor (2008)
 - 6.3. *Bailando se entiende la gente* - Villa Diamante (2007)
7. Conclusiones
8. Bibliografía y discografía
9. Anexo
 - 9.1. Diego Bulacio (Villa Diamante)
 - 9.2. Pedro Canale (Chancha vía Circuito)
 - 9.3. Leonardo Martinelli (Tremor)

Introducción

Estados Unidos, 1968. Un barco de carga se preparaba a abandonar el puerto de Baltimore con un cargamento de instrumentos musicales. Su destino era Río de Janeiro, donde tendría lugar la *Exposição Mundial Do Son Eletrônico*. Era la primera de este tipo que tomaría lugar en el hemisferio sur y las más renombradas marcas del campo estaban involucradas. Las empresas participantes estaban expectantes de cara a la presentación de sus productos al incipiente mercado sudamericano. El barco con los equipos zarpó una tranquila mañana del 20 de marzo y ese mismo día desapareció del radar.

Unos meses después, los habitantes de Cabo Verde despertaron con un barco varado en sus tierras, en el medio de la nada y a ocho kilómetros de cualquier línea costera. Un equipo de soldadores arribó a la zona para poner fin a la incertidumbre abriendo los contenedores, que develaron así una serie de sintetizadores, teclados y otros instrumentos jamás vistos por los pobladores anteriormente. De todos modos, la decepción era palpable, puesto que estos instrumentos eran inútiles en esta isla donde prácticamente no había electricidad. Como solución, el líder anti-colonialista Amílcar Cabral (bastión de la resistencia frente al dominio portugués que sobre esta tierra se ejercía) ordenó distribuirlos de manera equitativa en lugares con acceso a la corriente eléctrica, por lo cual quedaron ubicados principalmente en escuelas. Esta decisión tuvo como consecuencia la modernización de los géneros musicales locales -entonces prohibidos por el régimen colonialista-, gracias a que esta fortuita aparición cayó en manos de alumnos con un innato sentido del ritmo (Analog Africa, 2016).

Este episodio, descrito en el booklet del disco recopilatorio del sello alemán Analog Africa titulado *Space Echo - The Mystery Behind the Cosmic Sound of Cabo Verde Finally Revealed!*, presenta una serie de inconsistencias históricas a la hora de profundizar en el caso. Se puede mencionar la total falta de material archivístico sobre la exposición mencionada al principio que, por su magnitud, no podría pasar desapercibida en la historia de la música latinoamericana del siglo XX. Por otro lado, algunos instrumentos como el Minimoog tienen su fecha de salida al mercado en 1970, lo cual no se condice con la supuesta fecha de la EMSE, que data de 1968. Por último, las producciones efectivamente pertenecen a artistas caboverdianos, pero en muchos casos, los créditos son atribuidos a estudios de grabación ubicados en países de Europa como Portugal (es el caso de António Sanches, Os Apolos y Dionisio Maio) y Países Bajos.

Esta suerte de mito parcialmente verídico que se conformó alrededor de la música caboverdiana de una época en particular resaltarán algunos de los puntos que serán de importancia para este estudio, principalmente el vinculado a la construcción de un discurso

con circulación social que se forja alrededor de un género determinado y pregona o destaca valores como la autenticidad, la tradición y la identidad. Así, este episodio, tal como fue tomado, demuestra la importancia que tiene la forma en la cual se habla de la música, incluso más allá del análisis musical de tradición formalista.

En palabras de Barthes, “el mito tiene a su cargo fundamentar, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia” (1999, p. 129). Esta operación “trastoca lo real, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, despoja de su sentido humano a las cosas de modo tal, que las hace significar que no tienen significado humano” (ibidem). Así, el relato del episodio caboverdiano incluido en el booklet del disco cumple una función de vital importancia que es la de garantizar que sus producciones son auténticas, pues el relato las hace pasar como conectadas naturalmente a las condiciones de producción: borran la cualidad histórica de los hechos, “no niega las cosas; las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere una claridad que no es la de la explicación, sino de la comprobación” (ibidem). Esto posibilita, en términos comerciales, que una serie de producciones determinadas adquieran una historia que las conecta y que, si no fuese por ella, se encontrarían dispersas. El mito que se forjó es el factor que las aúna más que un proceso social efectivo o específico. De este modo, permite conformar, en sentido figurado, una batea específica que presenta una historia común y una serie de características propias y diferentes a las de otras músicas (lo que se puede entender como autenticidad).

De este episodio se desprende la motivación personal que me impulsó a adentrarme en el estudio de estas temáticas, principalmente indagando en la conformación de nuevos géneros musicales en el marco de los más recientes avances en las tecnologías vinculadas a la producción musical, así como también la construcción sonora y discursiva que elaboran. ¿Qué factores sociales aparecen en la constitución de estos géneros? ¿Cómo afectan las nuevas tecnologías a músicas que incorporan elementos de géneros tradicionales? ¿Cómo se da la interacción entre tradición y tecnología? ¿Cómo se refieren los productores de estas músicas a ellas? ¿Qué valores pregonan?

Muchas de las inquietudes expresadas en el párrafo anterior se materializan en un caso local de los últimos años vinculado a un sello discográfico independiente de nombre ZZK Records con origen en la Ciudad de Buenos Aires y activo desde 2006. Bajo este sello se aglutinan varios artistas que pueden agruparse bajo la denominación genérica de “cumbia electrónica” o “cumbia digital”, cuyo norte estético consiste en la combinación de los sonidos más tradicionales de Latinoamérica (cumbia, reggaetón, folklores, entre muchos otros) con otros provenientes de la música electrónica.

Este trabajo, entonces, buscará dar luz sobre la construcción de este nuevo género musical desdoblado el análisis en el abordaje de los aspectos musicales (comprendidos por las características sonoras de las producciones en cuestión) y los discursivos (aquellos que surgen de entrevistar a sus creadores para conocer cómo se refieren a sus producciones).

La importancia del presente estudio radica en que sus conclusiones pueden ayudar a la comunidad artística y específicamente musical-sonora desde distintos enfoques. En el plano teórico puede aportar herramientas analíticas de utilidad para casos que aborden la temática de apropiación, evolución, hibridación o fusión de géneros, así como también generar conciencia acerca de los procesos discursivos que inciden en la cristalización de nuevos géneros musicales (e incluso nuevos movimientos artísticos); en la práctica artística, las reflexiones aquí reunidas pueden ser disparadoras de otros procesos creativos, así como también facilitar su comprensión; y en el educacional brindar información acerca de cómo la difusión de determinadas herramientas tecnológicas puede dar lugar a transformaciones en los procesos de producción musical (vale mencionar aquí el caso reciente de un grupo de productores musicales argentinos que comenzaron haciendo música en las computadoras portátiles entregadas por el plan estatal "Conectar Igualdad"). Como trabajo inscripto en el proceso de graduación de la carrera de Artes Electrónicas, se espera que pueda constituir un aporte a la formación de otros colegas.

Objetivos

Generales

Echar luz sobre los procesos sonoro-musicales y discursivos que hacen a la creación de un nuevo género musical.

Hacer uso de la eficacia de la metodología discursiva para una descripción compleja de los fenómenos musicales.

Observar cómo se reconfiguran las matrices en géneros híbridos que vinculen nuevas tecnologías y músicas tradicionales.

Específicos

Contar la historia del nacimiento del fenómeno estudiado a la luz de la fundación de la fiesta Zizek Club y posterior sello discográfico ZZK Records desde las voces de algunos de sus participantes: Diego Bulacio, Pedro Canale y Leonardo Martinelli.

Vislumbrar las estrategias y motivaciones que sus creadores implementan y compararlas entre sí con la perspectiva de buscar puntos en común entre artistas del sello.

Reflexionar sobre los discursos y nociones que sostienen los artistas entrevistados sobre el género que desarrollaron.

Estudiar qué ideas sostienen sobre géneros locales y tradicionales.

Antecedentes y marco teórico

La bibliografía vinculada con el problema de investigación permite identificar algunas herramientas conceptuales que serán de utilidad para este trabajo. El antecedente más próximo, tanto por el tópico que desarrolla, así como también por cercanía temporal, es el de Manuel Segura Torres en *Procesos de hibridación en la Sudamérica del siglo XXI: Música folklórica y música electrónica* (2016). En él, el autor se encarga de hacer un análisis formal de las características de nuevos géneros que son resultados de hibridaciones entre otros géneros pre-existentes. Es así el caso de lo que denomina “cumbia digital”, una suerte de fusión entre música electrónica y músicas populares y folklóricas de las distintas regiones del continente sudamericano comprendidas entre Argentina y Ecuador. Segura Torres emplea algunos conceptos fundamentales para este tipo de trabajos, como ser hibridación, identidad y la noción de nuevas tecnologías. Al primero lo usa para “describir el proceso de la interacción cultural y sus consecuencias”, mientras que el segundo aparece vinculado a los estudios post-coloniales y el tercero, pone de relieve algunas herramientas y técnicas en particular (sampleo, remezcla, software de grabación y producción musical). Si bien algunos de los materiales discográficos de estudio y conceptos claves han de coincidir con el trabajo de Segura Torres, hay algunas diferencias en las herramientas metodológicas, puesto que, aunque ambos trabajos se verán influenciados por la musicología y las ciencias sociales, esta tesina adherirá también, como se mencionará en los próximos párrafos, a herramientas del análisis discursivo. Segura Torres reafirma en sus conclusiones la importancia de los trabajos teóricos del género, por un lado, y las producciones discográficas por otro. Al respecto de los primeros, detalla que son más bien escasos, de modo que no se tiene una noción histórica y cultural plenamente desarrollada sobre este fenómeno. Con respecto a las producciones de discos en la órbita del sello, el valor de su estudio es importante por su condición de portadores de patrimonio cultural y musical. Por esto, la hibridación de estos estilos acaba por darle mayor visibilidad a los géneros autóctonos en territorios con los que Latinoamérica guarda una fuerte relación de dependencia como Estados Unidos y Europa.

Bajo metodologías propias de los estudios post-coloniales se construye el volumen compilado por Born y Hesmondhalgh (2000), en el cual varios autores y autoras indagan en estas bases teóricas para abordar estas problemáticas en la música a partir de un conjunto de estudios de caso. La importancia de estos estudios radica en el uso que hacen de las nociones de otredad, identidad e hibridación, conceptos que están atravesados por las desbalanceadas relaciones de poder entre los países post-colonizados y los colonizadores y los efectos resultantes en las prácticas culturales de los primeros. Además, esta perspectiva otorga una serie de herramientas conceptuales para entender el fenómeno estudiado en la corriente investigación, siendo los recién mencionados de especial interés.

Un caso que también presenta varios puntos en común con el que aquí se desarrolla aparece, junto a algunas de las herramientas propias del análisis discursivo, en un libro de la autora argentina Berenice Corti de nombre *Jazz argentino: la música “negra” del país “blanco”* (2015). En este, la autora recurre a métodos como la entrevista a músicos del ámbito y el uso de fuentes documentales, además del análisis de distintos materiales discográficos. Partiendo de la pregunta que plantea si existe efectivamente un “jazz argentino”, Corti advierte una serie de factores que dificultan la posibilidad de entender al género como tal, arguyendo que, a diferencia de otros géneros como el tango y el folklore, el jazz posee una carga racializada y de popularidad internacional, compleja para ser absorbida localmente. Para eso, diferencia dos tipos de discursos que hacen a un género: el musical y el no musical. Con esto, explica que la significación y el proceso de producción que la subyace es una potencia que emerge del entramado social y se construye en la red de relaciones que implican tanto a quienes producen los discursos como a quienes los reciben, sus contextos y sus condiciones materiales de existencia y comunicación. En otro trabajo titulado “Las huellas de la subyacencia: un abordaje sociodiscursivo para el jazz argentino” (2016), Corti vuelve sobre el tema desde un enfoque semiótico para aseverar que toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas. Es decir, los objetos a analizar no están *en* los discursos musicales o *fuera* de ellos, sino que viene dado por un sistema de relaciones que todo producto mantiene con sus condiciones de generación y sus efectos. Esta metodología sociodiscursiva será adoptada por el presente trabajo para abordar los factores que hacen a una música determinada tanto en sus aspectos formales (sonoro-musicales) como en los sociales.

Otras de estas herramientas también lindantes al campo del análisis del discurso y de la semiótica aparecen en *Analysing popular music* de David Machin (2010) agrupadas bajo el nombre de análisis multimodal. Este enfoque “se ocupa de las opciones de signos disponibles

para los comunicadores y la forma en que el significado de los signos individuales cambia cuando se usan en combinación con otros”, en contraposición a “los enfoques semióticos tradicionales que abordan la forma en que los signos individuales connotan o simbolizan” (2010, p. 7). Por lo tanto, comprende no sólo la observación de elementos musicales, sino que también incluye piezas gráficas/visuales y textuales, y aporta definiciones de gran importancia para el curso de este trabajo. De entre las más destacadas aparece la de “discurso”, al cual define como modelos del mundo que se comparten dentro de las sociedades y a través de los cuales las personas piensan y comprenden eventos, acciones e identidades. Los discursos no tienen por qué representar la verdad, sino simplemente ser versiones de cómo podemos entender estas cosas. Es importante destacar que estos discursos pueden estar significados por sus partes. Por lo tanto, todo un conjunto de eventos, acciones e identidades pueden estar representados por elementos asociados a cualquiera de estos. Los artistas pop pueden connotar identidades y acciones a través de la ropa que visten y las poses que adoptan, por ejemplo. Otro concepto que tendrá una gran importancia a lo largo de estas páginas es el de “autenticidad”, al que refiere como

la idea de que algunas músicas están ligadas de alguna manera al alma y proviene del corazón en oposición a la música artificial o del intelecto. Esta distinción tiene su origen en la tradición romántica donde la creatividad vino de Dios. Aquellos músicos que más pueden recurrir a ciertos significantes de autenticidad, por muy predecibles que sean de hecho, y por muy artificiales que sean, serán considerados como sinceros y como productores de música desde el corazón (2010, p. 14).

También vinculado al concepto de autenticidad, aparece “La respuesta sociológica”, dentro del libro *Ritos de la interpretación* de Simon Frith, donde se explora acerca de los valores que hacen a distintas músicas populares, así como también desarrollan ideas vinculadas a los discursos y construcciones que se hacen de estos géneros por parte de sus actores principales y sus públicos, por ejemplo.

Por último, y también con un eje puesto en la circulación social, Nick Prior (2018) explora las formas en las que las tecnologías se introducen en la producción musical y su consumo. También se pregunta cómo lo sonoro y lo digital se constituyen el uno al otro y los tópicos provocados por su mutuo enredo, valiéndose de fuentes de las humanidades y las ciencias sociales, principalmente de la sociología. Su punto de partida es que toda música es tecnológica en el sentido de que está mediada por materiales tecnológicos, fuerzas y procesos. Agrega que son también de suma importancia las prácticas que acompañan a estos objetos, los discursos que promueven su visibilidad y las lógicas de interrelación que unen a la gente y los artefactos de distintas maneras. Resulta de gran relevancia para este trabajo

analizar las conclusiones, donde el autor afirma que las tecnologías analizadas no funcionan de manera autónoma, sino que se pliegan en una serie de prácticas e intervenciones de actores operando en diferentes condiciones sociales, espaciales y temporales (mediación). Dichas tecnologías, a su vez, poseen propiedades moldeadoras que configuran los tipos de técnicas y sonidos que remiten o configuran a distintos estilos, géneros e incluso, quizá, a décadas particulares (lo que denomina “prestaciones”). Los conceptos en los cuales se apoya son los de mediación, musicar (*musicking*) y prestaciones (*affordances*).

Metodología y enfoque

En este trabajo abordaré el fenómeno de la denominada “cumbia digital” o “cumbia electrónica” (así llamado según sus propios productores) valiéndome de algunas de las producciones lanzadas a través del sello ZZK Records, nacido en Buenos Aires en 2006. Bajo su órbita, un gran número de artistas han creado músicas que combinan géneros locales mayormente entendidos como tradicionales haciendo uso de herramientas contemporáneas provenientes o relacionadas con la música electrónica. Así, y teniendo en cuenta los estudios mencionados en el apartado anterior, se implementará metodológicamente el enfoque sociodiscursivo sugerido por Corti, que implica analizar no solamente los soportes significantes sino también sus condiciones de producción y las relaciones entre ellos. En cuanto a métodos respecta, se analizarán por un lado los productos (discos) y, por otro, las condiciones de producción (entrevistas). Estos dos serán considerados por separado y con sus respectivos análisis como discursos, abarcando tanto lo que Corti denomina discursos musicales como los no musicales.

El análisis musical, sumado al análisis discursivo anteriormente mencionado, puede proveer un nivel más de complejización para este trabajo y resultar en un mejor y más detallado nivel de entendimiento. Si el análisis a realizar sobre las entrevistas aporta consideraciones sobre cómo los participantes entienden a un género musical a través de sus dichos, lo que es decir, un análisis discursivo, las músicas seleccionadas pueden también ser entendidas como un discurso en sí (a través del análisis musical).

En este sentido, Corti retoma la caracterización hecha por José Jorge de Carvalho y Rita Segato que permite comprender estas diferencias:

La Músicopoiesis comprende a los discursos musicales de primer grado, es decir, tanto el discurso propiamente musical en el acto de hacer música, como la participación de músicos y oyentes en la semiosis musical a través de la performance creativa y la recepción activa. Y los discursos de segundo grado a aquellos referidos como *nativos* -es decir, los producidos por los participantes del campo artístico-, a los que caracterizan por su tipo *metafórico*, *racionalizador* o *analítico* (2015, p. 27).

Métodos de análisis para el discurso no musical

Para obtener datos relativos a las condiciones de producción se realizaron entrevistas (adjuntas en el Anexo) bajo modalidad virtual, complementando videollamadas con mensajes de texto o notas de voz. Las preguntas fueron abiertas y específicamente orientadas a tres personas cuya participación fue de gran relevancia para la evolución de la escena: Diego Bulacio (alias del DJ Villa Diamante y fundador del sello discográfico ZZK Records), Pedro Canale (músico, DJ, productor de Chancha vía Circuito) y Leonardo Martinelli (músico, compositor y productor de Tremor).

Las entrevistas fueron codificadas y analizadas en una segunda etapa de trabajo. En sintonía con las ideas planteadas por Kvale, la codificación consistió en el “proceso de descomponer, examinar, comparar, conceptualizar y categorizar los datos”. En cuanto a la codificación en el análisis de entrevistas, el autor señala que

Advertir patrones, temas, ver la plausibilidad y agrupar ayudan al analista a ver ‘qué va con qué’. Hacer metáforas, (...) es una manera de lograr más integración entre diversos datos. Contar es también una manera familiar de ver ‘lo que está ahí’. Establecer contrastes/comparaciones es una táctica extendida que afina la comprensión. En ocasiones se necesita también diferenciación, como al dividir variables (2008, p. 150).

En particular, para el análisis de estas entrevistas, adopté la técnica de codificación temática recomendada por Gibbs para el análisis de discursos en general (2016, p. 78). La misma “implica identificar y registrar uno o más pasajes de texto u otros datos como parte de cuadros que, en cierto sentido, ejemplifican la misma idea teórica o descriptiva”. Este proceso permitió estructurar el desarrollo del trabajo con subtítulos apropiados y extraídos a partir del análisis, organizando así un relato coherente de las condiciones de producción tal y como los músicos participantes las expresaron.

Métodos de análisis para el discurso musical

Los productos (discos) se analizaron con las herramientas que brinda Machin en *Analysing popular music* (2010) para el análisis de la música popular, donde sugiere algunos elementos de importancia para el estudio de los sonidos de un disco. Pueden mencionarse la perspectiva y los paisajes sonoros, la instrumentación, la asociación de los sonidos y el uso de efectos como la reverberación y el delay, entre otros. La elección de esta categorización por sobre otra tiene que ver con que permite realizar un análisis semiótico acerca de los significados potenciales de lo musical y sonoro. Los discos en cuestión son: *Bailando se entiende la gente* (2007) de Villa Diamante, *Rodante* (2008) de Chancha vía Circuito y *Viajante* de Tremor (2008).

Otro foco de interés estuvo puesto en observar si los análisis resultantes de los discos pueden ser descritos de acuerdo con las categorías sugeridas por Piedade para los vínculos entre distintas músicas. Denomina como “hibridismo” a “dos elementos A y B que no pueden dejar de ser A y B, por cuanto se integran en un cuerpo que no es C ($A + B = C$), sino AB ($A + B = AB$), y en donde A se afirma en relación a B y viceversa” (citado en Corti 2015, p. 30). Otros de los tipos de vínculos posibles que detalla son los de fusión y mezcla, siendo el primero “un todo final que fagocita las características particulares” de los géneros, y, el segundo, como una “combinación aleatoria de elementos”. De este modo, se identificaron escuchar recursos de distinto tipo (de producción musical, de uso de herramientas en particular, de instrumentos, melódicos o armónicos, entre otros) que responden a distintos géneros dentro de un mismo track, conservando su asociación a un género, por un lado, y constituyendo un género híbrido, por otro.

Desarrollo del trabajo

El análisis de las entrevistas permite reconstruir los diferentes períodos del fenómeno que he denominado como “cumbia electrónica” o “cumbia digital”, así como también identificar cuatro ejes principales que son de importancia para todos los entrevistados: primero, los procesos sociales que tienen lugar en el desarrollo de esta escena; segundo, los motivos de cruce o mestizaje entre distintos géneros para sus producciones; tercero, cómo sus productores entienden o puede entenderse el diálogo entre músicas tradicionales y medios electrónicos; y cuarto, qué conceptualización realizan sobre lo tradicional.

Contexto, antecedentes y fundación de ZZK

Los datos recopilados de las ya mencionadas entrevistas permiten reconstruir un relato acerca de circunstancias, actores y prácticas. El entrevistado que mayor información aportó sobre las circunstancias contextuales y los primeros antecedentes fue Diego Bulacio, también conocido como Villa Diamante.

La crisis económica y social que estalló a fines de diciembre de 2001 en Argentina tuvo su análogo en el ámbito cultural. La norma estética de la década anterior había puesto los ojos en el exterior, más puntualmente en mecas del consumo como Miami, gracias en gran parte a la Ley de Convertibilidad del Austral. Ésta facilitó la posibilidad de viajar para muchos argentinos, así como también para recibir en su país grandes cadenas de comercios, productos importados y conjuntos musicales de primera línea a nivel internacional. Así, el contraste resultante entre los años posteriores al estallido social y los que comprendieron la década de “pizza y champagne”, fue más bien contrastante. Esto queda en evidencia en una anécdota del año 2004 que narra el mismo Bulacio y que adquiere tintes surrealistas, pero funciona para graficar cierto espíritu de época: en el mes de abril, junto a un grupo de amigos, acude al Hotel Bauen, recientemente recuperado por sus trabajadores, para asistir a un festival que se anunciaba de *cumbia experimental* denominado “Festicumex”. Estos amigos no provenían del ámbito de la cumbia, pero hacía poco habían comenzado “una etapa de experimentación de estímulos, siempre combinando el baile y las drogas”. Lejos de la estética importada que predominó durante los '90, el venido a menos salón de fiestas del Bauen junto con una producción al estilo bazar de “Todo Por \$2” comenzaban a definir una belleza de génesis mestiza, entre la cumbia y el punk. El mejor cotillón de la fiesta, agrega Diego, eran las personas allí presentes:

[gente] con aires de artistas sacados de un hospital psiquiátrico, entre hippies con traje, yonkis, poetas y chicas lindas. Tal vez lo raro no era cada uno de los personajes, sino ver la

combinación de todas esas personas de diferentes estilos mezcladas, esperando expectantes a que se cumplan sus deseos.

En esa fiesta también estaban presentes los hermanos Guillermo y Pedro Canale, Gaby Kerpel, Andrés Schteingart y Grant C. Dull, nombres que aún no conocía, pero que en cuestión de tiempo, meses en algunos casos, se encontraría nuevamente con un proyecto en común.

Un segundo golpe tuvo lugar hacia fines de 2004, cuando murieron 194 personas y 1432 resultaron heridas, en lo que se conoce como la Tragedia de Cromañón. La consecuencia prácticamente inmediata fue la deposición del entonces jefe de gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Aníbal Ibarra, y una clausura masiva de locales bailables a nivel nacional. Lo que hasta entonces se había desarrollado en gran medida de forma clandestina y con la connivencia policial y del sistema político, había llegado a su fin, abriendo una nueva era que se denominó “post-Cromañón”.

El episodio relatado por Diego pone de relieve un proceso cultural que toma lugar mayormente luego de la crisis socioeconómica de 2001 y tiene que ver con un pasaje de la estética importada que tuvo lugar en la década de 1990 a una que comenzó a mirar “hacia adentro” después de la crisis, reforzada por los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kircher, que tomaron “esos valores de la cultura argentina para moverlos y hacer fuerte su propia cosmovisión política”. El entrevistado ejemplifica que si en los ‘90 el ojo estaba puesto en artistas internacionales de masiva popularidad como Madonna, Michael Jackson y U2, con poco interés en los nacionales, lo que pasó en el decenio siguiente fue que se prestó más atención a lo local, en nombres como ser Mercedes Sosa o Mariana Baraj. Si a esto se le suman las consecuencias de la Tragedia de Cromañón, el resultado es el de una coyuntura cultural que estaba atravesando una época de grandes cambios estéticos e identitarios.

A menos de que se cumpla el primer aniversario de la fatídica noche de la Tragedia de Cromañón, Diego Bulacio ya es formalmente Villa Diamante, un DJ que se mueve dentro de un circuito acotado, justamente por las medidas que se tomaron como respuesta al episodio en cuestión, pero no por eso menos aclamado. Los locales bailables, como boliches, habían cerrado casi en su totalidad y podían contarse con los dedos de una mano los que permanecían abiertos. Las fiestas clandestinas, que se hacían en cualquier lugar (casas abandonadas, sótanos) y habían generado “un under muy candente en Buenos Aires” hasta Cromañón, también perdieron peso por esta serie de políticas restrictivas hacia las actividades nocturnas. Por estos motivos, la actividad de algunos DJs, entre ellos Villa

Diamante, se veía casi en la obligación de expandir sus horizontes hacia otros espacios, de modo tal que, además de continuar pasando música en “un living para 50 personas” y ser contratado “para ir a cumpleaños en casas de Colegiales”, comenzó a frecuentar espacios más “alternativos”, como galerías de arte. Los clubes, de todos modos, le resultaban aún lejanos, porque lo que hacía “era muy raro”, por lo cual “en un club no había lugar” para él.

Mientras todo esto sucedía, recibió una invitación para tocar en Creamfields, un festival de música electrónica de los más conocidos en Argentina durante los 2000 -en el que participó en tres ediciones consecutivas- y eventos como el BAFWeek, junto a Ramiro Musotto, un percusionista argentino que vivía en Brasil, hoy fallecido. Gracias a estas invitaciones, el trabajo de Diego Bulacio consiguió mayor difusión, estrechó vínculos con la prensa y productores de festivales, sus producciones comenzaron a ser recomendadas de boca en boca y la gente escuchaba su música y veían en él algo fresco.

Un día, Grant C. Dull, un estadounidense que ahora residía en Argentina, lo invitó a pasar música en una fiesta en El Dorado, junto a DJ Nim, alias de Guillermo Canale. Llegó, hizo su trabajo y el público la pasó bien. Dos semanas después, recibió nuevamente un llamado del productor texano, esta vez para decirle que Nim, había conseguido un espacio en San Telmo, principalmente destinado a eventos para turistas, donde podían hacer shows en vivo y querían contar con Villa Diamante como DJ residente. Su respuesta fue afirmativa, pero también quería programar y trabajar codo a codo con ellos: hacerse cargo del asunto. Le respondieron que sí, y así, estas tres personas que varios meses antes sin saberlo se habían encontrado en el segundo Festicumex, ahora se asociaban para realizar una fiesta todos los miércoles. El norte estaba claro: invitar artistas, trabajar con *mash-ups* (una técnica consistente en unir dos o más canciones sin agregar música original, lo cual le permitía unir dos -o más- mundos en cada track) y mezclar estilos diversos como el reggaetón, la cumbia, el hip hop y el folklore, dejando de lado otros más cercanos a las pistas de electrónica como el techno y el house. La noción de “mezclar”, consciente o inconscientemente, comenzaba a ganar peso en la visión que tenían. También, es la base técnica del mash-up, sobre la que Diego agrega:

Hay que entender el mash-up, siempre, más allá de que sean diferentes músicas, como referencias culturales. Si mezclo un hip hop con rock argentino, es como mezclar, depende el hip hop, Estados Unidos en los '90/'00 con Argentina en los '80, si hago un mash up con un tema de Soda Stereo, por ejemplo. (...) Entonces son como cruces culturales diferentes. Y siempre me interesó un poco jugar a eso, como que las referencias culturales se mezclen y ver qué pasa.

De esto se desprenden dos aspectos de suma importancia para el desarrollo de este trabajo, que son: por un lado, el uso y la noción del mash-up y los propios géneros musicales como influencias y materia prima de sus producciones, todo atravesado por un prisma experimental y de mestizaje (dado que entienden identidades nacionales en los géneros y, por ende, diferencias marcadas entre músicas “de afuera” y “locales”); por el otro, el hecho de que este grupo de amigos-artistas serían el caldo de cultivo de una nueva escena musical, generando así una mayor circulación social de estos estilos. En paralelo a esto, Diego señala que también iban apareciendo ciclos y DJs como Luizao y DJ Campeón, que excedían a la lógica “de nicho” tajante como la definida previamente y contribuían a agrandar dicha escena. Tampoco se puede perder de vista el planteo de Villa Diamante respecto de que no había clubes o boliches donde pasar esta música, que tenía un carácter menos mainstream. Así, aparece indirectamente la idea de autenticidad, que se erige históricamente a partir de la creencia de que expresa un sentimiento único y sincero de un individuo, y que se opone diametralmente a casos de músicas elaboradas específicamente con el fin de dirigirse a un público masivo y específico, como pueden ser las denominadas *boy bands*.

Con esta perspectiva de hacer música “de nicho”, la reivindicación latinoamericana, la intención de baile y la convicción de mezclar como banderas, había nacido Zizek Club.

Mezclar

Poco antes de fundar Zizek Club y de ser formalmente conocido como Villa Diamante, Diego Bulacio tuvo su primera experiencia en vivo, en la que luego de experimentar solo en su computadora, observó que con la música que en ese momento producía, la gente no parecía entusiasmarse. Con este *feedback*, se decidió por mutar de productor a DJ con una intención clara: a la gente tenía que “pasarle algo”. Así, en este lento proceso, encontró una web de *bootlegs* llamada GYBO (Get Your Bootleg On), donde se encontraban productores de *mash-ups* de todo el mundo y que lo incitó a profundizar en esta técnica.

Diego notaba que cada DJ respondía tajantemente a pasar un género de música en particular, y por eso, había una esperable falta de amplitud estilística también en los lugares donde el público iba a buscar música. Pese a esto, no tardó demasiado en encontrar algunos colegas con quienes compartir gustos en común. El primero fue Zurita, quien provenía del ámbito periodístico, escribiendo en su propio blog sobre actualidad musical y conduciendo su programa de radio. En cierto momento, comenzó a trabajar mash-ups que combinaban géneros jamaquinos como el dancehall, reggae y dub, con otros como hip-hop y cumbia, mixtura que ya había calado previamente en Bulacio y les dio un motivo suficiente para entablar una amistad. El que le siguió fue un estadounidense desencantado con la música

argentina, en la cual veía géneros locales que copiaban a otros de su país de origen: escuchaba rock nacional y le sonaba a los Rolling Stones; escuchaba punk y le sonaba a los Ramones; todo lo que escuchaba tenía una relación con otro género proveniente del exterior, hasta que, un sábado cualquiera, prendió la televisión y vio “unos chabones de pelo largo, todos vestidos de Adidas con unos sintes tocando una música re pesada y re oscura y dijo ‘¿qué es esto?’”. Así se le presentó la cumbia villera a Gavin, más conocido como Oro Once, quien incluso llegó a adoptar el género para sus propias producciones y a decorar su casa con una bandera de Pibes Chorros. No fue sólo la bandera lo que descolocó a Diego al visitarlo por primera vez en su departamento, sino también encontrarse con un baúl de discos de vinilo de otros estilos (como electro-rock, glitch y raggacore) que conocía perfectamente, dado que consumía a los mismos artistas. En este sentido, el episodio de Oro Once resulta esclarecedor para entender el desencanto que Bulacio comenzó a sentir un tiempo después de manera similar al que su colega estadounidense había percibido: los artistas que participaban en Zizek Club no eran precisamente imitaciones, “pero sí tenían una influencia muy grande de algo que pasaba afuera”. Como consecuencia de esto, entendieron que debían “poner fichas en las cosas nuevas”, que, según su visión estaban en el ámbito de la cumbia experimental, “el único lugar donde pasaba algo realmente interesante” con referentes como Dick El Demasiado (que dio un show en el ya mencionado Festicumex) y Marcelo Fabián.

Las primeras ediciones de Zizek Club funcionaron como una suerte de termómetro hacia afuera y hacia adentro: hacia afuera para evaluar qué músicas generaban reacciones interesantes en la gente, principalmente ligadas al baile (un valor importante para los productores del género), y hacia adentro para afinar la búsqueda estética. Así, cuando encauzaron hacia lo que entonces entendían como “cumbia experimental”, se dio un proceso mayormente social en el que se generó una escena de artistas alrededor de la fiesta. Nombres como Chancha vía Circuito, Tremor, Faauna, Freakstylers y King Coya son algunos de los nombres que se transformaron en hábitos del ciclo. Fue tal la calidad musical y coherencia estética que veían en los artistas, que pronto tomaron la decisión de fundar un sello discográfico para editar y lanzar sus discos: ZZK Records. Algunos de los recién mencionados habían estado presentes en el Hotel Bauern la noche que tuvo lugar el segundo Festicumex, por lo cual el ámbito que frecuentaban era más bien cercano. Así las cosas, fue necesario también rotular lo que estaba pasando en las fiestas, poder otorgarle un nombre al género musical que sirva para reunir a los productores bajo un mismo título y fue de esta manera que llegaron a la noción de “cumbia digital”. El motivo por el cual fue seleccionado este por sobre otros, fue principalmente la facilidad que tenía para comprenderse en español y en inglés y por entender, en palabras de Diego Bulacio, que “es música electrónica producida de forma

digital, pero con influencias de cumbia, folklore, raíces... depende qué estilo de artistas puede ir de la baguala a la cumbia villera". Así, además de unificar las producciones del sello, también tenía la función de crear una coherencia estética y nombrar una escena determinada para un público.

De entre este grupo de artistas, los motivos personales que los llevaron a desarrollar formas particulares de esta estética híbrida son diversos. Pedro Canale, más conocido por su proyecto de nombre Chancha vía Circuito, reconoce haber redescubierto la cumbia hacia el año 2006, luego de estar viajando por provincias del norte argentino como Salta y Jujuy. Afirma que cuando la cumbia villera explotó en 2001, no le gustaba nada, le parecía "un bajón". La diferencia, con el paso del tiempo, fue estar "más sensible" y "más abierto", también escuchándola en todos lados, dado que se oía que "venía de las casas, en los colectivos, en los hostales (...) Ahí fue el flechazo, es un ritmo muy contagioso, muy pegadizo, imposible no bailar con esa cadencia". Esto lo entusiasmó e impulsó a experimentar con este género, trabajando sobre ritmos de cumbia, sampleando otras y agregándole instrumentos como sintetizadores. Era muy distinto a lo que venía haciendo previamente que "era más introspectivo, con más influencias del downtempo como Massive Attack, Aphex Twin, Björk, Portishead, Tricky... era más en ese plan, o al menos eso intentaba hacer, música de ese estilo". Entiende, además, que con el paso del tiempo se fueron filtrando influencias de aquella primera época en su proyecto de corte cumbiero y con intenciones de pista de baile, lo cual entra en diálogo directamente con el acercamiento a su trabajo, que entiende como "estética de collage".

Este mismo término utiliza Leonardo Martinelli, miembro fundador de Tremor que devino en trío y fue sumado al sello durante la década del 2000. El disparador que impulsó a Leonardo a trabajar con géneros más bien regionales es bastante similar al episodio de Pedro:

En el conservatorio se dio que tenía un amigo que tocaba en una banda de sikuris, una banda muy buena, que habían aprendido con unos bolivianos, y me tocó ayudarlos un tiempo, por gusto, yo los acompañaba, los ayudaba con el sonido... y en mi casa se escuchaba folklore desde que era chico, era algo que no era nuevo para mí, pero en uno de esos shows, un show chiquito para unas 50 personas, es como si hubiera tenido una "epifanía emocional": me pasó que esa música que ya conocía me atravesó de otra manera, como que la entendí finalmente. Pero no la música o la partitura, que ya la entendía, sino que pude conectar con el carácter espiritual de esa música (...) Hubo algo con lo que conecté y me generó una conexión nueva con todo eso. En mi búsqueda me puse a pensar qué pasaría si combinaba ciertas cosas que me gustaban hasta ese momento pero que nunca se me había ocurrido cruzarlas. Estaba muy a full con la música concreta, que es música con objetos básicamente, estaba muy a full con

los sintetizadores y me pregunté “¿qué pasaría si combino estas cosas?” Música andina, sintetizadores, objetos, que suena a un delirio.

A partir de estas entrevistas surgen entonces algunos patrones comunes. La narrativa de redescubrimiento por parte tanto de Pedro como de Leonardo es prácticamente la misma. Ambos se vieron impulsados a importar estos géneros a sus músicas y así comenzaron a combinarlos con lo que estaban haciendo. La influencia del folklore fue de una relevancia no menor para Leonardo, que previo a eso “sentía que lo que hacía no tenía suficiente personalidad”. Esta aflicción lo llevó a reflexionar sobre las músicas que estaba escuchando, entre ellas rock nacional, “pero de una manera más introspectiva de nuestro lugar”. La consecuencia de estos pensamientos fue darse cuenta de “que tenía algo más propio para decir sin el peso de todo eso que escuchábamos por todos lados, tenía una hoja más en blanco, encontré un lugar que nadie había explorado, por lo menos hasta ese momento”. En ese sentido, rastrea que para esa época aparecían otros referentes que estaban “explorando con la raíz local desde una perspectiva contemporánea”, como Gotán Project (más orientado a combinar house y tango) y Los Jaivas (que databan de muchos años antes y en su música aparecían géneros como rock y folklore andino). De estos proyectos, en principio, disímiles, recuerda que lo “envalentonó ver que ellos estaban haciendo eso, cada uno con su lenguaje y sus formas”. Para él, tiene que ver también con una cuestión de “encontrar su voz”, “buscar una forma de expresión” y conectar con la “música de raíz”, algo que encontraba interesante, puesto que:

en lugar de expresarme en una hoja en blanco sin límites, para mí la idea de jugar y tener que encontrar cómo me expreso en un rango más acotado con unos instrumentos más acotados y unos ritmos más acotados (...), sobre todo, en algo que yo no había explorado tanto, me apasionaba, pero lo agarraba siendo un extranjero.

Si Villa Diamante había encontrado en el mash-up una técnica que le permitía mezclar referencias culturales, Chancha vía Circuito y Tremor tuvieron su análogo en géneros tradicionales como la cumbia y el folklore respectivamente, que fueron disparadores de procesos de hibridación, en ambos casos, con otros géneros más cercanos al mundo de la electrónica, como el ambient, el downtempo, el IDM y la música concreta, entre otros, además de implementar lógicas de producción musical vinculadas íntegramente a tecnologías digitales, como los softwares multipista del tipo de Ableton Live o Fruity Loops. En todos los casos hay una reivindicación, de alguna u otra forma, de lo local, tradicional o ligado a las raíces: Villa Diamante entiende al mash-up como un combinación entre contextos independientemente de los géneros musicales que suenen, haciendo la música aquí como un soporte de significados identitarios y culturales/geográficos; Chancha vía Circuito

encuentra en la cumbia un ritmo de baile que le sirve de materia prima; y Tremor logra erigir su identidad musical abrazando la paleta de ritmos y sonidos que le ofrecen músicas folklóricas como la chacarera y el malambo. Esto, a su vez, se vincula directamente con las valoraciones que hacen sobre la autenticidad y la identidad, que aparecen íntimamente relacionadas. La idea de trabajar con géneros locales la conectan con el hecho de producir músicas “auténticas”, que les dan la posibilidad de trabajar con materiales previamente no utilizados sin dejar de lado los propios (Martinelli menciona una “epifanía musical” en el mismo sentido que Canale habla de una mayor sensibilidad para con la cumbia y Bulacio afirma que durante esa década se volvió la mirada a las producciones locales, terreno previamente inexplorado). Por su parte, la noción de forjar una identidad propia decanta de este proceso en el que, por ejemplo, el fundador de Tremor hablaba de una falta previa de personalidad y el de Chancha vía Circuito menciona que la combinación de cumbia y folklore con géneros electrónicos como los anteriormente mencionados fueron el puntapié para que paulatinamente ambos universos comenzaran a mezclarse. Por último, resulta destacable pensar en la forma en que se da la tensión entre lo local y lo de afuera, que en líneas anteriores han denominado como “collage”, de modo que comienza una primera descripción de la relación entre ambos en la que no se borran los elementos extranjeros, sino que se ponen en tensión con los locales (vale, para esto, volver sobre el comentario de Villa Diamante que contrasta a través del mash-up músicas “importadas”, como las de la década del ‘90, con producciones locales luego de la crisis del 2001 como Mariana Baraj).

Diálogos posibles

A partir de estas últimas observaciones, entonces, es posible reconstruir la función que cumple para estos artistas la etiqueta de cumbia digital que fue aplicada al género en un principio. En líneas generales, parece estar más ligada a necesidades de circulación y comercialización que a una tipología musical precisamente definida. En ese sentido, vale recordar el episodio donde Oro Once se mostraba desinteresado por la música argentina, que entendía como copia a géneros del exterior, y cuando Diego recordaba que en los primeros shows del ciclo Zizek Club participaban algunos artistas con una fuerte reminiscencia a otros, secundado por Leonardo, quien comentó que “acá hay una cosa de mirar afuera en la música que se producía, como Soda Stereo con The Police en los ‘80”, lo cual obliga a preguntarse por la cuestión identitaria, entender cómo se definen. El rótulo de “cumbia digital” que le otorgan a este primer grupo de artistas del sello, como se explicó en la sección anterior, fue deliberado y con la mirada puesta en que se entienda en otros idiomas, principalmente el inglés. En principio, podría afirmarse que hay poco debate al respecto, dado que los artistas y el sello necesitaban formar parte de un género que se erija como “nuevo”, mientras que las

disquerías lo necesitaban para vender discos, y, el periodismo, para meterlo en su “dialéctica de prensa”. Diego sostiene que “fue el sub-estilo que creamos que ayuda a etiquetar todo esto de una forma más fácil. Actualmente, todo se fue desvirtuando”. En ese sentido, agrega que fue un nombre que sirvió para agrupar a prácticamente la totalidad de los artistas, afirmando que no importaba si algún proyecto era folklore, ya que la cumbia digital es “un paraguas súper amplio que te da la posibilidad de hacer lo que quieras”. Pedro Canale ratifica, de modo similar, que se trató de una etiqueta que sirvió para definir qué estaban haciendo, que la cumbia digital era el denominador común y todo se había encauzado hacia allí. Por su parte, Leonardo entiende la función que cumple dicha etiqueta, aunque en un primer momento “estaba medio peleado”. Así, parece haber un consenso bastante amplio al respecto del rótulo (que bien podría haber sido otro similar) y la función del mismo, pero, así y todo, aparecen ciertas tensiones a la hora de pensarlo en términos identitarios.

Previo a su rol de DJ, cuando Bulacio comenzaba a frecuentar ámbitos de música electrónica, podía identificar algunos nombres de productores de dicho género que le gustaban, pero escuchaba que “no tenía una identidad argentina. Podía ser francés, alemán, norteamericano o chileno, tranquilamente. Y me pasó que todo lo que empezó a pasar en ZZK eran artistas con una impronta argentina mucho más presente”. Amplía que lo que pasó en ZZK Records, fue de toparse con artistas que combinaban géneros locales con otros que manejaban códigos de música electrónica internacional: un claro ejemplo es el de Faauna, proyecto del cual dice que “venían de escuchar cumbia villera y drum and bass, entonces como que cada uno venía de una identidad electrónica anterior a sus producciones súper interesantes”. Este último resulta similar a lo mencionado por Canale, que trabajaba una música electrónica cercana al ambient, downtempo y trip hop, hasta que se reencontró con la cumbia y la sumó a sus producciones. En ese sentido, lo que agrega Villa Diamante es tajante: “no te podría decir que es una electrónica sudamericana, porque tiene códigos de música electrónica globales y, a la vez, tiene códigos de música latinoamericana, es ese híbrido”. Martinelli profundiza un poco más en la teorización que se puede hacer sobre la combinación de géneros o estéticas, como mencionó él mismo anteriormente, algo que, sintéticamente menciona como una “relectura del instrumento”, y sobre lo que explica:

Siempre se cree que uno trata de hacer una traducción de un ritmo folklórico a uno electrónico. Y sí, eso está, está bien, acabo de mencionar una saya, un malambo, una cueca, un huayno. Perfecto. Pero la otra cosa que está, que para mí es súper interesante, tal vez lo más interesante, es decir: “bueno, en lugar de querer tocar una chacarera con una guitarra eléctrica”, también es decir “agarro un charango y lo uso para tocar otra cosa que no sea folklore” o “agarro un legüero y lo uso para tocar otro ritmo que no sea un ritmo de chacarera”. Entonces, está el otro 50% de los temas que tiene ese vínculo: ¿cómo toco con un bombo

legüero? Hay uno [un tema] que no es hip hop para nada, pero tiene unos guiños urbanos, ¿cómo hacés los guiños urbanos con un charango?

En la misma línea, Pedro no duda en secundar el planteo de Leonardo, asegurando que “para esta altura es una etiqueta que le queda muy chica. Para mí ya no representa la música que hago. Representa una época de Chancha, eso seguro. Pero ya no”. Esta aseveración encuentra una resonancia muy fuerte en otro pasaje de la charla con Martinelli, que entiende cómo se dan los mencionados cruces entre géneros y ve en eso algo distinto para ofrecer, siendo “toda esta relectura desde el presente, desde las herramientas contemporáneas y de ser quien soy” lo que encontraba interesante. Incluso yendo más allá, y en fuerte sintonía con Canale, lanza que, el folklore, en su caso, jugó un rol central e importantísimo en toda la primera etapa de la banda, pero que “esa no es la quintaesencia del proyecto”. De hecho, entiende que “termina siendo anecdótico que sea folklórico”, asegurando así que el *input* relevante era más bien el emotivo, la historia personal que él tiene con el folklore o Pedro con la cumbia, que los motivó a trabajar con esa música y bien podría ser cualquier género: una autenticidad nacida de lo personal, en pocas palabras. El factor común, para concretar su idea, “es la búsqueda y la relectura de los sonidos locales: del folklore, de la cumbia, de lo latino. Me parece que la búsqueda es una relectura de eso”. Su preocupación principal no pasa tanto por el rótulo que se le otorgue al género, sino por lo que llama “la fórmula”: una suerte de pasos a seguir en términos musicales para que una producción encaje dentro de un género. Esto lo contrapone al recorrido experimental que entiende que tuvieron los artistas que formaron parte de los primeros años del sello, recorrido al que define como:

Digo experimental a tratar de llegar a un resultado por medios no tradicionales, estar recorriendo un camino que todavía no fue explorado. Eso, en definitiva, es experimental, no seguir una fórmula y no formar parte de un género es un recorrido experimental, aunque el recorrido termine siendo amable, el resultado sea amable, siempre está ese espíritu.

Lo que se puede pasar en limpio viene dado, por un lado, por la amplia aprobación a priori del rótulo por parte de los artistas del género (puesto que luego comienzan a desligarse del mismo en diferentes medidas) y la función que el mismo cumple, quedando vinculado con las condiciones de producción y circulación más allá de su funcionamiento como tipología musical. Por otro lado, el entendimiento acerca de las lógicas o procesos de producción que se dan en estos proyectos, siendo de vital importancia las nociones de “relectura” y “experimental”, ambas planteadas por Leonardo, en la que queda de manifiesto la conjunción de factores que constituyen a estas músicas híbridas. La invención de este género, además, acaba por ayudar a resolver las inquietudes que los artistas entrevistados acarreaban previamente al respecto de los ya mencionados factores de identidad y autenticidad.

Comienza a esclarecerse la idea de que se trata, según la visión de Martinelli sobre su proyecto, de una fusión, dado que (en palabras de Piedade) la combinación de elementos se da de manera tal que el producto fagocita las características propias de cada uno de los géneros que lo componen —llegando a cuestionar la identidad netamente sudamericana del mismo—, que lo inauténtico es el “mirar afuera”, como se realizaba, a su entender, en décadas anteriores, y percibir en los artistas del sello un sonido “con una impronta argentina”, además de manifestar —en el caso del fundador de Tremor— una identidad propia apoyada en una búsqueda del orden de lo personal y lo emotivo, relativizando el rol de las músicas tradicionales y trasladándolo al orden de lo local.

Tradición

Hasta aquí se ha explicitado en reiteradas ocasiones que son -mayormente- dos los ejes que hacen a estas músicas: una parte, vinculada a los códigos de música electrónica global, y, la otra, relacionada con las músicas tradicionales: cumbia, baguala, folklore, chacarera y malambo, entre algunas de las que se mencionaron. Dado que puede resultar un término vago, resulta necesario entender a qué hacen referencia los artistas aquí entrevistados al mencionar la noción de “músicas tradicionales”, “locales” o expresiones del tipo.

Leonardo alude a la función de las músicas andinas, por ejemplo, que a su entender “fueron creadas con otro objetivo” y no el de consumo por mero entretenimiento o acompañamiento. “Estas músicas andinas más antiguas tenían otro fin: de comunicarse a la distancia, en la montaña, con una caja, con un aerófono, festejar, celebrar, invocar, las plantaciones, la lluvia, la vida, la muerte... y tiene un rol entre espiritual, se podría decir religioso”. Salvando las distancias temporales, Pedro Canale diferencia a la cumbia, la cual no es “tan antigua como las bagualas, las vidalas, que tienen canto más indígena”, pero aún así lleva varios años en la región latinoamericana, con distintos “colores y características” que varían según el lugar. Aún entendiendo a estos géneros como “tradicionales” y las funciones sociales que hayan podido tener en el pasado, queda claro que en el presente, la elección de estas músicas responde a factores de otro tipo. Para empezar, como mencionaron los entrevistados anteriormente, está el factor emocional, el disparador que los motivó a volcarse hacia esos géneros. En segundo lugar, había elementos inherentes a cada estilo que también motivaban a cada productor de distintas maneras, por ejemplo: Leonardo alude en más de una ocasión a las nociones de “autenticidad” y “originalidad”, mientras que Pedro buscaba la cadenciaailable de la cumbia y Diego alega encontrar algo interesante en su construcción identitaria como DJ que le permite agregar producciones nacionales como las de Mercedes Sosa y Atahualpa Yupanqui a sus DJ sets. Además, como fue explayado en la sección anterior, el híbrido se da a partir de tomar elementos puntuales de cada género. Siguiendo con las

ejemplificaciones, Canale comenta que comenzó utilizando los ritmos de la cumbia, mientras que Martinelli encontró en distintos folklores (nacionales y extranjeros) una paleta sonora que le permitió acotarse a un mundo de sonidos más puntual y desplegar su creatividad a partir de ello.

De este modo, se trata de un conjunto de elementos, puesto que junto a la conceptualización que puedan realizar sobre los géneros tradicionales en análisis (elementos constitutivos de la construcción identitaria, el factor emocional y la búsqueda de cierta originalidad), lo que permanece queda ligado a algunos elementos de tipo musical que servirán para sumarse a un código de música electrónica global, como en los ejemplos del párrafo anterior.

Análisis de la discografía seleccionada

Las categorías o tópicos bajo los cuales se analizaron las producciones de este sello vienen dadas, como se explicó en la sección perteneciente a la metodología, por algunas de las definidas por David Machin en su libro *Analysing popular music*. Estas permitieron estudiar los significados potenciales de lo musical y sonoro. De esta manera, se realizó un análisis a la luz de las nociones planteadas por Machin y el enfoque semiótico que propone. Este desglose de características particulares de cada uno de los discos contribuye a complementar el análisis desarrollado en la sección anterior, buscando que también aporte a responder las preguntas de investigación originalmente propuestas.

1. Rodante - Chancha vía Circuito (2008)

El debut discográfico de Pedro Canale bajo el alias de Chancha vía Circuito está integrado por 11 tracks con una fuerte pregnancia de cumbia, tal como relataba en la entrevista al respecto. Esto se nota desde un primer momento, con la apertura del álbum a cargo de “Damas Gratis Dub”. Incluso antes de escucharlo, el título ya es de por sí un *statement* donde menciona -casi a modo de dedicatoria- a una de las bandas referentes de la cumbia villera del país junto a “dub”, que refiere a un género que adquirió popularidad principalmente en Jamaica y el Reino Unido alrededor de la década de 1970. Éste, en palabras del propio productor, es un estilo que ha influenciado su carrera desde la génesis. El tema, que apenas pisa los dos minutos, abre con un riff de sintetizador con un efecto de delay y un sonido idéntico al utilizado por el conjunto liderado por Pablo Lescano (si es que no se trata de un sample). El uso de este efecto parecería no ser caprichoso, sino estar ligado, justamente, al dub, que tiene como una de sus características principales implementar notoriamente el delay. Además, el tempo de esta cumbia parece ser más lento con respecto a las cumbias villeras promedio y más cercano a los que maneja el género jamaicano. Esto cobra mayor fuerza con el transcurrir del disco, dado que otro de los tracks, denominado “Dancehall”, responde a un género homónimo que nace a partir del dub y, anteriormente, el track “Bussitpondem” tiene como invitado al artista guyanés Jahdan Blakkamore, vinculado a géneros como el dancehall, el reggae y el hip-hop. Rítmicamente presenta un patrón bastante típico en la cumbia, ejecutado por instrumentos de carácter acústico, como bien puede ser un güiro y membranófonos como congas. La particularidad que se oye en la célula rítmica tiene que ver con la aparición de un bombo en negras, factor que se asocia mayormente a las músicas electrónicas que pretenden mantener el pulso bailable, más allá del tempo del track. Por último, otra de las particularidades tiene que ver con el uso de samples, más

específicamente dos: uno, perteneciente a lo que parece ser el sonido de grillos, que bien podría evocar una sensación de naturaleza o de un entorno agreste; el otro, que remite al sonido de un arma siendo cargada, algo que encuentra su razón de ser en el imaginario colectivo vinculado a las cumbias villeras, muchas veces asociada a la delincuencia, además de ser un recurso utilizado en el dub (como bien podrían ser también alarmas o sirenas de policía). Algo de eso, en alguna medida, se retoma en el track siguiente, “Bosques Via Temperley”, cuyos primeros segundos se encuentran ocupados por un loop con reminiscencias a una tabla hindú. Vale remarcar también la extensión de esta parte únicamente percusiva, que supera el minuto, factor que hace pensar en la lógica de los DJs y productores de músicas electrónicas, que al comienzo y final de los temas utilizan secciones meramente rítmicas largas para facilitar el fundido entre un tema y el siguiente. El ritmo muta a un patrón de cumbia claramente reconocible luego de una suerte de sapucay que grita “¡cumbia!”, sobre el cual se apoya una voz femenina que canta una letra que combina en partes iguales la evocación a elementos naturales (“la marea crece y crece”, “donde el mar caliente más” y “que el agua cure mi ser” entre otros versos), y la introspección (“guía mi camino hasta allá”, “que los pasos que deba dar se mantengan firmes en mi alma” y “permite que mis cantos me guíen”, por mencionar algunos). Otros de los sonidos que se pueden encajar dentro de las cumbias tradicionales pueden ser el bajo y la guitarra que aparecen. No solo sus timbres, que parecen responder a instrumentos eléctricos, sino también los arpegios que se apoyan en los intervalos de tónica-tercera menor-quinta justa. Volviendo a los factores que alejan a este tema de una cumbia más bien tradicional, se puede mencionar la falta de una estructuración de canción: no se oye en este tema un cambio armónico que permita discernir entre partes distintas, sino que el ritmo y la base armónica se mantiene sin cambios de principio a fin. Los elementos entran y salen con una lógica más bien de “capas”, trabajando con loops que, según aparezcan o desaparezcan, aportarán variaciones dentro del track que lo harán menos monótono. Dentro de esos elementos pueden mencionarse los acordes de timbre sintetizado en *staccato*, en un recurso muy propio del dub, y otro sintetizador de timbre estridente que aparece para hacer un arpeggio cargado de delay. El tercer lugar, lo ocupa “Cumbia Murguera”, que de manera análoga a lo que ocurre en “Damas Gratis Dub”, parece, desde el título, demostrar expresamente la intención de unir dos géneros en un mismo track. Así, el uso de un ritmo de murga con un sonido de impronta fuertemente acústica, se combina sin problemas con un güiro y un bajo que repite el uso de la tónica, tercera menor y quinta justa. Por momentos, el sintetizador principal está siendo modulado en frecuencia por un filtro, de manera similar a como se escucharía un efecto de wah-wah, otro efecto muy característico del

dub más orientado al reggae. La conformación de “Zorzal”, sexto tema del disco, es bastante similar a la del ya analizado “Bosques vía Temperley”: la carencia de una estructura de canción es incluso más notoria, pues la letra cantada funciona casi como un mantra que repite una y otra vez la misma frase; la totalidad del track se apoya sobre únicamente sobre la percusión (de corte cumbiero y acústico, a excepción de un cuerpo que está siendo filtrado), sin contar con ningún instrumento que haga de base armónica, funcionando, nuevamente, en una lógica de loops que entran y salen sutilmente. Por último, alcanzando los últimos minutos del álbum, se posiciona “Pachamama”, en colaboración con Poeta Inka, quien aporta la voz. Aquí, el productor retoma recursos que ya ha desarrollado a lo largo de otros temas, entre las que se destacan una estructuración que no responde a la de una canción -con una voz principal que bien podría estar improvisando (en un ejercicio cercano al freestyle)-, un bajo que se apoya únicamente sobre los intervalos de tónica-tercera menor-quinta justa, el uso de delay en la voz y un ritmo de reminiscencia cumbiera nuevamente compuesto por cuerpos de timbre acústico.

2. Viajante - Tremor (2008)

Viajante es el segundo disco de Tremor, el primero realizado con una formación estable que integran Leonardo Martinelli (charango), Gerardo Farez (sintetizador) y Camilo Carabajal (bombo legüero). La participación de Carabajal había comenzado previamente, hacia el final de la grabación del álbum debut *Landing*, pero es en este donde se destaca por su constancia a lo largo de los 10 tracks que lo componen. “Malambo” es la apertura y, de manera análoga a lo que ocurre con “Damas Gratis Dub” en el disco de Chancha vía Circuito, aparece casi como una declaración de principios. El ritmo predominante responde al género al que alude en el título, interpretado por parche y aro. El sonido del parche presenta un tratamiento sonoro muy propio del que se usa en los *kicks* de música electrónica, con un sonido grave y profundo, de marcada presencia, además de estar en negras, un recurso que favorece el pulso bailable de géneros más bien vinculados a la música de pista. Puede identificarse, también, a lo largo del tema, un uso intensivo de sonidos manipulados electrónicamente que aportan una mayor complejidad a la base rítmica, algo que se repetirá a lo largo del álbum. La mayoría de ellos podrían definirse como sonidos de corte *glitch*: timbres notoriamente electrónicos, claramente manipulados, con cortes abruptos y tratamientos específicos del ámbito digital, que otorgan un sonido imperfecto que evoca al error. En cuanto a los elementos que aportan a la armonía aparece en primer lugar un sintetizador que funciona como un bajo de nota pedal, al cual posteriormente se suma un arpeggio de guitarra eléctrica y luego otro de charango,

hasta que este segundo pasa a un rasgueo con una importante amplitud estéreo. En paralelo, el bajo -un sintetizador- muta a un sonido menos brillante y más grave, cercano a frecuencias sub-graves. El track siguiente es "Terminal", que inicia con un riff de charango alejado del rasgueo más tradicional que podía escucharse en su predecesor, pero con una manipulación electrónica más marcada, haciendo uso de *chops* (recortes digitales) y efectos varios como revertir el sonido por momentos. Nuevamente, la base rítmica está integrada por microsamples y un bombo legüero que -tímbica y rítmicamente- se acerca al sonido grave y constante de un *kick* (como ya se dijo, vinculado a géneros de música electrónica), mientras que los golpes en el aro lo aproximan a un ritmo más tradicional, pero de un tempo más rápido. Esto cobra incluso mayor notoriedad hacia la mitad del track, donde hay un cambio en el ritmo que interpreta y se puede oír al parche con menos graves y más próximo a su sonido original. Ya en la segunda mitad, la inclusión de un violín cambia la tesitura del tema, causando un efecto de mayor emotividad, alejándose del pulso bailable y sumando un nuevo timbre y que, en palabras de Martinelli, aportan una nostalgia "tanguera". "Caracol", tercer tema de *Viajante*, abre con un arpeggio de charango al que luego se suman un acompañamiento de percusiones que combinan partes acústicas y otras digitales. Las acústicas bien podrían responder a unas pezuñas (chajchas) o maracas, mientras que los digitales funcionan como una suerte de redoblante electrónico que aporta golpes muy puntuales. Rítmicamente, las chajchas tienen una fuerte reminiscencia al ritmo clásico de cumbia -que se interpreta tocando la primera semicorchea, la tercera y la cuarta, con acento en la primera-, mientras que el bombo tiene una presencia mucho menor en comparación a tracks anteriores y esta suerte de redoblante aparece por primera vez para caer a tierra. Un sintetizador se encarga de llevar adelante una melodía en lo que podría definirse como una parte B, y presenta un efecto que genera *clicks* en su timbre. Esta distorsión es muy propia del entorno digital, de modo que podría encasillarse sin problemas como un sonido glitch. Siguiendo con la línea de ritmos tradicionales aparece "Córnea", donde el mismo compositor reconoce haberse valido de la rítmica de la chacarera. Reaparecen recursos que también fueron implementados en tracks anteriores, como ser la base percusiva integrada por sonidos más bien acústicos (bombo) y glitches (electrónicos fuertemente manipulados), el riff principal ejecutado por una guitarra presenta recortes digitales y pasajes de reproducirse en reversa -de modo similar al que ocurre en "Terminal"-, y, por último, hacia el final hace uso de marcar negras con el bombo, dándole así un pulso bailable. Hacia la mitad del álbum tiene lugar "Viajante", que también se apoya en un ritmo tradicional, pero en este caso, se trata de una saya. Armónicamente, además, hace uso de una escala balcánica junto con instrumentos

asociados a estas músicas (violines y acordeón principalmente). En términos de técnicas electrónicas, aparecen samples tímbricamente más orgánicos, como ser las palmas y chasquidos que acompañan al bombo, así como también un redoblante de una aparición menor. Hacia el puente, queda únicamente un ruido fuertemente procesado que marca un patrón que podría pensarse como de cumbia (con un parecido al descrito en "Caracol") y, por su parte, los sikus presentan recortes digitales y una manipulación que modifica notoriamente su timbre, algo que sucede también en los violines con un efecto de iteración digital.

3. *Bailando se entiende la gente - Villa Diamante (2007)*

El primer álbum de larga duración de Villa Diamante parte de una base distinta a la de su debut y es la elección previamente explicada del productor a trabajar su música a partir del mash-up. Su criterio, a partir de lo que explica en la entrevista, tiene que ver con poder combinar un pieza vocal acapella con una baseailable, modificando la estructura de esta lo menos posible. Casi todos los tracks trabajan sobre esta base, a excepción de unos pocos casos que son *edits*, y, tal como su nombre lo indica, sí tienen una mínima edición que el productor hace. El tema que abre tiene un acapella de la cantante de folklore Mariana Baraj sobre una base de autor desconocido. Puede escucharse que la voz se mueve con una cadencia y melodía de copla, mientras que la base, que no responde totalmente a un género específico, presenta un ritmo uptempo y una estética más bien digital en elementos como samples vocales y de guitarra fuertemente recortados, así como timbres electrónicos en la batería y sintetizadores en los bajos y otros elementos menos recurrentes. Más adelante, aparece un recurso que tendrá lugar otras veces a lo largo del disco, que es el de combinar bandas de ZZK con artistas internacionales, como ser el caso de El Remolón (parte de ZZK Records) con Beyoncé y Jay-Z. Tanto en este tema como el que le sigue (que mezcla a Faana con Black Eyed Peas), la base instrumental responde de manera mucho más precisa al lineamiento estético del sello, es decir, ritmos de cumbia fácilmente discernibles con el tempo un poco más lento y elementos más propios del entorno digital (vocoder, samples de baterías electrónicas específicas como ser de Roland TR808, timbres sintetizados), así como también melodías y riffs en escalas típicas de la cumbia. El tema número ocho, que a diferencia de los demás es un edit y no un mash-up, tiene una fuerte reminiscencia a una cumbia más vieja en timbres como el de la guitarra, el de los sintetizadores y las percusiones. Además, hacia el principio hay una referencia al mundo del hip-hop con una voz que parece evocar a un MC presentando o arengando a un DJ (que sería el mismo Villa Diamante). Las melodías que se usan, los acordes y algunos recursos como la

pregunta respuesta en los sintetizadores también configuran un escenario que está más próximo a ser una cumbia más antigua. Otro de ellos es la letra, que podría ubicarse en un período anterior al de la cumbia villera, si se piensa en las temáticas de cada una de esas épocas. Esta línea continúa en el sucesor de una manera más clara (puesto que no hay información clara acerca de quiénes son los compositores o intérpretes de la versión original de "Piedras"), en el que sí se esclarece que una de las bandas que componen en mash-up es Destellos, una banda peruana de cumbia y rock cuyo inicio data de 1966. En este caso, el uso de la base parece ser respetado de manera tal que no haya que hacer ninguna modificación, salvo la de incluir la voz acapella encima, que en este caso es la del rapero estadounidense Skee Lo.

Conclusiones

Para sintetizar y encauzar los resultados arrojados por cada uno de los análisis en un apartado en común, desde un enfoque sociodiscursivo es necesario hacer dialogar a ambos, de modo que así se obtiene una imagen más amplia y precisa sobre el estudio de este género. Para empezar, y volviendo sobre el eje relativo al contexto de fundación y primeros antecedentes de Zizek Club/ZZK Records, queda claro en palabras de Diego Bulacio que la coyuntura de entonces era un caldo de cultivo propicio para que nuevas expresiones tomen lugar. En este sentido, el estallido social de diciembre de 2001 fue solo el primer golpe, seguido por la Tragedia de Cromañón de 2004 que acarreó una serie de consecuencias que pusieron en jaque a gran parte de la industria musical nacional, que se vio obligada a rearmarse tras las políticas de clausura tomadas. Con estos dos hitos, que adquieren carácter de mito fundacional de la misma manera que en el relato caboverdiano, la configuración resultante acaba por ser la de un cambio de época, no sólo en términos sociales, políticos y económicos -dado que otro ciclo con características muy distintas comenzaba-, sino también en términos de todo el sector musical que se topaba con una situación de cambios radicales. En palabras de Bulacio, toda la escena underground que se había estado gestando en Buenos Aires durante varios años, llegaba a su fin con un altísimo porcentaje de clausura y persecución a eventos clandestinos, dejando habilitados unos muy pocos lugares. Es por esta yuxtaposición donde justamente nace la semilla de Zizek Club. El entrevistado es tajante al afirmar que “pensar la música electrónica desde una perspectiva argentina/latinoamericana” es lo que llevó a iniciar la fiesta y, posteriormente, el sello. La lógica de mezclar está en la matriz de su pensamiento, no sólo por esta suerte de principio basal, sino también por la definición que hace del mash-up, al cual se refiere como una “combinación de contextos”, el motivo principal que lo impulsó a trabajar con esta técnica en particular. Al referirse a músicas argentinas o latinoamericanas, Diego tiene una visión amplia, sin referirse específicamente a géneros tradicionales como pueden ser distintos folklores y cumbias (de alta circulación en la región), sino también a artistas y géneros populares y contemporáneos como pueden ser Gustavo Cerati y el reggaetón. La diferenciación, entonces, queda demarcada entre géneros locales/regionales y “de afuera”, además de un interés marcado en hacer una fiesta bailable que involucre géneros como el reggaetón, hip hop, cumbia y folklore, que, según Diego, tienen una mayor similitud entre sí a la hora de bailarse. De esta forma, se destaca, por un lado, la identidad argentina y/o latinoamericana de algunos de los géneros, mientras que del otro lado aparecen músicas electrónicas que parecen no tener nacionalidad definida, en sintonía con lo planteado por Born y Hesmondalgh. Esto, que además de sentar las bases de Zizek Club era también la motivación que encontraba Villa Diamante en hacer música a través de mash-ups y sus combinaciones, lleva al segundo eje mencionado anteriormente, vinculado a los motivos personales de cada proyecto para trabajar con músicas locales. Hay una constante

explícita en los tres casos de análisis que tiene que ver con que hay todo un recorrido previo en el que las influencias pasaban mayormente por subgéneros de músicas electrónicas, entre los que aparecen el dub, ambient, música concreta, hip hop, techno, downtempo, entre otros. Así, encuentran un punto en común al incorporar a estas músicas que ya venían haciendo los colores más bien locales. Fue este el caso de Chancha vía Circuito, que a sus producciones les comenzó a agregar elementos de cumbia tras haberla redescubierto en un viaje al norte argentino, atraído por su cadenciaailable, y también de Leonardo Martinelli, fundador de Tremor, quien reconoce haber tenido una “epifanía emocional” al escuchar un concierto de una orquesta de sikuris. En el caso de Pedro, la motivación parece venir mayormente por el pulsoailable que la cumbia podía aportar a sus producciones, algo que con sus trabajos de corte más electrónico no sucedía; mientras que para Leonardo, volcarse a algunos géneros folklóricos le servía de todo un abanico de recursos y materias primas que le otorgarían mayor personalidad a sus producciones, que sentía faltantes de identidad propia. Cada uno de los productores entrevistados puede adscribirse a alguna de las distintas formas de mezclar géneros, tal como las define Piedade: en el caso de Pedro, los elementos de cada género son notorios por separado, conformando un híbrido en el que cada uno de los que compone a un track se reafirma en función del otro con el cual convive, integrando así un nuevo cuerpo que mantiene las características de cada uno. Es este también el caso de la técnica de mash-up utilizada ampliamente por Villa Diamante. Por definición, en un mash-up conviven dos o más elementos extraídos de otros temas en un cuerpo que es, justamente, el mash-up, motivo por el cual encaja en la definición de híbrido. No es este el caso de la música de Tremor donde las características de cada uno de los géneros se funden entre sí y pierden la independencia que mantienen en casos como los híbridos, por ejemplo, formando parte de lo que Piedade entiende por fusión. Por su parte, dentro de las motivaciones personales hay un elemento en el que coincide todos los productores entrevistados que está instalado en la matriz discursiva y tiene que ver con la respuesta que esperan en la gente. Esto se observa en diversos pasajes de las entrevistas, con Pedro buscando hacer un música de impronta fuertementeailable, Leonardo pretendiendo “sorprender a la gente” y Diego con la intención de que al público “le pase algo”. Es, tal vez, por estos motivos que apelaron a combinar sus producciones previas con géneros altamenteailables, como la cumbia, o menos conocidos al público en general, como los folklóricos, en busca de indagar en estilos tradicionales como garantes de mayor autenticidad. Así, las consideraciones que hacen sobre la tradición funcionan más en ese aspecto que como recurso o estrategia compositiva: lo importante, para este grupo, era poder diferenciarse.

En este punto pueden sumarse los factores desglosados en el apartado relativo al análisis musical. En *Viajante* de Tremor, figura una paleta de instrumentos de fuerte pregnancia folklórica. A lo largo del álbum se escuchan de manera casi constante instrumentos como el

charango y el bombo legüero, así como también aparecen, en menor medida, otros como violín, chajchas y sikus. Siguiendo la línea folklórica, hay algunos casos en los cuales se utilizan ritmos de estos géneros, más específicamente de malambo, saya y chacarera. A su vez, todo esto convive orgánicamente con lo que el propio Martinelli define como “guiños”, es decir, maneras de manipular los sonidos que remitan a otros géneros. Esto puede escucharse cuando se pregunta cómo hacer guiños de hip hop con un charango, por ejemplo, emulando una suerte de *scratch* (el efecto sonoro que se produce al frenar un disco de vinilo siendo reproducido y rebobinarlo un poco) con un efecto de reversa en el cordófono en cuestión. También, hay un uso intensivo de sonidos netamente electrónicos, como algunos samples de batería y varios sintetizadores, además de una manipulación digital de sonidos notoria, efectos de tipo glitch, amplia apertura estéreo y chops, entre otros. Por su parte, Chancha vía Circuito, tiene un análisis similar, puesto que los ritmos de cumbia aparecen claramente, siempre con un tempo un poco más lento (vale preguntarse si su proyecto previo de downtempo pudo haber influido en esta decisión). También los sonidos, que parecen ajustarse mucho más a una proveniencia acústica y, en otros casos como los riffs de guitarras y bajos, eléctricos. Éstos, a su vez, se mueven melódicamente sobre un recurso típico de la cumbia que es trabajar en arpegios de tónica-tercera menor-quinta justa. Dentro del mundo digital, aparecen efectos de delay, por ejemplo, y loops de otras músicas como tablas hindúes y murgas. Un punto menos identificable que marca fuertemente al álbum debut de Pedro Canale es la fuerte lógica digital con la que se compuso, es decir, su forma de trabajar mayormente con loops y capas, casi sin cambios armónicos o estructurales hacia dentro de un track, da la pauta de la fuerte injerencia del entorno digital multipista en su forma de producir. En ambos casos podemos confirmar que se trata de un híbrido en la definición que brinda Piedade, en la que dos géneros conforman uno nuevo a partir de reafirmar sus características propias en función del otro y conviviendo, y vuelve, además, sobre una afirmación categórica que da Bulacio sobre los artistas de la fiesta y sello, que combinaban “códigos de música electrónica globales” y códigos de músicas latinoamericanas. Dentro de las técnicas usadas, el sampling aparece en todas las producciones como una prestación (*affordance* en términos de Prior), que es limitante y posibilitante a la vez, y se trata de un recurso constitutivo para el género en todos los casos, ya sea en su cara más notoria en el caso de Villa Diamante hasta el microsampling de Tremor, pasando por Chancha vía Circuito, quien opta por un uso menos claro en comparación a Diego y más obvio al lado de Leonardo. Para finalizar, en lo que respecta al eje vinculado a cómo estos productores entienden el diálogo, hay una afirmación de Villa Diamante en la que echa luz sobre su visión del género que podrían recibir los artistas del sello: “no te podría decir que es una electrónica sudamericana, porque tiene códigos de música electrónica globales y, a la vez, tiene códigos de música latinoamericana, es ese híbrido”. Así, y probablemente sin saberlo, la definición

que hace encaja perfectamente con la recién mencionada de Piedade. Incluso Leonardo y Pedro coinciden en entender que ni el folklore ni la cumbia, respectivamente, son la quintaesencia de sus proyectos. En cuanto al rótulo de “cumbia digital” respecta, parece también haber un claro consenso al respecto de que sirvió más como una herramienta de circulación y comercialización más que como una tipología musical definida. En el cuarto y último eje, las conceptualizaciones acerca de músicas tradicionales que realizan son más bien escasas. Villa Diamante, como se explicó anteriormente, opta por una visión amplia de la música local y regional. Por su parte, Leonardo entiende que algunas músicas tradicionales están vinculadas al terreno de los rituales religiosos y alejadas del mero entretenimiento, por ejemplo, de culturas antiguas, mientras que, Pedro aleja un poco a la cumbia de lo tradicional, entendiéndola como más reciente en el tiempo y por eso, lejana a las bagualas, vidalas y otros cantos indígenas. Lo que sí reaparece en este último apartado está dado por los conceptos de identidad y autenticidad, ambos muy presentes en el desarrollo de este trabajo. Como se dijo, el fundador de Tremor encontró en ellas desafíos más personales, relacionado a una búsqueda de identidad propia, Pedro se vio atraído por la cadencia de baile de las cumbias y Diego combinaba contextos. En todos los casos, parece haber una especie de faltante en las músicas que producían previamente hasta que, en distintos momentos, se van topando con estos géneros locales que sirven a combinar sus producciones anteriores con un nuevo mundo. De esta manera, el diálogo que se da entre cómo se refieren a sus producciones y lo que se puede deducir de sus conclusiones encuentra cierta coherencia.

Bibliografía

- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI editores
- Born, G. & Hesmondhalgh, D. (Eds.) (2000). "Postcolonial Analysis and Music Studies". En *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. California: University of California Press
- Corti, B. (2015). *Jazz argentino: la música "negra" del país "blanco"*. Buenos Aires: Gourmet Musical
- Corti, B. & Díaz, C. (comps.) (2016). "Las huellas de la subyacencia: un abordaje sociodiscursivo para el jazz argentino". En *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María: Eduvim
- Frith, S. (2014). "La respuesta sociológica". En *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós
- Gibbs, G. (2016). *El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata
- Kvale, S. (2008). *La entrevista en investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata
- Prior, N. (2018). *Popular Music, Digital Technology and Society*. SAGE Publications: Londres
- Segura Torres, M. A. (2017). *Procesos de hibridación en la Sudamérica del s. XXI: Música folclórica y música electrónica*. Tesis de grado. Universidad de Granada
- V.A. (2016). Space Echo - The Mystery Behind the Cosmic Sound of Cabo Verde Finally Revealed! (CD audio). Alemania: Analog Africa

Discografía

- Chancha vía Circuito, *Rodante*, [Grabación sonora], Buenos Aires, Waxploitation Artists/ZZK Records, 2008
- Tremor, *Viajante*, [Grabación sonora], Buenos Aires, Waxploitation Artists, 2008
- Villa Diamante, *Bailando se entiende la gente*, [Grabación sonora], Buenos Aires, Independiente, 2007

Anexo

Diego Bulacio/Villa Diamante

A) **Música**

1) **¿Cómo comenzaste la actividad musical?**

Empecé medio de casualidad. Porque yo antes de empezar de ser DJ, era productor, empecé produciendo. Antes de eso había hecho el CBC para Imagen y Sonido, Cine en Avellaneda y después empecé a hacer algunas materias de Letras en Puán pero de oyente. Me parecía una locura hacer la carrera, no me interesaba, pero sí me interesaban algunas materias: Literatura del Siglo XX con Daniel Link, por ejemplo, que estaba buenísima, me interesaba muchísimo. Fui y dije “che, ¿puedo ser oyente?” “Mientras no me molestes está todo bien”. Así que fue la mejor opción porque estaba todo el mundo con la presión de armar los parciales y yo estaba disfrutando la clase, así que estuvo buenísimo. Siempre me gustó la música y todo eso, y en un momento empecé a descubrir música que no... como dice esa canción de El Otro Yo “la música que escuchan todos, yo no la escucho”. Era eso. Tenía mucha música que no sonaba en ningún lado y me daba curiosidad hacer eso, y yo ya también venía produciendo en Fruity Loops cosas, medio experimentales, muy raras, muy raras, con mucho sampleo. Agarraba tipo Justin Timberlake, Missy Elliott y demás, los rebajaba y hacía una cosa como medio dark rarísima. La primera vez que toqué en vivo me llamaron para tocar en Boquitas Pintadas, que era un hotel boutique que tenía un sótano que era un lugar del under muy interesante en esa época, a principios del 2000, y pasé mis temas y la gente me miraba como “¿qué onda esto?” Yo sampleando a Sandro, Sandro rebajado. Una cosa horrible. Y dije “che, yo quiero que a la gente le pase algo”. Y ahí empecé a investigar y a ponerme más de DJ que de productor. Y empecé lentamente a armar cosas. Lo que pasó también de particular en esa época es que yo venía con una ensalada en la cabeza de mezclar The Smiths con 50 Cent, venía con la idea ya de los mash ups en la cabeza, había descubierto GYBO (Get Your Bootleg On), que era un foro de mashuperos de todo el mundo, súper súper interesante y me bajaba un montón de mash ups de ahí que estaban buenísimos. Aparte encontraba tipo Madonna, The Smiths, 50 Cent, Missy Elliott, Eminem, un montón de cosas que me gustaban y en un punto eran de diferentes tribus, y en esa época, los DJs eran muy como de nicho: “¿qué pasás vos? Techno. ¿Y house? No, no, no: yo soy del techno”. Y después ibas a una bailanta y el DJ pasaba todo el tiempo cumbia. Ibas a una rockería y pasaban todo el tiempo rock, y no habían clubs o DJs muy versátiles. Al menos los que yo conocía. Y yo caí con una idea de freestyle, después de mezclar Missy Elliott con una base de Carlos Vives con The Smiths, después entran los Red Hot Chili Peppers y se mete una

cosa medio cumbiera medio reggaetón, después no sé qué cosa, después te meto un Daddy Yankee. Era como una ensalada y me empezaron a llamar de un montón de diferentes lugares porque era re fresco lo que yo hacía.

2) **¿Quiénes fueron las primeras personas con las sentiste algo en común (en términos estilísticos)?**

En ese momento había una escena que se fue formando con un montón de gente alrededor mío, no alrededor mío sino en paralelo, mejor dicho, que era por un lado Zurita, que no sé si lo conocés, pero él tenía *Pink Moon*, que era una especie de blog medio anti-Inrockuptibles, era como Inrockuptibles pero ácido, ponele, y hablaba de todas las bandas y decía mierda de todo el mundo y era muy mala onda todo el tiempo, pero era muy divertido, eran como los niños malos del indie porteño. También tenían un programa de radio, que eran él y su hermano, que es psiquiatra, y venían muy del mundo del indie y de golpe... muy intelectual también, del mundo del indie muy intelectual, y de golpe Zurita empezó a hacer medio como mash ups entre cumbia, dancehall y hip hop, y musicalmente estábamos muy cerca. Nos hicimos amigos, a los dos nos gustaba el hip hop, la cumbia, el reggae dub más flashero. Y ahí hubo una sincro con Zurita que en su momento fue muy importante. Y después hubo una historia muy linda que es interesante también por esta cosa que seguramente vamos a hablar entrada la charla, que es Oro Once. Oro Once es Gabino, Gavin, que es un norteamericano, rubio, anteojitos, bien blanco, bien yankee, bien estándar de gringo, muy pero muy buena onda. Y un día unos amigos me dicen "che, tenés que conocer a Gavin, él hace lo mismo que hacés vos". Cuando sos DJ, cualquiera que ponga play es lo mismo que hacés vos. El chabón podía pasar tranquilamente trance y mis amigos flasheaban que era lo mismo que hacía yo. Me ha pasado un montón. "Él hace lo mismo que hacés vos", y era un DJ de casamientos. Caigo un día a la casa de Gavin con mis amigues y qué sé yo, caigo en San Telmo, llevo, entro, me atiende él, todo así rubio, anteojitos, hablando español bastante bien, pero un yankee 100%. Y lo primero que veo en el living de su casa, una casa muy linda y ordenada, un edificio muy hecho mierda, pero la casa de él, divina. Estaba viviendo él y su novia. Veo una bandera de Pibes Chorros y dije "¡¿qué?! Qué raro esto". No entendía. Después me pongo a revisar sus discos, se había mandado a traer todos sus baúles de vinilos desde Nueva York por barco. Me pongo a revisar todos sus vinilos y tenía toda la música que a mí me encantaba: el electro rock de Nueva York, toda la música medio glitch y raggacore de Europa, que era un género que me encantaba a mí y lo tenía solo en MP3 que encontraba cada tanto, y él tenía todo en vinilo y no lo podía creer. Un montón de cosas que eran re interesantes de DJ Rapture, un montón de esa época que para mí era lo mejor del mundo, el

chabón lo tiene en vinilo. Después tenía muchos vinilos viejos, dancehall y reggae, cosas en general. Y yo dije “¿qué onda este pibe?” Empezamos a charlar y me contaba su historia, que había llegado a Argentina, que venía medio cansado de Estados Unidos y eso, llega a Argentina, ya había venido acá a trabajar por una pasantía o no sé qué cosa y decidió venirse a vivir acá. Y cuando llega acá dice “escucho el rock y me da todo medio Rolling Stones, escucho el punk y son todos como los Ramones”. Todo lo que escuchaba era una copia de algo que pasaba afuera y estaba como desencantado de la música de Argentina, no le pasaba nada de nada, hasta que un día prende la televisión un sábado al mediodía y encuentra unos chabones de pelo largo, todos vestidos de Adidas con unos sintes tocando una música re pesada y re oscura y dijo “¿qué es esto?”. Cumbia villera. Flasheó. Asoció con Jamaica, asoció con todo lo que se te pueda ocurrir y de golpe empezó como a hacer unos mash ups de cumbia con cantantes de raggamuffin y demás, de vinilos, todo mezclado, y en el medio metía medio breaks y cosas re experimentales, medio violentas, cerca del drum and bass, y también cuando lo conocí me dice “me enamoré”. Me hice muy amigo de Gavin porque teníamos como... Creo que Gavin, Zurita y yo éramos como tres que estábamos muy en esa alternancia de tener una visión medio bastarda de la música muchas influencias de Jamaica, la cumbia latinoamericana y una cosa muy experimental, hiphopera y demás. Creo que esos tres éramos un grupo. Después hay mucha gente más dando vueltas, tipo Luizao con lo que era su ciclo de dub los martes en La Cigale, DJ Campeón, que era Tito Del Águila, que es un periodista del Sí! de Clarín, que es más periodista que DJ pero tiraba mucha data como DJ, y se fue generando ahí como una escena. Te hablo de esto pre-ZZK, todo esto fue antes de ZZK.

**3) ¿Con cuál (o cuáles) categoría(s) te identificás más: músico, productor, DJ?
¿Qué diferencia entendés entre estos rótulos? ¿Vos cómo te definís?**

Yo en general me presento como DJ y agitador cultural, esas son como las categorías. Porque productor, más de eventos en realidad, porque productor de música, digamos, lo hago, lo sé hacer, pero no es algo que me vuelva muy loco... No soy de pasarme una hora escuchando bombos uno por uno a ver cuál es el que me gusta con la frecuencia... Yo también como no soy músico, no tengo tan claras algunas cuestiones armónicas entonces la parte central de producir no me divierte tanto, sí la de fumar un porro y ponerme a hacer mash ups, porque es como agarrar música y reeditarla. Y ahí sí. Creo que producir un mash up y producir desde cero son cosas diferentes. Esto que charlamos muchas veces, el tema de si el DJ toca, de los músicos, si el DJ o los músicos, la categoría de quién está más arriba y más abajo, y nada: el que es DJ, es DJ; el que toca una guitarra, toca una guitarra. Son cosas diferentes. Te digo

porque me pasó el otro día, me hicieron ayer una entrevista en Vorterix y le decía que en un punto es como comparar a un pintor con un fotógrafo: ambos trabajan sobre la imagen, pero un fotógrafo hace 'click' y sale la foto, un pintor se pasa un mes pintando el cuadro. Son cosas diferentes. Ambos trabajamos sobre la música, pero el DJ es más un editor, que trabaja sobre la música, y el músico o productor son gente que le dedica mucho más tiempo a hacer los temas. Ah, y agitador cultural porque todos los proyectos que tengo yo alrededor de lo que hago como DJ, son trabajos de curaduría, por un lado, y además de generar cultura. Digo, si me pongo a revisar todo lo que he hecho en mi carrera son siempre trabajos que hago con otros artistas y lo que busco es visibilizarlos de diferentes formas. Desde los mash ups, que siempre se llaman tipo "Ella usó mi cabeza..." y le ponen un nombre como uniendo los dos temas, los míos son tipo "Soda Stereo vs tal cosa", "Freakstylers vs Calle 13", yo quiero evidenciar quiénes son los artistas que estoy mashupeando y más que nada, siempre intento poner adelante el menos conocido, por una cuestión de que quiero que la gente diga "¿quién es Freakstylers? Porque a Calle 13 lo conozco, ¿quién es este que no conozco dentro del par?". Y después también cuando hago eventos, o cuando me llaman para hacer la curaduría de un festival o algo, o cuando empiezo proyectos, siempre los proyectos que hago son juntar gente para que hagamos cosas, y siempre hay gente que me interesa lo que hace.

4) **¿Cómo encarás la creación de un track?**

A la hora de producir música realmente, para empezar... Como no produzco temas tipo instrumentales para tal cosa, generalmente lo que hago son remixes, que me interesa más poder agarrar el acapella de Fauna, de Dante Spinetta, de lo que sea, una voz, y ver en qué velocidad está y siempre lo pienso para la pista de baile, no para que la gente lo escuche en la casa. Pienso en cómo sería un tema que me sirva a mí para la pista de baile. Como no hago tantos remixes no tengo tantas cosas dando vueltas, pero pónelo, hice un remix para Él Mató (a un Policía Motorizado). El tema es "Fuego", el tema que cierra su último disco, es re lindo y le escribí a Santi (Motorizado) y le dije que me moría por hacer algo con eso, me pasaron los stems y me pasó que en un punto lo que yo quería hacer era mantener la estructura de la canción, no sé si la estructura, pero mantener la idea de la canción porque es hermosa, pero una canción que la gente pueda bailar, un tema de pista de baile emotivo. Lo pensé porque tenía que armar un tema para cerrar los sets cuando toco, un tema para que cuando estoy con un público que puede llegar a conocer Él Mató, lo pongo y que sea un tema emotivo, para despedirnos, chau, porque es un tema súper lindo. También lo que pasó ahí es que ellos iban a sacar un disco de remixes que nunca sacaron por la pandemia y demás, y tengo el tema parado ahí hace 3 o 4 años. Siempre visualizo un poco a dónde quiero ir con

el tema. Hace poco hice un remix de un tema de Juan Ingaramo, "Hace Calor", y el tema original es medio un dub y dije, vamos a llevar esto a un lugar medio como reggaetón lento pero sensual, pienso en esos términos de pista de baile siempre.

5) **¿Cómo elegís los materiales que mezclás?**

Generalmente, lo que me pasa más con los mash ups es que escuchando música, cuando encuentro una canción que me moviliza, que me gusta mucho, busco la forma de llevarla a la pista de baile. Muchas de mis experimentaciones como mashupero tuvieron mucho que ver con eso. En una época me había puesto a escuchar mucho folklore y me preguntaba cómo hacer para que seaailable. Capaz un folklore no tanailable, pero ponele, Mariana Baraj, que es una artista que me parece que tiene una voz increíble. Pero los temas son para escuchar en tu casa, entonces yo quería ver cómo hacer para llevar a la pista de baile a Mariana Baraj, y bueno, empecé a mezclarla con hip hop oscuro, con esto, con lo otro, metiéndole raperos y probando cosas ahí arriba. Cuando surgió el dubstep inglés, que es el primer dubstep, el que es de antes de Skrillex, era una música que cuando surgió, en la pista de ZZK, la gente no la bailaba, porque era muy minimalista, muy lenta y muy oscura. Entonces lo que hice fue empezar a agarrar acapellas de reggaetón y ponerlos arriba de esas pistas de dubstep y rebajar las voces. Entonces te quedaban unos temas re oscuros pero arriba te aparecía un reggaetonero cantando lento. Y ahí logré que la gente se ponga a bailar dubstep por primera vez cuando empecé a mezclarlo con reggaetón. Aparte, no con rítmica de reggaetón sino con solamente acappelas: era una como una especie de dubstep inglés, pero arriba tenías un portorriqueño cantando "mami, ven aquí" y no sé qué. Y son experiencias que uno va probando cosas. Y después existió todo lo que es el trap que es básicamente eso, pistas medio de dubstep oscuro cantado rápido encima.

6) **¿Cómo surge el interés en la técnica específica del mash up?**

Para empezar, hay que entender que el mash up siempre, más allá de que sean diferentes músicas, son referencias culturales. Si te mezclo un hip hop con rock argentino, es como mezclar, depende el hip hop, Estados Unidos en los '90/'00 con Argentina en los '80, si hago un mash up con un tema de Soda Stereo, por ejemplo. O si mezclo Freakstylers con Calle 13, es como Argentina, productores de Córdoba, mezclándolos con Puerto Rico en la misma época. Entonces son como cruces culturales diferentes. Y siempre me interesó un poco jugar a eso, como que las referencias culturales se mezclen y ver qué pasa. En un punto fue medio

el mundo globalizado y algo que tenía mucho que ver con Internet. Como que de golpe, yo vengo de una clase media, media baja de vez en cuando, depende la época, en la cual no me podía comprar los CDs que quería todo el tiempo, ni los vinilos, ni cosas. Entonces, cuando llega Internet, de golpe yo tenía una libretita con un montón de nombres anotados, de cosas que no había escuchado en mi vida pero que había leído que estaba bueno, y que cuando apareció Internet me pasaba horas bajándome música del Soulseek de bandas que yo había escuchado que estaban buenas por la descripción que hacían las revistas que yo compraba o que leía en el Sí! de Clarín, o en la Rolling Stone o algo. Y con esa explosión de información, de pasar a escuchar tanta más música, explotó todo. Entonces fue también empezar a jugar con eso y también hacer cosas que me gustaban a mí que no eran parte de lo que escuchaba la gente, poder mezclarlo para hacerlo parte de la pista de baile. Y mezclar a Madonna, 50 cent, Missy Elliot con Mariana Baraj, Freakstylers, Chancha vía Circuito, qué sé yo... cosas que en ese momento no eran tan conocidas.

7) En una entrevista planteaste la noción de pensar la música electrónica desde una perspectiva argentina/sudamericana, ¿podés ampliar esta idea?

Y eso es ZZK. Ahí nace ZZK, en ese concepto básico. Cuando creamos ZZK, la idea era hacer una pista de baile freestyle, que yo ya venía haciéndolo, pero cuando conozco a Grant Dull y a DJ Nim, me invitan a ser (DJ) residente de una fiesta y les dije que no, que quería ser residente y estar organizando con ellos, quiero invitar a la gente y pensar el concepto y todo. Y cuando pensamos el concepto era pensar una fiesta un día medio raro, porque era miércoles, y que pueda tener artistas de hip hop, cumbia, reggaetón, folklore, electrónica... un poco lo que era el baile porque, un poco, la tesis mía en ese momento era que el reggaetón, la cumbia, el hip hop, se baila todo medio parecido: todo es medio de caderas. Entonces se podía re mezclar todo eso. Capaz no el techno y otras cosas. Pero en esa época sí era eso. Cuando empezamos a tener invitados y eso, cuando venía un hiphopero era uno que medio que imitaba algo que pasaba en Estados Unidos, lo que le pasaba a Oro Once antes. Cuando venía alguien que hacía reggaetón, era como un reggaetón portorriqueño hecho por un argentino. Todos los artistas que veían, no sé si imitación, pero sí una influencia muy grande a algo que pasaba afuera. Y en el único lugar donde pasaba algo realmente interesante, era en el mundo de la cumbia experimental, que también venía de toda la historia de Dick El Demasiado, Marcelo Fabián, que era como lo previo a ZZK. Y la verdad es que cuando empezamos a entender que lo nos interesaba era poner fichas en las cosas nuevas, ahí surge El Remolón, King Coya, Faauna, Freakstylers, Tremor, Chancha vía Circuito, La Yegros, Lagartijeando, y todo lo que fue después ZZK Records, que eran los que nos parecían

más interesantes haciendo esto: una música electrónica, porque trabajaban de forma digital y tenían códigos de música electrónica porque si ves en cada uno, hay diferencias de estilo pero vienen de alguna forma u otra de la música electrónica: Rafa Caivado de Freakstylers venía de ser DJ de house en su adolescencia, Leo de Tremor venía de escuchar Boards of Canada, Aphex Twin, todo el mundo de la electrónica más glitch, house tech, más experimental, Chancha vía Circuito venía de escuchar mucho el ambient dub de Canadá, como era el mundo Mutek de Canadá y qué sé yo, King Coya justo viene de un mundo raro porque viene de Fuerza Bruta y de otros lugares pero después, Faauna venía de escuchar cumbia villera y drum and bass, entonces como que cada uno venía de una identidad electrónica anterior a sus producciones súper interesantes. Y eso se ve volcado en lo que hacen, y también en un punto yo no te podría decir que es una electrónica sudamericana, porque tiene códigos de música electrónica globales y, a la vez, tiene códigos de música latinoamericana, es ese híbrido. Yo empecé a bailar, por ejemplo, no mucho antes de pasar música. Habré empezado a ir a bailar un par de años antes de empezar a pasar música, y habían músicos, productores de electrónica muy buenos argentinos, pero que hacían música que estaba a la altura de Berlín, de Colonia, de la electrónica alemana, pero, ¿qué pasaba? Que no eran muy diferentes, no tenían ningún toque que haga entender que no eran alemanes. A mí me encantaba Gustavo Lamas, pero no tenía una identidad argentina. Podía ser francés, alemán, norteamericano o chileno, tranquilamente. Y me pasó que todo lo que empezó a pasar en ZZK eran artistas con una impronta argentina mucho más presente. Ahí también hay toda una tesis que tiene que ver con el 2001, con el después de los '90 menemistas, y que la meca era Miami, digo para mucha gente, aunque no es nuestro caso. Después del 2001, de la crisis, de todo el quilombo que hubo en Argentina, hubo también una forma de ver para adentro: raíces, ¿qué pasa por acá? La cumbia, el folklore, apareció muy presente todo eso. Y creo que muchos de nosotros empezamos a ver que estaba re bueno Mercedes Sosa, que capaz que en los '90 no lo veíamos porque estábamos viendo a Madonna, Michael Jackson y U2, que de golpe Mercedes Sosa era medio... (hace cara de asco), y de golpe en el 2000 fue como "mirá Mercedes Sosa qué interesante... qué loco, mirá Mariana Baraj, qué bueno". Y todos empezamos a ver cosas más para este lado. También porque es un proceso cultural argentino de los '90/'00 que fueron muy raros. Y también se dio muy en paralelo con todo el tema del kirchnerismo, que en un punto mientras el menemismo era muy para afuera, el kirchnerismo empezó a agarrar esos valores de la cultura argentina para moverlos y hacer fuerte su propia cosmovisión política. Más allá que estés de acuerdo o no, es algo que tiene que ver con la pata cultural.

8) Noté que en alguno de tus DJ sets (puntualmente el podcast para Buenos Aliens) incorporaste edits de artistas como Mercedes Sosa o Atahualpa Yupanqui, ¿a qué se debe el interés en artistas de ese tipo?

Yo tengo como dos partes musicales, Villa Diamante se fue dividiendo en la parte más “villa” y la parte más “diamante”. Porque, por un lado, la parte “villa”, es donde paso hip hop, cumbia, reggaetón, twerk, trap, moombahton, escabiar en una fiesta y ponértela hasta el codo y darte la cabeza contra el piso. Eso es la parte “villa”, muy intensa. Y la parte “diamante”, en un punto, es la parte más electrónica, que tiene siempre toques de electrónica orgánica, world music, algo medio africano, algo medio andino, toda esta cosa más de lo que es electrónica orgánica contemporánea, que al lado de lo que pasa un DJ de house, lo mío es re suave pero mucha gente flashea porque esos toques de música del mundo hacen que tenga una identidad un poco nueva y particular. Y la verdad, que, como DJ, en ese sentido, tengo como una construcción armada re interesante y súper linda que me encanta hacerla y cuando caigo en un lugar donde la gente escucha música electrónica, de golpe flashea porque la electrónica son sintes, bombo en negras y yo pongo un montón de cosas que tienen mucha percusión, que no dejan de ser lo que la gente de la electrónica piensa que es “grasa”, por así decirlo, o no llega a ser grasa, pero sí le da como un sabor entre latinoamericano y africano, y un calor y color súper interesante. Y en ese set puse esos temas, pero la verdad, que si fuese por mí y hubiese más cantidad, haría un setentero de temas de Atahualpa, de Larralde, de Mercedes, de Violeta Parra, de todo eso, porque me parece que es súper lindo y que no dejan de ser temas que son re bailables y a la gente la flashea, porque vienen bailando música electrónica para ellos, con toques de esto y lo otro, y de golpe entra la voz de Mercedes Sosa, que es una voz profunda que la gente reconoce. Te puede no gustar y vos la escuchás y decís “ah, Mercedes Sosa”, es la voz argentina. Igual que Larralde o Atahualpa, capaz que no sabés quién es puntualmente el que canta, pero sabés que es un folklorista argentino, no es que pensás si es chileno, uruguayo, paraguayo, brasilero. No, no: es argentino. El que vive acá se da cuenta. No sé las generaciones de 18, 20 años, pero los que tienen más de 25, 30, les cae la ficha. Y también porque te llevan a un lugar sentimental, a una inteligencia emotiva súper linda.

9) ¿Qué música estás escuchando ahora?

La verdad, muy variado, porque para empezar me mudé a una zona donde es muy tranquilo y estoy más cerca del bosque que de la ciudad, entonces la sintonía de escuchar cosas muy rockeras o muy arriba no me puede tanto. Pero estoy escuchando mucho Chet Baker, por

ejemplo, los discos de baladas de él, que canta Chet Baker, son hermosísimos porque me llevan a un mood muy, muy tranca. También estoy con la familia y cuando tenés una hija, la música más agitadora que capaz escuchaba hace 3 o 4 años, no me funciona ahora porque tengo una nena que hay que dejarla un poco más light, más tranquila. Bad Bunny tiene temas que son increíbles. Justo ayer me hice una playlist de Bad Bunny porque un disco entero no me lo banco, me aburro en muchos momentos, pero me armé una playlist de 15 temas de los mejores de Bad Bunny que me gustan a mí y son increíbles. Le tengo un afecto particular. Y después, no sé si escuchando muy seguido, pero sí teniéndolo muy presente, muchos sub-estilos que salieron últimamente que yo llamo “estilos memes”, que son muy de YouTube. Por un lado, está el lo-fi hip hop, pero lo que pasa es que tiene una rama argentina que es súper interesante, que son un montón productores de ese género, con el mismo código de hip hop tranca, que te da un poco como de añoranza del tiempo pasado, de nostalgia, pero los argentinos lo hicieron todos con temas de Spinetta, Charly, Cerati, Fito Paéz, algunos de Bándalos Chinos o cosas más nuevas, pero todo te lleva a una reminiscencia, una clave de rock argentino viejo, pero en lo fi hip hop. Eso me parece que es súper interesante. Y después el perreo post-punk, que son dos artistas de México y uno de Chile, son diferentes artistas, que empezaron a hacer covers de reggaetón, pero en versión post-punk, típico que uno solo graba el bajo, la guitarra, graba todo y arma la canción un solo productor, y la canta, y de golpe tenés temas de Bad Bunny o de Don Omar, de reggaetón clásico pero cantado como si fuese Joy Division, entonces me parece que es súper interesante y cada tanto lo pongo porque me parece que rompe todos los esquemas de todo lo que se te ocurra. También hay algo que se llama “medieval style”, que son unos dementes que se pusieron a hacer covers de temas conocidos, pero en estilo medieval, como con arpa, una harmónica, o algo así que no sé cómo se llama... y es mucha música que la veo como música para no pensar, que te queda de fondo y hacer otras cosas, música que te acompaña, pero no te molesta ni interfiere y a la vez te deja fluir en la secuencia. Justo ahora también los Freakstylers sacaron un sello chiquito discográfico de música ambient que es muy lindo. Y después estoy buscando música nueva o que me guste para la pista de baile, tanto para el lado de diamante como para el lado de villa, entonces me pongo a buscar muchos remixes de L-Gante, Bad Bunny, Nathy Peluso, todo lo que es hip hop, trap contemporáneo, pero remixes nuevos o algo así, o cosas más viejas, por el lado más de diamante, buscando cada tanto “Mercedes Sosa Remix”, para ver qué hay nuevo, capaz lo hago cada 2 o 3 meses y siempre sale alguna cosita nueva, o busco Larralde, Atahualpa, Violeta Parra, busco cosas que me gustan así, y también hay una lógica de búsqueda en el DJ que es que capaz vas a buscar y ponés en YouTube “Violeta Parra Remix”, pero lo que yo hago siempre es ordenarlo por fecha de salida para que me salten los nuevos primero, porque los que salieron hace un año los tengo, ya los busqué y los encontré, entonces también cambio un poco la lógica de búsqueda y siempre repito algunas para ver

qué hay nuevo de eso. Así estoy, siempre buscando, estuve escuchando mucho The Blaze, que es un dúo de electrónica francés que tiene unos videos muy increíbles, no pueden más. Después otro dúo francés que se llama Polo y Pan, que hacen una cosa muy interesante. Y así puedo estar mil horas hablando de música.

B) Evolución del sello ZZK Records

1) ¿Cómo nace la idea de fundar ZZK? (Contexto)

Para empezar, había pasado Cromañón el año anterior. ZZK nace, creo, en octubre, y 10 meses antes había sucedido Cromañón. También el (estallido de) 2001, entonces veníamos de un par de debacles culturales y económicas muy fuertes. Cromañón fue una patada en el orto para la cultura argentina muy grossa. Porque hasta ese momento hacías fiestas en cualquier lugar, tocaban bandas en cualquier lugar, en una casa abandonada, todo mal y hacíamos una fiesta ahí y sucedía. Podías hacer cualquier cosa en cualquier lado, era un bardo. Adornabas a la policía con dos mangos y sucedía todo, cualquier cosa. Había un under muy pero muy candente en Buenos Aires hasta 2003, 2004, no me acuerdo cuándo fue. Y cuando sucedió Cromañón, la decisión del gobierno de la Ciudad y de todo el país fue “cancelemos la cultura porque si se nos muere alguien más estamos en el horno”. Básicamente, lo que pasó fue, “¿se nos murió un montón de gente? Ya está”. En vez de ser preventivos o cuidadosos, de golpe, de la cantidad de boliches que había en Buenos Aires, se cerraron todos, quedaron abiertos tipo tres boliches, me parece, y nada más. No se podía bailar. Yo iba a pasar música a bares y había carteles de “Prohibido Bailar”, era un momento muy difícil para la cultura. Las bandas, olvídate. No tocó ninguna banda durante meses. Ni las grandes ni las chicas. Y en esa secuencia, yo ya venía pasando música y demás, y venía siendo como una microestrella del under, porque yo pasaba música en galerías de arte y casas de amigos, pero donde pasaba música se llenaba y era un quilombo. Te hablo de un living para 50 personas, pero sucedía. Era como esa magia que estaba buenísima: me pagaban para ir a un cumpleaños en casas de Colegiales. Y yo iba. También iba a galerías de arte y lugares así, muy alternativos. No me llamaban de clubs porque todavía lo que yo hacía era muy raro. No estaba sucediendo. En un club no había lugares para mí. Pero en el medio de todo eso, me habían llamado para tocar en Creamfields, que fue súper importante, me llamaron para cerrar el BAF Week con Ramiro Musotto, que era un percusionista argentino que vivió en Brasil, falleció hace ya unos años, que era muy pero muy grosso, y me llaman para cerrar el desfile de Churba, algo así muy arriba. Yo pasaba música hace 8 meses, menos de un año, era una locura. Entonces, me iba muy bien dentro de ese micromundo, del boca

en boca, se había hecho fan mío SRZ, que era una DJ y también productora que laburaba con la gente que hacía la Creamfields, entonces yo sacaba un mixtape o algo y se lo linkeaba a todo el mundo y estaban todos escuchando mi mixtape, todos enamorados. Y bueno, me llamaron para la Creamfields y toqué tres ediciones de corrido cuando recién empecé a pasar música. Eso es muy raro en general. También tenía muy buena onda con la gente del Sí! de Clarín, con gente de prensa, veían algo muy fresco en mí y venía pasando algo. Y un día me llama Grant para pasar música en El Dorado y pasábamos yo y DJ Nim. Llegué medio tarde porque tenía una fiesta antes. Llegué, pasé música, todo re bien, buena onda, la gente disfrutó, etcétera... Y a los 15 días me llama Grant para decirme que DJ Nim había encontrado un espacio en San Telmo que tenía para hacer shows en vivo, que podía ser los miércoles y querían que yo sea residente. Aparentemente Nim lo llamó a Grant para que hagan juntos la secuencia, y Grant le dijo que todo bien, que él quería, pero quería que Diamante sea residente. Bueno, buenísimo. Me suman a mí como residente y yo les digo que quiero, pero que quiero programar, laburar ahí con ellos, hacerme cargo de eso. Y así fue que teníamos un club, estábamos armando una fiesta en un lugar en San Telmo, que era un lugar para turistas en general, pero tenía los miércoles libres. Los jueves había folklore, los viernes tango... pero los miércoles nos lo alquilaban para poder hacer una fiesta. Estaba la idea de poder hacer algo freestyle, como te contaba antes, un poco lo que venía haciendo, esta idea de los mash ups, de mezclar cosas, tener invitados y todo. Nim venía del mundo del hip hop, Grant venía de la cultura norteamericana pero sumado a todo lo que hay en Argentina, entonces estábamos ahí, en eso. Y nos quedaba dando vueltas el tema del nombre. Yo justo vivía en Olivos en ese momento y tenía que tomarme un bondi, el 152, hasta Palermo, que era la casa donde estaba Grant y nos juntábamos porque había que decidir el nombre, sacar los flyers, lanzar la fiesta, nos faltaba eso. Una amiga me había dicho por qué no lo poníamos un nombre propio a la fiesta, como Susana, Mirtha... Y yo me quedé como "¿un nombre propio? ¿Cómo le voy a poner un nombre como Susana o Mirtha? Es cualquiera, nada que ver." Y yo justo venía leyendo a Slavoj Zizek y lo pensé, y me imaginé este concepto que me encantaba de una fiesta de reggaetón, cumbia, hip hop, que tenga el nombre de un filósofo esloveno. Me parecía que era un guiño a la gente de Puán hermoso. Y así fue que largamos con Zizek, y fue muy bien de entrada, porque musicalmente era muy interesante, mucha de la gente que iba al principio eran freelancers, artistas, diseñadores, turistas, tuvimos muy buena prensa rápido. Yo creo que a menos de un mes de haber salido, ya teníamos una nota en el New York Times, o algo así en Estados Unidos, porque teníamos una pata norteamericana en Grant, que mandó mails y consiguió notas afuera. El primer mes también vino una vez el chabón de TV on the Radio, que había venido al (festival) BUE, y lo invitaron a Zizek. Fue medio mágico el primer mes. En el medio, el dueño del lugar... era un drogadicto, un merquero, que nada le venía bien. Y nosotros pensábamos que fue una fiesta increíble y

no sé qué, y el chabón venía y nos decía que perdió plata, y nos preguntábamos cómo, si estaba lleno de gente, y nos decía que la gente no consumía nada, que había que hacerlos tomar más escabio. Todo mala onda. Eso fue en octubre, en noviembre nos dice que tiene el lugar alquilado para eventos privados de fin de año, que ya fue lo nuestro. Nosotros nos quedamos tipo “¿qué?!” Estábamos en la cresta de la ola, habíamos empezado hace 1 mes y estaba increíble la fiesta, la gente la pasaba bárbaro y era muy lindo todo. Empezamos a mover unos hilos ahí y de golpe surgió la situación de presentárselo a Niceto Club. A El Tío, que en ese momento era el dueño y que es el actual dueño de Congo, le encantó la idea y nos empezó a dar todos los miércoles el lado B de Niceto, que era un lugar chiquito, con sonido medio choto en ese momento, pero estaba bien para lo que hacíamos. Ahí empezamos a darle y estuvo buenísimo. Se fue dando poco a poco que empezamos a llamar gente... Zizek se empezó a plantar como un “laboratorio de baile”, que es lo que contamos en esa época. Vos ibas a ver artistas que se llamaban tipo El Remolón, Chancha vía Circuito, King Coya, Faauna, eran nombres ridículos que nadie sabía qué eran. La gente iba y confiaba en nuestro criterio, que iba a estar bueno. Y también yo jugaba un papel ahí como de DJ, entonces si tocaba alguien que era una cumbia más experimental, que capaz no estaba tan bueno para la gente, después venía yo y te armaba un fiestón, te ponía temas re hiteros, entonces la gente te la levantaba y cuando se iban, si hacían la evaluación, decían “no bailé media hora con este artista que fue un plomo, pero después con lo que siguieron, la rompieron”. Y así fue creciendo, creciendo, creciendo y de golpe nos dimos cuenta que había algo ahí súper interesante, y de golpe se había convertido en una escena musical en Buenos Aires. El primer aniversario de Zizek fue en el Lado A (de Niceto) con Diplo. Diplo previo a Major Lazer, a Justin Bieber, a ser un mega DJ. Pero sí el Diplo que había producido a M.I.A., que pasaba un montón de baile funk, que había tocado en el Sónar de Buenos Aires, que ya era un crack del under global. También empezó a pasar que con la posibilidad de programar dos artistas por semana durante un mes, nos daba la posibilidad de todo el tiempo llamar gente nueva y probar cosas. Yo llamaba a El Remolón, no sé, en enero, y cuando lo llamaba de vuelta en abril le pedía que traiga algo nuevo, no lo mismo de hace 4 meses. Entonces venía con una artista para que cante con él, se armaba un show nuevo. Se armó una dinámica muy buena. Muchas veces me llegaban mails de Chancha o del Remo, con demos, el mismo día antes de ir a tocar. Entonces yo bajaba el tema, lo grababa en un CD y lo ponía. Algo que es muy impresionante es que ellos producían un tema en la semana, me lo pasaban, yo lo pasaba en la pista de baile y ellos en la pista bailándolo, y veían a la gente cómo bailaba, y veían si funcionaba o no, si le alargaban la bajada, si le cambiaban el bombo, ver cómo sonaba la mezcla, o lo probaban en sus sets también. En un punto, para un productor, poder escuchar sus temas, ni terminados de hacer, en la pista de baile con la gente bailando, es una forma de training recontra zarpada. Ahí fue eso, un laboratorio, de probar cosas. De golpe

El Remolón pasaba cumbia a 85 bpm con un bombo que podía ser de minimal techno alemán y era re loco. Y Chancha más movido. Cada uno tenía sus viajes. Zizek fue creado por Nim, por Grant y por mí, que somos tres personas muy diferentes. Nim es un rasta crudívoro-vegano, que le gusta la música más rara que se te pueda ocurrir. En sus diferentes momentos de la vida, cada vez que me muestra música, es rarísima. Está buena y es interesante, pero es muy rara. También tenía un sello de hip hop en ese momento, que había editado Princesa, Maestro Yao y un par de gente más. Grant es un norteamericano nacido en Texas, que hizo la universidad allá, era un típico norteamericano que vino a Argentina a hacer una pasantía o algo por el estilo, se enamoró de Piazzolla y de Borges, y decidió venirse a vivir a acá. En ese momento, era un excéntrico: era bastante gordo y se vestía todo de blanco. Rarísimo. Y como todo norteamericano, es de esa gente que dice “quiero eso” y le da, le da, le da... Tiene esa cosa de los negocios, ese ímpetu, que como argentinos no tenemos, y eso lo entendí perfectamente trabajando con él, yo a veces le decía que no, que nos fijemos, que tal vez la plata... y él que no, que hay que hacerlo, hagámoslo, y nunca perdíamos plata pero había que hacerlo igual. Después estaba yo, que era un pibe que vivió la mitad de su vida en zona sur del GBA y en Capital, que hacía mash ups, que no sabía bien qué quería hacer de la vida, que encontré la música de casualidad porque yo quería dirigir cine y demás, y que tenía algunas voladuras en términos de lo que quería hacer musicalmente, pero tampoco tenía nada claro. Acababa de arrancar a pasar música, no tenía una carrera de 10 años, tenía menos de un año. Además, DJ Nim hacía mezcla y mástering, entonces tenía muy clara la parte técnica, Grant la de los negocios, y yo más la parte de la curaduría y de elegir artistas, que Nim y Grant también la tenían re clara, lo trabajamos los tres, creo que lo aprendimos un poco todos juntos eso, fue como el train de Zizek. Entonces creo que Zizek es esa conjunción de tres personas muy diferentes, no es que éramos tres iguales y teníamos el mismo punto de llegada. Cada uno tenía su visión, todo el tiempo había una fricción de ver cómo llegar a un punto en común trabajando todo eso. Pero, en un momento nos entendimos y fue para ese lado.

2) ¿Cómo es el proceso de sumar unx músicx al sello? Es decir, ¿en qué se basa esta adhesión?

Es algo muy particular y fue cambiando con el tiempo en cada una de las etapas. Para empezar, se creó el sello porque nos pasaba que teníamos artistas como los que te nombré –Tremor, El Remolón, Faauna, King Coya, Chancha vía Circuito, Freakstylers-, que eran muy zarpados, nos parecía que estaban a un nivel muy, muy arriba, de producción, de ideas, de todo. Pero todo lo que eran sellos grandes argentinos... Sony Music no le daba ni bola, porque

era muy extraño. Y todos los sellos under porteños eran muy de nicho, eran de electrónica o de rock o de jazz, no había ninguno que abra más el panorama que pueda entender que la electrónica cumbiera medio folklórica pudiera funcionar para algo. Y dijimos “che, bueno, ya fue, ¿cómo se hace un sello?” Nim dijo que sabía un poco y empezamos a armar un compilado que se llamó *Zizek Sound Vol. 1 Cumbia Digital*. También, el término “cumbia digital” surgió en una reunión de los tres pensando cómo ponerle. Uno decía electrocumbia, otro decía no sé qué cosa, y nos parecía que “cumbia digital” estaba bueno porque si lo leía alguien de otro país podía entenderlo perfectamente, digital cumbia, cumbia digital, se leía en inglés o español tranquilamente. Y nos pasó un poco eso: empezar a armar un sello para editar a la gente que teníamos alrededor que nos parecía que hacía una música increíble y que hacía falta moverlos, porque si no, no lo iba a hacer nadie. Entonces, en un punto, los primeros que fichamos en ZZK fueron los que tocaban en la fiesta y nos parecía que tenían más calidad artística o una proyección artística. Mucha gente de la fiesta no la editamos porque nos parecía que estaba buenísimo para que toquen, pero no para editarle un disco. Ahí entra la segunda generación de ZZK, que son La Yegros, Lagartijeando, Súper Wachin y un montón más que fueron saliendo... teníamos que estar enamorados de lo que hacían, básicamente. Para empezar, en esa época, para sacar el disco de alguien no veías un peso, tenías que hacer un montón de laburo de prensa, de mezcla y mástering, de pensar quién iba a hacer el arte del disco, poner guita para editar los CDs, pensar si se lo pasabas a alguien para que edite el vinilo afuera, tenías que hacer un trabajo de meses para sacar un disco. Entonces, si no estoy convencido de que esa música la va a romper y que es lo mejor que me pasó en la vida, yo no lo hago. En un punto era eso, teníamos claro que queríamos editar artistas. No alguien que se le ocurrió sacar un tema o un disco, gente que le iba a poner pilas a su proyecto y que tenían esa cosa de artista que de un disco al otro haya una evolución, pensar juntos una gráfica, un video, un concepto alrededor de lo que se hacía, una forma de comunicarse. Y así fue que cada uno que entró era gente en la que creíamos mucho, muchísimo. Porque le dedicábamos mucho tiempo al sello y no nos dejaba un peso. Te digo más: cuando yo me fui del sello, teníamos una deuda con los padres de Grant de no sé cuántos dólares, en miles, porque en un momento sus padres fueron como los financistas del sello. Esto que te contaba de Grant... él preguntaba cuánto faltaba para hacer algo, y él lo conseguía y se hacía. En el medio también aparecieron las giras por Europa, ir al Womex, que es una feria de música que se hace alrededor del mundo, es una feria de world music. El concepto de feria es un lugar donde se juntan promotores de festivales, sellos discográficos, mánagers, gente del mundo editorial de la música, todo ese mundo. El Womex se junta en una ciudad de país una vez al año, hacen como una Feria del Libro gigante, donde hay un montón de stands de cada uno de los países, y es un lugar para rosquear. Y fuimos al de Sevilla, creo que fue. Hasta ese momento era un lugar de world music vieja escuela: los

africanos tocando los tambores, con el instrumentito, los folkloristas, los que hacían tango, los que no sé qué de cada uno de los lugares. De golpe un día llegamos nosotros como los jóvenes que hacías cumbia electrónica. Y ese año la rompimos, estuvo buenísimo: repartimos stickers, flyers, discos, de todo por todos lados, y fuimos como la sensación de ese momento porque éramos los primeros que caíamos con algo fresco, electrónico, pero de calidad, porque hasta ese momento estaba muy como... ¿viste Bajofondo? Es una especie de house que todo el mundo conoce, pero con tango. Está muy bien hecho, está buenísimo Bajofondo, pero a ese nivel, en ese momento, había un montón de cosas que eran muy chotas alrededor del mundo. En ese Womex había un show de flamenco electrónico, que era flamenco con house: una cosa que te daba de berreta para abajo, muy, muy choto. Sin identidad. Era como un house que tenía un poco de flamenco arriba y una chica bailando flamenco. Y así un montón de cosas que tenían que ver con la electrónica y el world music, pero muy berretas, demodé y todo eso. Y de golpe llegamos nosotros con El Remolón, Chancha, Tremor, King Coya... la gente flasheaba. Les contábamos el concepto, la fiesta, veían los videos, habíamos hecho unos tráilers de video de la fiesta con la gente bailando los temas de Chancha y era una demencia. Eso nos abrió un montón de puertas y por eso hicimos un montón de giras por Europa. Yo tengo tres giras hechas por Europa con ZZK, que fueron intensísimas, de dos meses, toqué como en 30 lugares, dormíamos cuando podíamos a veces. El principio, para mí por lo menos, fue poco tiempo, habrán sido cinco o seis años y pensá lo siguiente, te lo pongo desde mi lugar: pasé de ser un DJ que pasaba música y que consumía todas las escenas que pasaban por acá, a de golpe hacer una fiesta que se convirtió en una escena argentina que a la vez se convirtió en una escena mundial, porque con lo de la cumbia digital en un momento llegamos a girar por Europa, y de golpe caíamos a Holanda y me encontraba con uno que me decía: "yo pasaba drum and bass hasta hace unos meses, pero escuché tu set de no sé qué de cumbia y ahora paso cumbia". Y vos decías: "¿qué?". El holandés está haciendo cumbia. Te ibas a Francia y otro más que escuchó a El Remolón y de ahora en más empezó a producir y no sé qué... y de golpe otro... y llegar a Europa y que los europeos conozcan la cumbia por nosotros y no por (Pablo) Lescano o por (Andrés) Landero es una demencia. Era porque le llegaba mucho más la nuestra, hecha por nosotros, porque tenía un código más global que capaz la de Damas Gratis o Landero o cualquiera de los cumbieros de vieja escuela que estaban buenísimos. Después llegaban a ellos y se enamoraban y nos descartaban al toque (*se ríe*). Pero fue muy loco que mucha gente conozca la cumbia por nosotros, por unos argentinos de clase media que flasheaba vanguardia.

3) ¿Hay un lineamiento estético delimitado para ZZK?

No, todo lo contrario. Me parece que ZZK es súper amplio. Esta idea de la cumbia digital... si yo te digo "reggaetón", te pongo un tema de reggaetón y vos lo reconocés. Ya está. Puede ser Daddy Yankee o Bad Bunny o J Balvin o Don Omar, lo que sea, y ya está. Si te digo "cumbia", vos escuchás Lescano, Pibes Chorros o Re Piola y son todos medio parecidos, digo, hay una forma de hacer cumbia villera y una forma de hacer reggaetón, hay como clichés que se repiten. En cambio, si yo te digo "cumbia digital" y te digo "Freakstylers", no se parece a Chancha, no se parece a Tremor, no se parece a King Coya, no se parece a La Yegros, no se parece a Lagartijeando, no se parece a Super Wachin, no se parece a Faauna. Digo, entre ellos no se parecen en lo que hacen; tienen códigos en común pero no hay fórmulas. La cumbia digital no fue una fórmula que todos copiaron y que de golpe estaban todos haciendo lo mismo de la misma forma y que uno era más rubio, otro más morocho, otro más alto, otro más bajito, otro más romántico y otro más callejero: todos tenían un código diferente, una forma diferente de comunicarse, y lo que tenían en común era que eran digitales y latinoamericanos, pero era como una gran bola.

4) **¿Pueden efectivamente agruparse bajo un género musical?**

Y qué sé yo, más o menos, porque después apareció el folklore digital y la cumbia digital y medio que ahí se va como amalgamando, pero la verdad es que cada uno va cambiando cosas y quedan bajo esos géneros, mejor dicho, subgéneros, pero te digo, escuchás a Tremor en vivo y no sabés si es folklórico o digital, porque tiene un bombo legüero y un charango, pero después todo lo demás que hacen es una demencia, y no sé si entra dentro de una categoría. Si te lo escucha un europeo te va a decir que es Aphex Twin tocando folklore, y lo mismo con Chancha, tiene unas cosas de percusiones africanas, cosas que tienen que ver con la baguala y el folklore argentino y lo ancestral, cosas que tienen que ver con el dub, es una mezcla de influencias que están ahí dando vueltas y presentes, que, en un punto, la cumbia digital o el folklore digital es un paraguas súper amplio que te da la posibilidad de hacer lo que quieras, porque vos escuchás el disco nuevo de El Remolón y qué sé yo... es como entre experimental-ambient-folklórico-cumbiero... ¿qué te acabo de decir? (*Se ríe*). Te dije un montón de ítems que son pinceladas de cosas diferentes, entonces cada uno va encontrando. Y después, también hablando de ZZK, tuvimos dos discos que fueron muy importantes a nivel global: uno fue *Río Arriba* de Chancha vía Circuito, que fue para mucha gente del mundo under, fue un quiebre, porque es un disco que es hermoso y salió un tema en *Breaking Bad.*, y demás. Y después, cuando dijimos "bueno, el sello ya está, pegamos el hit, estamos todo bien, no sé qué", yo ya me estaba yendo del sello, y Grant ficha a Nicola Cruz, y saca *Prender el Alma*, que tiene toda una historia alrededor... Básicamente, Nicola

saca por ZZK *Prender el Alma*, su primer disco, que es un disco que hace una ruptura a nivel... no sé si comercial, o sea, sí dentro de este mundo medio under, pero hace una ruptura en la cual un montón, un montón, un montón de productores y DJs de alrededor del mundo dejan de pasar house como venían pasando y empiezan a pasar música más lenta, y empiezan a hacer música que tiene que ver más con las raíces. Y el detonador de todo eso fue Nicola Cruz con ese disco. Saca un disco que es, por así decirlo, exagerando un montón, es una especie de *Dark Side of The Moon* folklórico-electrónico, porque es un disco conceptual de punta a punta que lo escuchás y tiene un viaje y un recorrido, y te lleva, te sube, te baja, te lleva para todos lados, y es un disco que es... para mí, es uno de los últimos grandes discos, así como un álbum. Sale un disco de Mengano y es un compilado de temas de un productor. En cambio, el disco de Nicola, para mí es un disco en el que hay un viaje de por medio que es súper interesante. Lo que pasó ahí fue que aparecieron un montón de productores de electrónica orgánica, downtempo, música electrónica un poco más cuidada y minimalista, ni techno ni house, más minimal techno, más minimal, no sé, más minimalista, donde empezaron a mezclarlo con el folklore andino, la música africana, la música hindú, y demás, y creo que ahí el disparador clave fue Nicola, Nico fue como el primero que hizo eso, no sé si el primero, pero fue el que sacó un disco que fue clave para mucha gente. Y ahora, actualmente, si buscás Nicola Cruz en YouTube, vas a encontrarte un show que hizo en las Cataratas del Iguazú para The Circle, que creo que son franceses, y es de los pocos que tienen millones de vistas. Después están El Búho, Matanza, otros artistas más, pero Nico es como la punta de lanza de todo eso. Y eso también salió por ZZK Records y es súper importante a nivel de la escena global, y mucha gente se olvida que salió por ZZK ese disco.

5) **¿Cómo suelen referirse a lxs artistas del sello (en términos de género musical)?**

Es eso que te decía recién, son todas cosas mezcladas. En un punto, es más fácil decir folklore digital o cumbia digital, porque es algo que de alguna manera no sé si creamos, pero estamos ahí, siendo parte de eso, y nos queda ahí eso, pero después cada uno tiene un montón de mezcolanzas de cosas. No hay un género, es música electrónica si querés. Sería como la forma más fácil de nombrarla, pero bueno, después entramos en los subgéneros: es música electrónica producida de forma digital, pero con influencias de cumbia, folklore, raíces... depende qué estilo de artistas puede ir de la baguala a la cumbia villera, depende quién sea. En un punto, la prensa recontra re mil compró la etiqueta de cumbia digital. La compraron con todo el moño, porque de golpe fue algo nuevo que no conocían y que podían vender dentro de su dialéctica de prensa. Si vos agarrás notas nuestras, desde el Sí! de Clarín, el espectáculo de Clarín, La Nación, Página 12, Estados Unidos, lo que sea, siempre

es la cumbia digital. No importa si es Tremor que hace folklore: fue cumbia digital el gran coso. Porque en un punto creamos una palabra o un sub-estilo en el cual fue fácil amalgamar un montón de gente. Y mucha gente que conocí, DJs franceses, alemanes, no sé qué, en sus perfiles ponen que los estilos que pasan son “reggaetón, cumbia digital y techno” o “reggaetón, cumbia digital y reggae”, y ponen “cumbia digital” como si fuese un estilo más. También DJs de Japón, nos han llegado un montón de sets de gente de Japón que consume y pasa... Hemos editado un disco, un compilado en Japón... Fue bastante global y pasó de todo en varios lados. También hay un montón de DJs que se fueron rearmando después de ZZK y fueron influencia: en Chile, Colombia, Perú... los Dengue Dengue Dengue, no sé si los conocés, son un dúo de Perú que fueron los que hicieron la versión de cumbia digital peruana y les fue muy bien. A los cinco meses de haber empezado eran teloneros de Calle 13, actualmente viven en Berlín, su show en vivo es con tres percusionistas afro-peruanos: les va muy bien y son medio popes del mundo de la electrónica y eso. Yo cuando estuve de gira por Sudamérica, caí por su casa y me mostraron unas maquetas que estaban haciendo. Ellos cuando dan notas cuentan que vinieron al Trimarchi de Argentina -fueron al Trimarchi porque ellos vienen del mundo del diseño- y cuando fueron a bailar, fueron a un club de Mar del Plata por la calle Sobremonte, que tenía tres pistas: una de house, una de reggae y otra más que estaba llena de gente y no podían entrar. Y cuando entran dicen: “¿qué es esto?”, se ponen a bailar re fumados los tres, estaban delirando, y se volvieron locos, no entendían qué pasaba, no entendían lo que estaba pasando musicalmente. Después se pusieron a investigar y dijeron “¿quiénes son Chancha vía Circuito, El Remolón, Villa Diamante?” Y de golpe, cuando yo caí en Perú y me recibieron ellos y qué sé yo, me contaban esta historia y la cuentan siempre en sus notas, porque uno de ellos venía haciendo visuales y el otro haciendo una especie de house, y que cuando escucharon El Remolón le reconfiguró toda la cabeza. Y un montón de gente me contó historias así, que vienen en un mood y escucharon algún artista de ZZK y les reconfigura todo. Creo que el término “cumbia digital” es la etiqueta que creamos y le sirve a las disquerías para vender discos, a la prensa para etiquetarnos a nosotros y un montón de gente más, un montón de gente que también nos odia porque los etiquetan como “cumbia digital” y no se sienten cómodos... pero no sé, Amoeba y un montón de disquerías grandes y online también, tienen su batea de cumbia digital... en su momento era como... ¿qué está pasando acá? Creo que fue el sub-estilo que creamos que ayuda a etiquetar todo esto de una forma más fácil. Actualmente, todo se fue desvirtuando. Ya no hay tantos productores de cumbia digital, es algo que quedó demodé en un punto. Porque todo lo que vino después se lo comió porque no sé... éramos muy vanguardia en un momento y la vanguardia en algún momento también queda vieja.

6) **¿Qué mantiene o mantuvo unida a esta escena de cumbia digital o cumbia electrónica?**

Hubo muchos factores, pero por un lado fue la fiesta, que hacía que haya como un público, porque la verdad es esto, si existía El Remolón por separado, Chancha por separado o Freakstylers por separado, no sé qué cantidad de gente nos hubiese ido a ver, pero de golpe ellos iban a tocar a ZZK y no se tenían que preocupar por cuánta gente los seguía porque lo que convocaba era la fiesta, entonces, en un punto, pasó algo muy lindo en ZZK, medio mágico, que era que la gente confiaba en lo que iba a haber esa noche. Tocaba Dead Menems... ¿quién es Dead Menems? Tocaba Fantasma, ¿quiénes son? Dick El Demasiado, no lo conocían. Capaz que sí. Capaz de las 1000 personas que había, habían 100 que los iban a ver, pero no eran los 1000 que iban a ver a los Dead Menems. De golpe se encontraban con algo que era re bizarro que les gustaba, a otros no y qué sé yo. Tocaba Chancha vía Circuito cuando tocó por primera vez, ¿qué onda Chancha vía Circuito? ¿Qué es? No sé ni cómo se pronuncia... ¿Chancha vía Circuito? Y de golpe les encantaba y después los iban a ver de vuelta y los seguían, se armaba toda la bola alrededor. En un punto, ahí fue como una creencia de que lo que pasaba en ZZK era un lugar donde pasaban cosas nuevas, donde se iba generando algo y confiaban, venían a ver qué pasaba. Eran como conejillos de indias y les encantaba. Entonces, creo que por un lado la fiesta fue el primer módulo para poder hacer de esto una escena. Después, creo que sí hubo algo que fue fundamental que fue la buena onda entre todos. Fue una escena donde no hubo competencia, estábamos todos en una buena donde vos ibas al camarín de ZZK y estaban todos escabiando, fumándose un faso, pasándose pendrives con VSTs, contando cómo hacían tal cosa... “tengo una librería que me pasaron de Kontakt que está buenísima porque tiene este bombo”, y nerdeando así. Y también, en un punto, era una escena que era bastante poco falopera. No es que estábamos todos re duros o estábamos todos colando ácido y re locos: se escabiaba, se fumaba faso y tranca. Alguno estaba más pasado de borracho, pero también la gente –yo conozco mucho la gente que iba a bailar a Zizek-, consumía birra, faso y cada tanto un ácido para flashearla, una pepa o éxtasis, pero no es que tenías a todo el mundo re en una muy intensa. También era miércoles, al día siguiente tenías que ser una persona operativa, no es que te podés tomar el jueves libre. Entonces, fue una escena bastante sana dentro de todo, donde era más ir a flashear y eso, y también teníamos muchos ex drogadictos, porque nos había caído mucha gente que venía del mundo de la electrónica, que habían ido a Pacha, que se habían tomado todas las pepas y pastis que se te ocurran, que habían pasado toda la de ir a un mundo más rave, más Creamfields, y que estaban medio de vuelta, y caían a Zizek ya con 25, 30 años diciendo “che, me hinché los huevos de estar re loco. Vengo acá y estoy en una más tranqui”, porque entendían el código de la electrónica que había en Zizek pero le veían esa cosa medio

latinoamericana de por medio. Entonces, esa buena onda era muy amalgamadora de todo eso. Y creo que, también todo esto lo he charlado muchas veces con los pibes de ZZK y demás, y en un punto, no sé cómo decirlo sin hacerme el recontra creído... pero yo ahí tengo un espacio, me parece que importante, en ese sentido, con los artistas. Actualmente lo hago. Siempre manejo todo con muy buena onda, siempre estoy ahí cuidando que todo salga bien, siempre estoy como productor y eso... mi rol dentro de ZZK Records y en la fiesta, fue medio del psicólogo en algún punto, cuando había tensión entre uno y Grant, o uno y Nim o alguna tensión ahí, yo me encargaba de que todo eso se diluya y que se termine charlando y que se pueda relajar todo eso, entonces hubieron un montón de momentos que podían haber sido rupturas catastróficas para el sello o la fiesta, y siempre estuve yo ahí medio "che, pará, pará, sentémonos un poco, charlemos todo esto, bajemos a tierra". El trabajo como de psicólogo del grupo funcionó mucho y en una época que se puso todo más picante en ZZK... yo sé de varios artistas que se estaban por ir y se quedaron porque yo seguía adentro del sello. Y cuando yo me fui, se fueron un montón también. Mi rol ahí era un poco calmar las aguas, era un poco el garante de, no sé si credibilidad o de qué, pero era un garante dentro del sello. No porque Grant y Nim no lo sean, sino porque yo tenía una forma un poco más transparente y clara de hablar las cosas y de manejarme en general: a nivel artístico, comercial, humano. Entonces, me parece que dentro de lo que fue el sello y la fiesta, mi rol fue una tercera pata ahí, medio importante, imagino. Porque siempre mantengo esa cosa de agitador cultural, de poder juntar gente, mi rol ahí es bastante poco yo y mucho el otro, entonces era siempre como "che, Tremor, conozco una piba que se llama Micaela Chauque, ¿por qué no la invitan a cantar?" Siempre proponiéndoles cosas y también recibiendo las propuestas, no es que te bochaba todo lo que me proponías, también asesorando o siendo mucho el lugar para charlar cosas artísticas y también cuando había problemáticas más complicadas del mundo discográfico. Me parece que esos tres puntos son como ítems que hicieron que la escena se concentre en sí misma, y después eso se disparó para afuera. Cuando caemos en Europa, Estados Unidos, México, con artistas que son fans de la cumbia digital es porque veían que acá estaba pasando algo. También venían a veces acá a tocar pensando que éramos los reyes de la noche, que acá tocábamos en el Luna Park y no, tocamos en una fiesta y está buenísimo y eso, pero... no me acuerdo quién fue, que fuimos a comer por Palermo y me habían saludado un par de personas ponele, gente que yo conocía, no fans, y el chabón flasheaba que yo no podía subirme a un colectivo porque era re conocido en Argentina, y yo le decía que no, que podía caminar por cualquier lado y que no me iba a reconocer nadie porque somos nicho acá adentro. "Pero, ¿ustedes no suenan en la radio?" ¿Qué radio? No, jamás. "¿Y los videos no están en MTV?" ¿MTV? ¿ZZK? No, no, se murió hace un rato. Siempre éramos más nicho que otra cosa, la gente de afuera pensaba que éramos mucho más arriba de lo que éramos realmente acá adentro.

7) En una entrevista mencionaste como poco viable la posibilidad de que un sello grande tuviera a un artista de cumbia digital, ¿por qué?

Porque en ese momento lo nuestro era muy under, muy de nicho. No sé qué ejemplos darte... En ese momento y ahora también, porque comercialmente lo que se busca es una cara del trap; no a dos pibes que producen en su casa con la compu. Siempre lo que hicimos fue muy del mundo del under y lo que logramos fue como que el under de golpe tenga una preponderancia, pero siempre fue como de nicho. Acá metíamos 1000 personas en Zizek (la fiesta). Buenísimo. Pero 1000 personas no es nada. Si yo te hago un Luna Park, no... Te digo más, actualmente hay un montón de artistas que tocan en el Luna Park, o tocaban antes de la pandemia, que vos no sabés ni quiénes son porque se configuró toda la escena musical de tal forma que viene a tocar al Luna Park un artista que toca hace dos fechas y vos decís “¿quién es este?” Y entrás y tiene un video de 110 millones de visitas. No te tocó a vos, es eso. Actualmente, o históricamente, los sellos, todo lo que es muy under, salvo que le vean una visión comercial real, no funcionan. Tal vez Chancha o Nicola puedan ser medio viables para un Sony Music, pero los demás seguimos siendo experimentales dentro de un mundo de este capitalismo de sellos discográficos.

8) ¿Qué proyección en la escena internacional tiene el sello? ¿Cómo fue la recepción en países como EEUU y de Europa?

En su momento, fuimos un sello de vanguardia internacional, donde artistas como Diplo, Modselektor, M.I.A, gente que dentro de un under muy arriba, internacional, le iba muy bien, nos tenía como en la configuración de lo que sucedía alrededor del mundo. Modselektor, que es un dúo de Berlín que es tope de gama de lo que es electrónica más alemana e interesante, cuando fuimos a Europa, el chabón cayó a la fiesta que estábamos tocando a hablarnos y qué sé yo, y saca de su morral el *ZZK Vol. 1*, diciéndonos que iba a todos lados con ese disco en la mano, llegaba a la casa de amigos y lo ponía para que lo escuchen y se vuelvan locos. Y lo lograba todo el tiempo. La gente se volvía loca con este disco, no lo podían creer, no entendían qué era y enloquecen. Y eso era Modselektor. Y así nos pasó muchas veces que para mucha gente fuimos una cosa de vanguardia latinoamericana que estaba sucediendo y tenía mucho prestigio. Creo que actualmente lo que quedó del sello es el prestigio, mucha gente de la edad que vivió ese momento, o que eran chicos y lo vivieron el sello, o más tarde, queda el prestigio. Yo, actualmente, con la remera de ZZK Club o ZZK records, por decirlo de

alguna forma, mucha gente me reconoce y mucha gente capaz que no. Y tengo un montón de gente que conoce Villa Diamante y que va a bailar como ayer a El Emergente y demás, que no tienen idea que es ZZK... son como cosas diferentes. Pero bueno, todo el mundo que conoce ZZK y que sabe lo que fue, y toda la gente con la que hablo, de prensa, músicos o algo... El otro día me encontré a Orodembow, que es Roque Ferrari, que es el productor de Duki y de todo este mundo de los traperos nuevos. Yo lo conozco hace un montón de años y qué sé yo. Y siempre que me encuentra me dice: "che, si no fuese por ustedes, estaría en cualquier lado". Fuimos influencia para él y para un montón de gente para empezar a producir y no hizo lo que hicimos nosotros, básicamente, pero entendió capaz un poco esa lógica de producir pensando en lo que nos mueve adentro y no en lo comercial. Y lo que trabaja siempre él es como... lo que charlé con él es que estaba viendo cómo hacer que los traperos puedan hacer un click y no hacer música para que tenga más views sino para que expresen lo que les pasa a ellos. Me parece que en un punto ZZK fue eso, fue para una cantidad de gente así, de nicho, fue súper importante para hacerles un click a nivel cultural. Así pasaron un montón de anécdotas. Somos súper amigos de Liliana y Simón de Bomba Estéreo, y cuando ellos estaban con "Fuego", prendidos, haciendo un mega hit, para ellos su referencia en Argentina era ZZK y venían a casa todo el tiempo cuando venían a Buenos Aires a tocar, han tocado en ZZK sin anunciarse una vez en un formato más soundsystem, y así en cada uno de los lugares... Toy Selectah de Control Machete tocó en ZZK cuando vino, El Guincho, que es el actual productor de Rosalía y que tiene una carrera solista muy interesante muy interesante, cuando vino a Buenos Aires a tocar él, quería venir a la Zizek y vino a charlar con nosotros porque para él había sido una referencia súper importante a la hora de producir para entender la música latinoamericana desde un lugar diferente. Hay un montón de charlas ahí alrededor. Para una generación fue como una... como para mí fueron sellos de afuera como Big Dada o sellos de hip hop abstracto, fueron súper importantes y ahora no sabés ni en qué andan, pero bueno, DFA Records... sellos súper importante para el crecimiento de cada uno de nosotros y después les perdés un poco el rastro. Yo creo que en ZZK pasó un poco eso, hay gente que todavía lo sigue, pero muchos le perdieron un poco el rastro.

9) **¿Con qué dificultades se topan?**

Creo que las dificultades, en su momento, eran casi siempre económicas, ahora te entra una guita de Spotify de vez en cuando y qué sé yo, pero en ese momento no teníamos muy en claro el negocio y era todo el tiempo invertir, invertir, invertir... e invertir es tiempo, ganas, plata y demás, y nunca volvía. El tiempo, olvidate, nunca ha vuelto. La plata siempre la reinvertíamos. Por un lado, era esa la dificultad. Y, por otro lado, también, era que hacíamos

algo de nicho y quedaba en el nicho. Como nunca nadie se planteó hacer algo que sea popular y hacer un Luna Park, tampoco nunca llegamos a esas cosas. Siempre tuvimos nuestro nicho muy bien armado, la gente la flasheaba y estaba buenísimo, y 1000 personas es un montón de gente todas las semanas... o 500 una vez, 700 otra, 1000 la otra... Actualmente es un montón, pero en su momento, nada, fue una gran escena acá. También pasa que cuando íbamos afuera nos iba muy bien: Faauna tocó en Coachella, que es un festival de los más importantes de Estados Unidos, y tocó un par de años antes que toque Babasónicos, por ejemplo. Y cuando tocó Babasónicos, todos los diarios decían “Babasónicos: la primera banda argentina en tocar en Coachella”, y nosotros habíamos tocado antes para más cantidad de gente. Pasaban esas cosas. Si te ponés a buscar en el YouTube de ZZK, más en el fondo, los primeros videos, vas a encontrar videos de El Remolón o Chancha tocando en, no sé, Roskilde, que es un festival en una carpa para 5000 personas, lo cual es medio impensable de cualquier arte argentino... Bueno, capaz con los del trap puede que suceda, pero no en Europa, por ejemplo. Pensar que Wos va al festival Roskilde y hay 5000 personas, te la regalo. O Báandalos Chinos en Dinamarca. Pero, nosotros llevamos algo excéntrico que estaba buenísimo, que era re punchy –porque tenía mucho punch a la hora de suceder-, entonces era eso. Y dificultades, sí, dificultades hay miles. Tampoco teníamos estructura armada, tampoco sabíamos cómo funcionaba la industria discográfica, fuimos aprendiendo paso a paso. Ahora yo veo los sellos, que son productoras y qué sé yo y son 10 personas laburando. Nosotros éramos tres, a veces teníamos un asistente, que venía y era medio un pasante. Grant tenía como un sistema de pasantes y le mandaban de Estados Unidos cada tanto un norteamericano para que venga a aprender el idioma y a trabajar. Entonces, algún gringo caía y había pedido ZZK, porque venía acá a Argentina, venía a un sello discográfico que hacía una fiesta, entonces cada tanto, veíamos en la fiesta un gringo buena onda, amoroso, que nos ayudaba en todo... en todo lo que podía, también, porque meté a un pibe que nunca vino a Argentina, que no sabe ni el idioma... metelo en Niceto a trabajar (*se ríe*). Tampoco puede hacer mucho, pero bueno, era divertido, estaba bueno.

10) **¿Tenés contacto con otrxs fundadorxs de sellos?**

Teníamos contacto, sí: con el que editó los discos de Bomba Estéreo en Colombia, con gente también de acá, y demás. Pero la verdad que no había una relación muy de hermandad o de buena onda particular. Sí camaradería y eso, pero había más con los artistas que con los sellos, porque también, al final, el que maneja un sello generalmente no deja de ser –por más que tiene una sensibilidad artística- un empresario, por así decirlo, entonces siempre tuvimos más buena onda con los artistas que con los que manejaban los sellos, a nivel global y eso.

Siempre hemos tenido más acceso. Con Daniel Haaksman, que era el director de Man Recording, que era un sello de baile funk alemán, una cosa hermosa que había allá, teníamos re buena onda y teníamos buena onda con algunos sellos puntuales, pero bueno, tampoco había tantas cosas dando vueltas en el mismo código. Yo conocí un montón de gente de sellos de indie, de electrónica y demás, pero era otro palo. También nos pasaba algo que me parece que estaría bueno que lo tengas presente y es que el lugar de ZZK siempre fue un lugar muy raro, porque ¿qué pasa? Para la gente de la electrónica, éramos unos gronchos que hacíamos cumbia. Para la gente de la cumbia, éramos unos chetos que hacíamos electrónica. Entonces, siempre estábamos en un lugar raro. Y ponele, para la gente del mundo del rock, cumbia y electrónica, éramos como la muerte misma. Entonces, siempre estuvimos en un lugar que no existía: creamos un espacio donde no había nada y quedamos muy outsiders de muchas cosas, que después de dos giras, de tocar en Roskilde, Coachella, Lollapalooza, ediciones de vinilo, sí, todo el mundo nos amó o nos ama todavía, digo toda la gente de la industria discográfica, pero hasta ese momento era como “¿qué? ¿cumbia y electrónica? No, qué grasa esto”. La palabra, aparte, era “grasa”, no me la decían a mí, pero me llegaban las cosas y no les cabía, pero después cuando veían que estos grasas estaban de gira por Europa dos meses, volvían y veían los videos de los daneses, los ingleses, los españoles y los no sé qué... Yo toqué en la sala Apolo de Barcelona y el día anterior tocaba Michael Mayer, que era el director del sello Kompakt, y al día siguiente tocaba Miss Kittin, que también era otra como de los popes de la electrónica de ese momento, más del under. Entonces, de golpe todo eso te da un prestigio, que a todos lo que no les gusta lo que estás haciendo, que les parece que es bastante groncho o bastante esto o lo otro, te ven con otros ojos. En un punto, fuimos medio únicos en un espacio y de golpe se fue armando todo alrededor

Pedro Canale (Chancha vía Circuito)

1) ¿Cómo nace Chancha?

El seudónimo Chancha vía Circuito lo empecé a usar en 2006 más o menos, que fue cuando volví de un viaje que hice por el norte, por Salta y Jujuy. Ahí es donde redescubro la cumbia, el folklore, y vuelvo de ese viaje con muchas ganas de ver qué pasaba si me ponía a jugar con esos ritmos en el Fruity Loops. Ahí empezaron los primeros experimentos sampleando cumbia y agregándole sintetizadores a lo que iba haciendo. Era muy distinto a lo que venía haciendo antes bajo el nombre de Universildo. Era más introspectivo, con más influencias del downtempo como Massive Attack, Aphex Twin, Björk, Portishead, Tricky... era más en ese plan, o al menos eso intentaba hacer, música de ese estilo. En 2006 nace el proyecto, las primeras cumbias y me puse Chancha vía

Circuito. La idea era hacer música para bailar. Con los años se fue corriendo de eso, de que el propósito sea 100%ailable y un poco, de alguna manera (se ríe), Universildo se fue colando en la vida del productor Chancha.

2) **¿Cómo fue modificándose a lo largo del tiempo y por qué motivos? (en términos amplios y de formación)**

Lo primero y principal es que lo que empezó teniendo mucha influencia cumbiera, con los años fue virando más hacia el folklore andino sobre todo. Siempre con las influencias del dub, que estuvo presente en todos los álbumes creo yo. Y también se fueron colando otras influencias como la música africana, música folklórica de todo el mundo en realidad. A medida que abrí el juego a tocar en banda también se fue modificando... Cuando aparece Miriam García y yo aprendo a cantar el repertorio de canto con caja, canto comunitario andino... Ahí es donde sufre un cambio muy importante y sobre todo en el show en vivo. Después para el disco *Bienaventuranza*, que creo que es de 2018, ya también entran en juego Federico Estévez, el percusionista, que ya tocaba desde antes, lo mismo que Heidi Lewandowski, pero empezamos también a componer algunas cosas entre los tres, a jugar en los ensayos improvisando y eso terminó siendo plasmado en algunas canciones.

3) **¿Por qué específicamente en *Rodante* aparecen varios elementos musicales ligados a la cumbia? ¿La entendés como una música tradicional de esta región?**

En *Rodante* aparece la cumbia porque fue el momento de mayor romance, se podría usar esa palabra. Estaba a full investigando la cumbia de todos los países, qué colores y características tenía en cada lugar, por eso salió tan cumbiero. Sí es una música tradicional pero no tan antigua como las bagualas, las vidalas, que tienen canto más indígena. Pero sí, ya pasaron unos cuantos años, se puede hablar de música tradicional también, de la región, de Argentina, de toda Latinoamérica.

4) **¿Por qué te llamó la cumbia?**

Es muy difícil explicar cuando uno se enamora de algún género o alguna música, pero en síntesis fue eso lo que pasó con la cumbia porque acá en el norte (de Argentina) se

escucha mucho y no le había dado tanta pelota antes. De hecho, cuando la cumbia villera y todo ese fenómeno apareció en 2001, me parecía un bajón. No me gustaba nada. Pero acá en el norte estaba más sensible, más abierto y la empecé a escuchar en todos lados: la que venía de las casas, en los colectivos, en los hostels donde fui parando. Entonces, claro, ahí fue el flechazo, es un ritmo muy contagioso, muy pegadizo, imposible no bailar con esa cadencia.

5) ¿Qué pensás del rótulo “cumbia electrónica” o “cumbia digital” para definir a tu música?

En su momento sirvieron como etiqueta para definir qué estábamos haciendo. Hablo en plural porque era el momento del colectivo ZZK y la cosa se había encauzado mucho para ese lugar. Era la cumbia el denominador común. Cumbia electrónica. Pero obvio que para esta atura es una etiqueta que le queda muy chica. Para mí ya no representa la música que hago. Representa una época de Chancha, eso seguro. Pero ya no. Ahora se usa folklore digital, folklore electrónico, que también le queda chica porque siempre las influencias son muchas, pero eso por lo general no me preocupa... cómo llamarlo no me quita el sueño, se lo dejo a los periodistas que inventen lo que quieran.

6) Personalmente, ¿cómo te definís? (Músico, DJ, productor, otra)

Yo creo que soy músico antes que nada porque me gusta hacer música. Después, productor, si hay que elegir un orden, porque también me gusta producir. Y DJ quedaría en el tercer lugar porque me gusta pasar música (*se ríe*).

7) ¿Qué artistas/géneros suenan en tus DJ sets?

Suena de todo, la verdad, pero generalmente trato de encauzarlo hacia un set latino electrónica, por decirlo de alguna manera. Trato de aprovechar y mostrar música de colegas que también están un poco en la misma búsqueda, el folklore electrónico, la cumbia electrónica, pero a veces también me voy un poquito para África, Brasil... En general el recorrido es bastante latinoamericano pero siempre se cuele alguna que otra cosa. Pueden aparecer momentos de dancehall, por qué no reggaetón si así lo amerita la situación, también la cumbia. Salsa no tanto, bugalú no tanto. A veces aprovecho y pongo

temas míos, de El Búho, Barrio Lindo, Kaleema, El Remolón, Freakstylers, Tremor, Nicola Cruz, Lagartijeando, Barda, Sidirum... son muchos, esos son algunos.

8) ¿Cómo encarás la creación de un track?

Normalmente empiezo por el ritmo, a jugar con algún ritmo que tenga ganas. Normalmente ese es el orden: empiezo con el ritmo y lo sigue lo melódico. En última instancia, las voces: si me inspira a mí hacer hacerle alguna letra o melodía y si no, se la dejo a alguien para hacer alguna colaboración. A veces lo melódico pueden ser instrumentos acústicos como un charango, una guitarra, una flauta, una ocarina o instrumentos virtuales, un arpa de Kontakt, un hang drum de Kontakt o sintetizadores virtuales, normalmente.

9) En términos generales, ¿cuáles son las principales herramientas o técnicas de producción de las que te vales para realizarlo?

No sé si hay una técnica o herramienta que use para realizar un track. La principal podría ser el Ableton Live como software, sintetizadores virtuales e instrumentos acústicos y voces. Técnicas ninguna, que yo sepa. Uso bastantes sonidos de la naturaleza. Por lo general los grabo yo con un grabador digital cuando estoy en un algún bosque o una selva o una montaña, lo que sea.

Trabajo mucho con la estética del collage, me gusta mucho. Por eso paso muchas, muchas horas revisando librerías de sonidos, para elegir cuáles me gustan, cuáles no, separando paja del trigo, y de eso a veces lo que recorto son loops, otras veces son one-shots, hits también le dicen... los sonidos que tienen mucho ataque son los que generalmente me gustan más, porque eso después lo meto en el Drum Rack y armo las bases percusivas. Como herramienta de Ableton, uso muchísimo el Drum Rack. Es la herramienta por excelencia.

10) ¿Qué rol juegan las músicas tradicionales en la producción de tu música?

Están siempre presentes, son una influencia fuerte porque me gustan mucho. Siempre aparecen como influencia.

11) **¿Qué te gusta que lxs oyentes escuchen en tu música?**

No sabría contestarte pero me gusta que la escuchen y ya.

12) **¿Qué creés que transmite tu música?**

Es otra pregunta difícil. Yo creo que a cada disco le queda impregnado lo que estoy viviendo en ese momento, en esa época. Por eso expresa cosas distintas y habrá gente que sienta cosas distintas con cada canción, con cada disco, pero lo que sí sé que expresa es algo del universo emocional, de cómo siento las cosas, la vida en general. Pero no mucho más, no sabría decirte.

13) **¿Cómo es la recepción de tu música en el extranjero?**

Siempre fue buena. Desde las primeras giras que vimos en general que en los países de afuera la reciben muy bien. Bailan mucho, se copan con la propuesta... Los lugares donde mejor recepción siempre hubo son México, Alemania, España, Estados Unidos, Uruguay, Chile, Colombia.

14) **¿Pensás que hay una escena de música electrónica específicamente sudamericana o argentina?**

Hay una escena de electrónica orgánica, como también le dicen, donde la mayoría de los productores (mujeres y hombres), son sudamericanos, muchos también somos argentinos, pero no sé si es específicamente sudamericana o argentina porque ahora creció y hay productoras y productores de muchas latitudes que se sumaron a este **nicho de música mestiza de folklore de todo el mundo y música electrónica.**

15) **¿Qué mantiene unida a esa escena?**

Si es que realmente está unida esa escena, tiene que ver con que hay mucho cariño genuino, verdadero entre nosotros, nosotres. Hay admiración, tal vez una competitividad sana, sin mala onda, siempre hay buena onda.

16) En tu opinión, ¿cuál es el factor común entre lxs artistas de ZZK?

Para empezar quedan muy pocos artistas de la primera camada de ZZK. ZZK Records es un sello en el cual tuvimos la suerte de editar nuestros primeros discos pero ya no somos artistas de ZZK. Por lo menos, yo, Freakstylers, El Remolón, Fauna, Lagartijeando... Uno de los que sigue trabajando con ZZK es Tremor, Nicola (Cruz), que por contrato tenía dos discos, pero el próximo no va a salir por ZZK... Ahora son todos más nuevos, Dat García... pero el movimiento de artistas de ZZK Records ya no existe, fue un momento, creo yo, que duró de 2008 a 2015, más o menos.

Leonardo Martinelli (Tremor)

1) ¿Cómo nace Tremor? ¿De qué recorrido musical venía cada uno?

Primero es un proyecto solista. Tengo una relación con la música desde muy chico como escuchante, melómano y de jugar, desde chiquito. Tomé consciencia de que quería ser músico bastante de grande, pero eso no quita que desde mis 6 años jugando con latas, envases y cajas, grabarme con doble casetera hasta en el secundario tocar la batería la guitarra... Siempre estuvo la música dando vueltas, pero nunca tuve una fantasía de tocar en River y convertirme en Mick Jagger. A mí nunca me pasó por ahí, siempre tuve una relación muy terapéutica con la música, la hacía por necesidad y por placer y no tuve esas fantasías grandilocuentes. En un momento me decidí y empecé a estudiar música. Cuando empezás, además, te das cuenta que es muy difícil vivir de la música. Yo siempre tuve claro que lo que más me interesaba era ser compositor. Compositor es una palabra muy grande, lo que me interesaba era la parte creativa, no tocar la guitarra súper rápido y ser un virtuoso o dar clases: el punto para mí estaba en lo creativo. A lo que voy es que estaba estudiando y haciendo cosas para mí, como siempre fui curioso y tuve un gusto amplio estéticamente, me gustaban cosas muy dispares y tenía muchos estilos de música que abordaba. Tenía cancioncitas, que es lo más obvio, y experimentos con sintetizadores, ruidismo, objetos, cosas de aire folklórico, tenía un montón de mezcolanzas dando vueltas. En un momento venía frustrado con algunas cosas, sentía que lo que hacía no tenía suficiente personalidad. Sentía la influencia de

muchas cosas que escuchaba de chico, algo como Los Beatles hasta el rock nacional y ahí empecé a pensar en otras cosas que me gustaban, pero de una manera más introspectiva de nuestro lugar. Por lo general, hasta hace no mucho, acá hay una cosa de mirar afuera en la música que se producía, como Soda Stereo con The Police en los '80 hasta un montón de otras cosas. En el conservatorio se dio que tenía un amigo que tocaba en una banda de sikuris, una banda muy buena, que habían aprendido con unos bolivianos, y me tocó ayudarlos un tiempo, por gusto, yo los acompañaba, los ayudaba con el sonido... y en mi casa se escuchaba folklore desde que era chico, era algo que no era nuevo para mí, pero en uno de esos shows, un show chiquito para unas 50 personas, es como si hubiera tenido una "epifanía emocional": me pasó que esa música que ya conocía me atravesó de otra manera, como que la entendí finalmente. Pero no la música o la partitura, que ya la entendía, sino que pude conectar con el carácter espiritual de esa música. Son músicas que fueron creadas con otro objetivo. La música, actualmente, en general, es una especie de entretenimiento para la mayoría de la gente. La escucha tu abuelita en la radio que le hace compañía, otro la escucha en el auto, otro pibe los sábados cuando va a bailar... pero estas músicas andinas más antiguas tenían otro fin: de comunicarse a la distancia, en la montaña, con una caja, con un aerófono, festejar, celebrar, invocar, las plantaciones, la lluvia, la vida, la muerte... y tiene un rol entre espiritual, se podría decir religioso... y conecté con eso y me voló la peluca. Suena extraño porque la data estaba ahí, pero en ese momento, ejecutada en vivo, curtiendo con ellos... hubo algo con lo que conecté y me generó una conexión nueva con todo eso. En mi búsqueda me puse a pensar qué pasaría si combinaba ciertas cosas que me gustaban hasta ese momento pero que nunca se me había ocurrido cruzarlas. Estaba muy a full con la música concreta, que es música con objetos básicamente, estaba muy a full con los sintetizadores y me pregunté "¿qué pasaría si combino estas cosas?" Música andina, sintetizadores, objetos, que suena a un delirio. Ahora no tanto. Pero estoy hablando del año 1998 o 1999, yo tendría 22 años. Y era "guau". Empecé un poco jugando y de golpe tenía unos temas, unos demos, que estuvieron dando vueltas un par de años. Cayeron de casualidad en las manos de un periodista que lo escuchó y me dijo: "che, esto está buenísimo, ¿por qué no lo editás? Si lo editás, traémelo". Ahí me envalentoné y lo edité, lo terminé. Ese es el primer disco, que se llama *Landing*, que finalmente salió en 2004. Es un disco independiente, no lo sacó ningún sello, no existía el trío. Te cuento esto por lo que te decía antes de que yo no buscaba llenar River. Si no me hubiera topado con ese chabón, probablemente hubiera seguido haciendo un montón de música que hubiera quedado en un disco rígido. No tenía esa necesidad del afuera y aparte porque me parecía una frikiada eso que estaba haciendo, que no le iba a interesar a nadie entonces hubiera seguido en ese camino. La cuestión es que sale ese disco, muy indie, sale una reseña en Inrockuptibles, después lo eligen como uno de los discos del año de no sé qué, una cosa muy en primer plano, pero dando vueltas. Salen algunas notas en Canal 4,

en MuchMusic, en distintos lugares, y en esas notas, en el programa *Tribulaciones*, ahí lo ve Camilo Carabajal, el percusionista de la banda, ve la entrevista, creo que yo mencioné mi sitio web o algo por el estilo, porque en ese momento no había ni Facebook ni nada, ni MySpace creo. Y me escribe. Me manda un mail y me dice: “che, vi esto, juntémonos, yo tengo una banda”. En ese momento él tenía una banda que se llamaba Semilla, que era como folklore con rock, producida por (Gustavo) Santaolalla y ahí nos juntamos, pegamos buena onda y al tiempo, paulatinamente, yo empecé a grabar el segundo disco, que es *Viajante* y lo llamo para grabar unos bombos y la cosa empieza a mutar hasta que él se suma al grupo. En algún momento en el medio de todo eso, pensando en cómo tocar esta música en vivo, empecé a buscar un tecladista y era un personaje particular un tecladista porque tecladistas tenés el virtuoso de los dedos o el productor de sintes. El productor de sintes no tiene dedos y el otro que tiene dedos no tiene muy buen gusto para la síntesis. Entonces tenía que encontrar un bicho medio raro, por lo menos en ese momento. Hoy por hoy, que hay más música está más repartido, seguro que hay un montón de exponentes, pero en ese momento... A través de un foro de músicos doy con Gerardo (Farez), que él también había visto algo en *Tribulaciones* y se suma. Siempre digo un poco en broma que jamás tocaría con un músico por un foro: es como buscar novia por correspondencia, es rarísimo. Pero vi un posteo de él que se ofrecía para tocar una banda donde pudiera hacer ambientes. Y me alucinó tanto encontrar un tipo que quisiera eso que le escribí, obviamente, porque dije “este está más loco que yo” y pegamos onda. Se sumó y todo fluyó y ahí un poco se forma el trío. La realidad es que hubo un par de clicks que tuvieron que ver con una perspectiva distinta de nuestra música de raíz, con darme cuenta que tenía algo más propio para decir sin el peso de todo eso que escuchábamos por todos lados, tenía una hoja más en blanco, encontré un lugar que nadie había explorado, por lo menos hasta ese momento. Después obviamente descubrí lo que Gabi Kerpel estaba haciendo con “Carnabailito”, al tiempo vi que estaba Tonolec pero así y todo, ninguno de los tres proyectos es igual a otro, cada uno tiene su tesitura. Entonces, en definitiva, eso fue encontrar una hoja en blanco. Al principio, a la gente de alrededor le shockeaba un poco y le llamaba la atención porque el hecho de ver un sampler y un charango no era muy elegante y lo asociaban a un carnavalito techno que había en esa época... no sé quién lo hacía, ya no me acuerdo. Y ni hablar cuando le dije a algunas personas que iba a tocar con bombo legüero, o sea, se imaginaban que iba a venir un gaucho a tocar al lado mío, lo veían como algo ridículo, medio bizarro. Ponete en ese contexto: salí con el disco ese en 2004, hay muchísimas cosas que no habían, era medio exótico.

Gabi Kerpel es el que hizo la música de De La Guarda, que es el antecesor de Fuerza Bruta. Yo lo conocí por lo que hacía en De La Guarda, de hecho, fui a verlo y me voló la cabeza la música, pero ahí no estaba explorando lo folklórico. Cuando yo saco *Landing* nos

encontramos por MySpace después, nos cambiamos la música y flasheo con que él sacó un disco que se llamaba *Carnabailito*, que es otro disco que de alguna forma explora con el folklore y con la electrónica, con otro punto de vista... Más hacia atrás obviamente tenés Arco Iris, Los Jaivas en Chile... pero son cosas que tienen que ver con el rock y son distintas. En el mundo sí estaba Nortec Collective, que yo entré en contacto con ellos al toque e hicieron algunos remixes de Tremor y yo algún remix de ellos. Y estaba después Gotan Project, pero cuando yo los descubrí, años más tarde de mis demos que databan del 1999/2000, no fue una inspiración a nivel sonoro porque era una búsqueda más por el lado del house, en el caso de Gotan, pero sí de envalentonarme y decir “hay un eco de gente que está explorando con la raíz local desde una perspectiva contemporánea”. En ese sentido sí me envalentonó ver que ellos estaban haciendo eso, cada uno con su lenguaje y sus formas.

2) **¿Cómo es el proceso de creación en Tremor? ¿Cómo encaran la creación de un track?**

No hay una forma, hay muchísimas en realidad. Y de hecho con el correr de los años ha ido cambiando, producto de que uno también va madurando, buscando distintas cosas... Yo creo que la primera época de Tremor es más experimental... El input general de la gente al componer es bastante espontáneo, se conectan con el sentimiento, con lo que les sale y la inspiración manda. Por supuesto que a mí también me pasa eso, pero toda la primera época de Tremor y más, yo le daba bola a eso, pero empujaba desde un lugar conceptual las cosas también. Yo lo tomaba como un rompecabezas y buscaba como un arquitecto plantear escenarios, como “¿qué tal sería hacer un tema de tales características?” e iba en la búsqueda de eso. Por ejemplo: “Viajante”, que es un tema muy conocido nuestro, o de los más conocidos. Yo tenía la idea hace rato de fusionar algo que suene andino con una melodía balcánica, tenía el concepto dando vueltas. Yo soy muy de hacer listas y cosas porque me ordena, me sirve, me gusta, porque si hago lo que me dice la mano, la memoria muscular haría siempre la misma música, haría siempre los mismos dos o tres temas en distintas versiones, entonces yo empujo, trato de esforzarme a ponerme en otros escenarios, trato incluso de ser sustractivo. Si vos hacés una especie de receta a la inversa donde decís “voy a cocinar nada más con un huevo, una cebolla de verdeo y dos hongos”, tenés que ser creativo para ver con eso que tenés qué hacés. Entonces yo muchas veces pensaba como escenarios musicales posibles, como te decía, andino con balcánico, o de golpe decía “voy a hacer un huayno pero que sea ambient”. “Malambo”, que es el primer tema con ritmo de chacarera y malambo electrónico fue un poco también eso, ¿cómo sería explorar con el malambo? Pero no tenía una referencia, un track al cual “copiar” e inspirarse. Entonces muchas de las músicas salían de probar

escenarios, de buscar ritmos y a raíz de eso, explorar, jugar. Yo otra cosa que también hacía eran loops míos tocando o de ruidos, de objetos: monedas, impresoras. Había armado un banco de loops caseros hechos por mí donde de golpe, una vez que tenía estos disparadores, estos planteos, iba a buscar ese banco a ver qué podía recombinar y después encima de eso tocaba cosas nuevas. Mucho collage, la verdad que una cosa que me interesaba muchísimo, y me sigue interesando tal vez de otra manera, es eso, el collage de estéticas, de colores, ruidos, no ruidos, instrumentos, cosas hi fi cosas lo fi, y hay mucho de eso. Hay un tema que se llama "Terminal", que iba en un colectivo y se me ocurrió el riff y se me ocurrió la polirritmia esa, digo "¿qué tal si hago un tema que oscila entre una cueca y un 3/4?" En algún lado existía el papelito donde yo anoté la partitura de cómo hacer esa superposición, pero no tenía tema, tenía el riff canturreado y tenía la estructura polirrítmica, después fue buscarlo, venir, tocar. He hecho mucho eso, hace que uno empuje el límite propio. Obviamente que también se me ha ocurrido música por inspiración: "Caracol" es un tema que se me ocurrió tirado en un sillón en 5 minutos y salió, y después fue ver cómo vestimos esto, pero digo que no me manejo solo con la inspiración. Si empieza la inspiración, la dejo hasta que se agota y ahí utilizo el balero, y viceversa, a veces también planteo experimentos. Hay un tema que se llama "Pandi", en *Proa*, que siempre lo pensé como una suerte de orquestita punk, una orquesta andina pero punk, cómo sería. Y fue empezar a probar con qué ideas podía lograr eso. Yo estoy contento de los resultados esos, pienso que están buenos... y miles de técnicas más, obviamente, laburando con samples también, no con samples como en el viejo hip hop de "me robé una melodía entera de 16 compases y le pongo un beat". No. Microsamples. Una nota de acá, una nota de acá... Una cosa que hacía era agarrar al azar, de una carpeta de cuando se usaban los MP3, tenía una carpeta llena de MP3 y agarraba temas de distintos estilos: uno de electrónica, uno de folklore, uno clásico... Entonces de cada uno de esos temas sacaba un slice, un one hit, un golpe, un sonido, una nota, y trataba con eso de collagear, jugando un poco con el azar, siempre a la búsqueda de combinaciones locas, básicamente, o no las obvias. Muchísimas formas a lo largo de los años. Siempre hubo un input, un acercamiento experimental, no solamente preciosista o en busca de la melodía hermosa, la verdad que a mí personalmente -por supuesto que las melodías hermosas me encantan y me conmueven-, pero busco más la originalidad, me deslumbran los artistas que me sorprenden o que hacen cosas que no hizo nadie, a esos los adoro. Si aparte de eso tienen la emotividad, directamente son indestructibles, son tremendos.

3) **¿De qué herramientas y/o técnicas se valen generalmente en términos de producción?**

Yo laburo bastante el procesamiento de audio, aun haciendo música sencilla me gusta procesar el audio y uso de todo, uso microsampling, me gustan los sonidos en reversa, delays, filtros, jugar con las transposiciones de pitch, octavas abajo, octavas arriba, armonizaciones artificiales, digo modificar la afinación de la frase de manera artificial a propósito, para que se note. Todo lo que es collage en general me alucina, laburo la espacialidad, el estéreo. Todas las técnicas digitales de hoy que se puedan. Incluso cuando no contaba con las facilidades de hoy, las hacía mano. Iba al editor cortando, dejando silencios, todos los efectos que tenemos a mano los uso, soy muy del efecto. De hecho, creo que hoy en día estamos en un momento en que hay mucho pichicateo de la señal, todo lo que se graba después tiene un montón de cosas que generan más organicidad, desde válvulas, distorsiones, saturaciones hasta cosas digitales.

4) **¿De qué software te valés para producir música?**

Yo trabajo de hacer música para pelis y publicidad, entonces uso casi todos te diría porque por distintas causas trabajo con Pro Tools, Nuendo, en vivo usamos el (Ableton) Live, pero Tremor está bastante vinculado, sobre todo por cómo empieza, al Fruity Loops. Los primeros demos de Tremor eran con el FL 1 o 2, te estoy hablando del año 2000. Discos enteros hechos con eso. Ahí hay un cariño. Sigue estando en mi computadora y lo sigo usando, pero eso no quita igualmente que obviamente para muchas otras cosas uso de todo. Si venís a un show de Tremor está todo saliendo de un Ableton Live. Soy poco fetichista y poco snob con las herramientas. Yo creo que con la que labures más práctico y mejor conozcas, es la que va. No me importa tanto si es la más popular, la de moda. Sobre todo, porque hoy por hoy todo se ha emparejado. Capaz cuando aparece el audio digital hay mucho contraste entre las cosas pro y las amateurs, pero hoy por hoy soy bastante caprichoso con la elección. En ese sentido les peleo un poco a los softwares.

5) **¿Qué les gusta que lxs oyentes escuchen en su música?**

En general no somos la banda más fácil del mundo. Si bien hay temas amables como "Caracol" o "Huella", siempre hay una vueltita de tuerca adicional... le pongo mucha cabeza a eso, a tratar de no ser obvios y sorprender. Me gusta creer que el que lo escucha

lo puede apreciar eso, que alguien está ahí para escucharlo, que se da cuenta de los detalles, eso es lo que me gustaría que suceda. También me gustaría que la gente se sorprenda, que diga “mirá esto”, “mirá lo que hicieron acá” o “cómo se les ocurrió esto”. Por supuesto me gustaría que la gente se emocione con lo que uno hace, le llegue, le conmueva, le den ganas de bailar, de romper todo, pero estos aspectos son importantes para mí. El hecho de que descubran los detalles, de sorprenderlos, en lo personal es lo que me gustaría que pase.

6) ¿Le cabe la palabra originalidad o autenticidad a esto que decís?

Quisiera creer que sí, me gustaría que así sea. Está hecho de alguna forma con ese fin. Lo de la autenticidad creo que sí se nota, eso no tengo dudas, porque claramente no es un proyecto especulativo. Nosotros siempre estuvimos medio a contramano. Al principio, cuando no había nada, cuando ZZK empezó con la cumbia digital, éramos los únicos que estábamos con el folklore e íbamos medio a contramano. Nos costaba más insertarnos en esa situación y usufructuar ese momento. Ahora, cuando el folklore digital es más amable y hay un discurso de la música sanadora y un montón de cosas, no nos subimos a esa tesitura, seguimos áridos como siempre. Creo que la autenticidad se nota porque no somos especulativos. Si nosotros en algunos momentos hubiésemos jugado las fichas diferente, nos hubiera ido mucho mejor y seríamos mucho más públicos y la realidad es que es algo que evitamos. Lo de la originalidad me cuesta decirlo, yo no tengo perspectiva de lo que hago, pero para mí, como melómano, la originalidad es muy importante. Los artistas que admiro... voy tras ese camino y ojalá se logre.

7) ¿Qué música escuchaban durante la grabación/producción de Viajante? ¿Qué influencias y/o referencias tomaron?

Estaba escuchando mucho Matmos en ese momento. Siempre tuvimos muchas influencias y nunca son tan obvias, pero creo que Matmos en ese momento y en algunos temas se puede. Estaba escuchando mucho un disco que se llama *Civil War* de Matmos y hay algunas cosas de audio, de texturas, incluso creo que hay algún sample si no recuerdo mal. Estaba escuchando Prefuse 73 también, de eso hay algunos chops en algunas cosas. Pasó mucho tiempo y no me acuerdo tanto. Eso estaba escuchando seguro, después obviamente escuchaba Aphex Twin, Acufen, mucha música balcánica, que lo mencioné hace un rato, por eso está ahí dando vueltas, mucha música del mundo

que siempre escuché y sigo escuchando, música celta, estaba muy interesado en lo modal, en las músicas modales, que ya estaba en *Landing*, el primer disco, pero acá lo controlé un poco más, en *Landing* fue como más espontáneo. “Viajante” es un tema que está en un Mi menor... una escala medio balcánica, pero al final se pone mixolidio y cambia la tesitura. Todas esas cosas fueron pensadas, adrede, entra una gaita búlgara al final que está escondida, entran violines. Después, como influencias externas, el primer disco había sido muy ambient, muy colgado y estaba ya con la idea de tocar y ya en los demos había una cosa de que ya estaba Camilo y empezamos un poquito a tocar y había una intención de... Ah, otra cosa fue la búsqueda del bombo legüero. En el otro disco había entrado sobre el final en un tema y acá fue a ver qué podíamos hacer con el bombo. Todas esas cosas fueron las que me sirvieron a nivel musical y qué sé yo. A nivel emocional, mi vieja había fallecido hace poco, entonces hay temas que son más densos. Hay una cosa extrema de los temas experimentales y colgados, con algunos que son más viscerales... “Terminal”, que es un tema muy potente está súper ligado a esa experiencia con mi mamá, que está el doble sentido de terminal por una terminal -el disco se llama *Viajante*, está esa idea de viaje-, pero también de un paciente terminal, y es un tema que tiene una cosa como furiosa y que termina en una cosa muy melancólica, medio triste, hasta medio tanguera con los violines del final. “Caracol” es un tema más nostálgico (sic), entonces hay temas como “Malambo”, que tienen una onda y hay otros que tienen otra con lo que me estaba pasando y está en distintos escondites del disco. Como también está toda la cosa digital y a veces un poco intelectual, lo emotivo pasa a un segundo plano, capaz otro artista haciendo los mismos temas, todos estos elementos los pone de frente y salen más adelante, yo en ese momento los escondí, no sé por qué. También Los Jaivas estaba escuchando, ahora que me acuerdo. Pero Los Jaivas estuvieron siempre, desde el '99 hasta ahora van y vuelven, pero sí me acuerdo que estaban.

8) **¿Por qué en *Viajante* aparecen distintos elementos del malambo?**

Hubo una idea de tratar de no repetir, entonces no iba a hacer dos malambos iguales. Estaba esa idea, entonces está “Malambo”, que es como *el* malambo, con las características del malambo, pero de golpe “Viajante” es un ritmo de saya, pero tocado con un bombo legüero. Después está “Córnea”, que tiene una cosa más de chacarera, y en ese tema exploré con bordoneos o riffs que tienen que ver más con lo “chacarero” o “chacarístico” (sic). Hay dos puntos de vista, y eso es algo que se mantiene al día de hoy... lo que uno interpreta con toda esta movida es como “ah, es folklore electrónico”. Entonces siempre se cree que uno trata de hacer una traducción de un ritmo folklórico a

uno electrónico. Y sí, eso está, está bien, acabo de mencionar una saya, un malambo, una cueca, un huayno, perfecto. Pero la otra cosa que está, que para mí es súper interesante, tal vez lo más interesante, es decir: “bueno, en lugar de querer tocar una chacarera con una guitarra eléctrica, también es decir agarro un charango y lo uso para tocar otra cosa que no sea folklore” o “agarro un legüero y lo uso para tocar otro ritmo que no sea un ritmo de chacarera”. Entonces, está el otro 50% de los temas que tiene ese vínculo: ¿cómo toco con un bombo legüero? Hay uno que no es hip hop para nada, pero tiene unos guiños urbanos, ¿cómo hacés los guiños urbanos con un charango? Entonces yo laburaba con unos arpeggios, pero pasados por un filtro y a mí eso me copa. En algún momento había una idea medio Pink Floyd, Mogwai, Sigur Ros... Hay una parte nuestra que tiene que ver con estas músicas más colgadas, con ecos, más espaciales pero tocada con legüero y charango. Eso me copa, siempre me copó, y también entra en esto que te decía de la relectura del instrumento. A lo que voy es que hay una serie de temas que van a figuras y clichés de distintos estilos y géneros argentinos, folklóricos, y hay otra cantidad de temas donde el prisma es inverso, es salir de esos colores, pero tocar formas libres.

9) **¿Qué rol juega para ustedes las músicas tradicionales en la producción de su música?**

La elección es por lo que te decía al principio. Hay una cosa de una fascinación, un espacio más amplio por recorrer y con el correr del tiempo, encontrar mi voz, cómo me expreso yo a través de eso siendo un porteño de la edad que tengo o tuve en ese momento. Es interesante eso. Como en cualquier rama del arte, estás buscando una forma de expresión y para mí en lugar de expresarme en una hoja en blanco sin límites, para mí la idea de jugar y tener que encontrar cómo me expreso en un rango más acotado con unos instrumentos más acotados y unos ritmos más acotados, me parecía interesante, sobre todo, en algo que yo no había explorado tanto, que me apasionaba, pero que lo agarraba siendo un extranjero, porque yo no nací en Santiago del Estero, nací en el barrio de Once en un departamento, entonces toda esta relectura desde el presente, desde las herramientas contemporáneas y de ser quien soy me parecía interesante. Y me parecía que también ahí tenía algo para ofrecer distinto. Y también mostrar lo que a mí me produce porque en definitiva es inevitable que uno levanta... Vos y yo nos ponemos al lado con la misma premisa, vamos a hacer música con elementos folklóricos, pero los resultados van a ser distintos porque vos vas a levantar de eso una cosa y yo voy a levantar otra, a vos capaz te gustaron los timbres, los colores y a mí capaz me gustaron las rítmicas, por decirte algo estúpido. Entonces también es un poco “mirá cómo lo miro

yo esto” cuando vos hacés obra, “así es como lo veo yo, esta es mi representación de eso”. Y en eso hay algo que me parecía fascinante.

He ido relativizando el rol que juega en la producción de mi música. Creo que en toda la primera parte jugaba un rol central y súper importante. Pongámoslo en estos términos: al principio no existiría Tremor sin esos elementos. Si lo despojás del charango, del bombo, etcétera, podemos decir que no hubiese existido Tremor. Pero con el tiempo fui llegando a la conclusión de que, en realidad, al final, esa no es la quintaesencia del proyecto. Si yo hubiera nacido en otro lado del mundo capaz hubiera hecho un Tremor con música celta. Al final hay una cosa que tiene que ver con un punto de vista, en definitiva el proyecto es un punto de vista sin importar al final los elementos. Hay un enfoque de la música y del tratamiento del audio que es, en definitiva, la característica del grupo. Al final, hoy te digo que termina siendo anecdótico que sea folklórico. Podría ser un Tremor de rock, ¿por qué no? Con el mismo input. Simplemente no se dio, no lo elegí y arranqué por el folklore porque hay una historia en mi familia, que se escuchaba, un acercamiento emocional y todo lo que ya te conté antes. Creo que en algún momento sí sentí que era algo central, por supuesto, y era omnipresente, pero con el correr de los años, ahora te digo que es relativo. Es una excusa, me parece, finalmente, para refrendar un punto de vista y una estética.

10) ¿Cómo les sienta el rótulo que se les suele otorgar de “electrónica latinoamericana”? ¿Hay algún otro género bajo el cual se auto rotulen?

Qué sé yo, yo con los rótulos al principio estaba medio peleado porque imagináte que nuestra situación es que éramos unos pocos y de golpe fueron apareciendo más opciones y más artistas y de golpe los que hablan de música especializada le ponen un rótulo, entonces vos te sentís re extraño porque te están bautizando de una manera que no elegiste vos y que tal vez no cuadra con lo que vos sentís, pero con el tiempo también entendés que tiene que haber una manera sintética de llamarnos a todos o algunos y poder englobarlo y que una persona que esté leyendo sobre eso pueda hacerse una idea. No soy muy fan, pero he aprendido a aceptarlos y entender que son necesarios, porque lo que pasaba al principio, cuando no había estilo, no había género, no había escena y no había un carajo, para explicarle a alguien lo que hacía tardaba 5 minutos. Entonces, a raíz de que van llegando los rótulos sirven un poco para poder explicar. Me parece más grave, lamentablemente, cuando hay gente nueva que se pone a explorar con esto y se sube a la fórmula. Me parece más grave la fórmula que el título, que es algo a lo que ya

no le doy importancia. A lo largo de los años ha sido folklore digital, folklore orgánico, folkstep, andes-step, le han ido diciendo millones de cosas. Acá en un momento le decíamos post-folklore nosotros. Al final, no tiene importancia (el título). Lo que sí me parece más grave es que de haber empezado haciendo un delirio que no tenía forma y no había antecedentes a que de golpe ahora hay un tempo, hay un cierto uso de los delays, hay un cierto tipo de tímbrica, hay una temática ya, eso me parece más bajonazo todavía.

Lo que pasa también es que después hay un sello que se ocupa de difundir la música y también los necesita... Es así: está la prensa que pone esos rótulos, pero también están los propios sellos que en algún momento necesitan poner un rótulo para que la cosa se entienda. Y después, internamente, en algún momento, hay gente que no tiene drama y gente que se quiere revelar, entonces también internamente circulan posibles nombres y hubieron un montón... Yo te dije ese que era algo que nosotros en un momento decíamos que en vez de que nos digan tal cosa, estaría mejor que nos digan esta otra... pero estoy seguro que si hablás con Freakstylers, hay más, porque no es un arranque que tuvimos solo nosotros, es una situación natural que llegues a eso, me parece. A menos que toques blues, que es una cosa que no hay mucha discusión pero acá... esto también de "electrónica orgánica" es un invento de alguno del grupo, te digo, tal vez de Diego (Bulacio)... incluso a medida que va mutando, porque después de "cumbia digital", vino el "folklore digital", fue como una progresión natural ponerle ese nombre. Después también empezó a jugar con pueblos originarios, músicas ancestrales, que ya no es folklore 100%, entonces, ¿cómo lo llamás? Y después, hoy por hoy, hay cruces con distintas partes del mundo y lo empezaron a llamar de otra manera. "Global bass" lo llamaban en un momento, a nivel global, músicas del mundo. Ha habido montones de rótulos. Ya fue también, ya está, no le doy más bola, ya ni sé cuál es el último.

11) ¿Por qué creen que se utiliza ese género para catalogarlos (a la mayoría de lxs artistas del sello)?

Al final nace de una necesidad comunicacional, de que el mensaje se emita bien y llegue bien. Le han buscado algo amplio y entró en eso. También todos estos títulos remiten a un lugar en el mundo. Esta música se ha ido exportando, es re de nicho pero en definitiva se ha ido exportando y se buscó que en el nombre esté la referencia geográfica: si era latinoamericana, si era argentina... me parece que tiene que ver con eso, pero como te digo, nunca estoy muy al día al final, siempre siento que llego 5 minutos tarde.

12) ¿Cómo es la recepción de su música en el extranjero?

Bien... No puedo no hablarte de los shows. Tengo recuerdos increíbles de los shows. Hemos tocado en el festival Roskilde en un escenario para 3000 personas y unos daneses que de golpe ven a un tipo como Camilo subirse con un bombo legüero, otro con un charango, que no saben lo que es y, ¿estos locos qué mierda están haciendo? Incluso hoy que hay un poquito más de circulación, tampoco es que hemos tenido el formato DJ, un tipo con una computadora, no, era una especie de banda tocada, pero con un bombo... en general, ha habido sorpresa y algo favorable, siempre se la ha visto como ¿qué mierda es esto? Y eso para mí es un flash. Es parte de lo que hablábamos hace un rato de la originalidad, que también vean y digan “¿qué están tocando?” Porque vernos a nosotros acá, no es lo mismo que vernos afuera. Vos acá entendés qué instrumentos tenemos, pero en ciertas partes del mundo no se sabe. La respuesta es buena, la verdad, sigue siendo buena y es amplia a nivel etario y estilístico. Nos ha pasado que es un proyecto que ha tocado en contextos de folklore, en contextos de electrónica, en discotecas, en música experimental y hasta con bandas de rock. Yo no sé si vos viste a la banda en vivo, pero la banda en vivo es muy distinta que en los discos. Y te diría que es mejor en vivo que en los discos. Es un proyecto para ver en vivo y tiene una pata en todos esos lugares, aunque suene estafalario decirlo, cuando vos lo ves en vivo, funciona, funciona de manera orgánica. Entonces nos ha permitido tocar en distintos contextos. Estoy contento. Es más una banda de melómanos, me parece. No es un proyecto masivo y popular, ninguno de esta escena lo es. Pero hay algunos que son un poquito más amables. No podés poner cualquier tema de nosotros de fondo mientras vas a comer con una chica en una primera cita. Eso tira para atrás.

13) En su opinión, ¿cuál es el factor común entre lxs artistas de ZZK?

El factor común es la búsqueda y la relectura de los sonidos locales: del folklore, de la cumbia, de lo latino, me parece que la búsqueda de una relectura de eso. Siento que la primera camada es la más experimental. Cuando digo “experimental” quiero aclarar que uno tiene un preconceito de que lo experimental va a ser algo ruidista, áspero. No me refiero a eso, no necesariamente. Está Freakstylers que está desde el primer momento y han sido siempre re divertidos y con un show buenísimo. Digo experimental a tratar de llegar a un resultado por medios no tradicionales, estar recorriendo un camino que todavía

no fue explorado. Eso, en definitiva, es experimental, no seguir una fórmula y no formar parte de un género es un recorrido experimental, aunque el recorrido termine siendo amable, el resultado sea amable, siempre está ese espíritu. Entonces creo que la primera camada tenía eso en común: era un delirio. Después, lo que fue sucediendo, lógicamente, es que se fue generando una síntesis. Se descartaron un montón de cosas, quedaron algunas, ni siquiera estoy hablando de músicos, estoy hablando de elementos, se descartaron ciertos elementos, quedaron algunos, y los que fueron viniendo atrás fueron retomando esos elementos y desarrollándolos. Siento que ya la segunda o tercera camada tienen un audio distinto, mejor, de mejor calidad. Esa primera camada que empezó, estábamos en cero, aprendiendo. Nosotros nos pasábamos los trucos entre nosotros, nos chusmeábamos los proyectos, nos hacíamos preguntas, pasábamos mucho tiempo juntos también, esa es otra diferencia de la primera etapa. En ese momento ZZK era semanal, entonces íbamos todos los miércoles, nos mirábamos todos a todos, había improvisaciones, no había repertorio, o sea no había repertorio para llenar tantas horas de música, entonces muchas cosas eran improvisadas, incompletas, se probaban, salían mal, salían bien, no sabíamos mezclar, había millones de cosas. Nos preguntábamos entre nosotros, “¿cómo hacés esto?” Definitivamente fue una época de mucho juego y mucha búsqueda y eso lo teníamos todos en común. Después, obviamente, lo que pasa siempre: sobre eso se edificó un par de escalones más arriba. Se capitalizó lo mejor de esa etapa y se siguió construyendo.

14) ¿Creen que hay una escena de música electrónica específicamente latinoamericana o argentina?

Creo que sí, definitivamente hay. Hay toda una especie de comunidad, te diría presencial y virtual. Hay una escena de eso. No tengo un diagnóstico de en qué estado está porque como estuvimos dos años encerrados no está tan claro realmente cuánta gente mueve o no mueve. Esto de las fiestas ZZK tenía eso, era un termómetro de gente, de artistas, porque los artistas que estaban en sintonía se acercaban, al público que le interesaba se acercaba. Nosotros nos íbamos de gira y había cosas muy graciosas: te ibas de gira la primera vez, pasabas por lugares y no veías nada. 5 años después, volvías y habían germinado proyectos o artistas. Eso era muy loco. Y obviamente se acercaban. Ahora es un poco más difícil para mí decirte un diagnóstico de si está floreciendo o si estancó. Pero sí hay, acá en Argentina hay y nos conocemos y hay generaciones nuevas que se acercan y te mandan música y entran en contacto, cuando hay un show van y en Latinoamérica también, obviamente Ecuador, hay algún DJ en Bolivia, Chile, Perú, México.

Definitivamente hay. Entre vos y yo, voy a ser un poco más lapidario y duro: yo creo que las escenas tienen una vida, no son para siempre. Lo digo porque lo mirás en la historia de la música: el grunge, el brit pop, el hip hop, el rock progresivo. Las escenas tienen un arco que tiene que ver con algo generacional y con las personas que están ahí para escucharlo. Nosotros siendo una escena mucho más pequeña no nos escapamos a esa lógica, entonces, lógicamente, el que iba a la fiesta ZZK en 2006 o 2007 hoy tiene 15 años más. Probablemente hagan una fiesta ZZK mañana a las 2 de la mañana y esa gente no va a ir porque en este momento está amamantando hijos y no va a ir. Hay una escena, seguro que hay, y prueba de eso es el éxito que tiene Nicola (Cruz) en el mundo, lo bien que le va a El Búho, lo bien que le va a Pedro (Canale, aka de Chancha vía Circuito). Desconozco en qué punto está en este momento. Creo que, aunque la escena desaparezca, algún resabio siempre va a quedar. Yo creo que lo que esté menos ligado a la moda, de alguna forma va a subsistir. Lo que esté más ligado al momento, en general, tiende a perecer porque se quema. Llega un momento que se agota y se quema. “Tango electrónico”, ¿por qué el tango electrónico desapareció más rápido? Porque básicamente hicieron una fórmula, a uno se le ocurrió algo y salieron 700 a hacer lo mismo y obviamente pierde credibilidad: esto no es auténtico, no hay una búsqueda real, y la gente cuando le saca la ficha deja de empatizar y termina desacartándose. Yo creo que esto es algo parecido, mientras haya gente que conecte y se emocione, esto va a estar y va a seguir, y después en el tiempo, cuando nos hinchemos las bolas de hablar de algunas cosas, quedará alguna cosa que sea genuina o que se reinvente.

15) **¿Qué mantiene unida a esta escena?**

Por ejemplo, si esta escena despegó, si la escena de ZZK salió del país y “se exportó” y giró... siempre hay escenas. Acá había una escena de techno minimal, tipo en el 2002, escenas del indie... La diferencia de por qué la nuestra se exportó y otras no, para mí, es que nosotros nos juntamos como colectivo. Nosotros teníamos un colectivo: nos juntábamos, nos ayudábamos, tirábamos para el mismo lado y nos bancábamos. Lo que pasa muchas veces es que las escenas están formadas de artistas que hacen cosas similares pero que compiten entre sí, que no se tiran un centro, que antagonizan o que hay recelo. Acá lo que pasó es que no entramos en esa tesitura. Básicamente nos juntamos, somos amigos y nos conocemos. Por supuesto, capaz sos más amigo de uno que de otro, pero es una escena en la que hay buena onda. Después, la segunda camada, por ejemplo... Pedro tiene mucho que ver con la segunda camada, porque en un momento dio un taller y de ahí salió la segunda camada, o por lo menos el 50% de la segunda camada, pero habla de un personaje de la primera que

fue abierto y generoso hacia abajo y abrió puertas. Entonces, ¿qué pasa? Se fue haciendo una bola más grande, hay una tercera camada, lo que están haciendo ahora con (el curso) “Del Parche al Sampler”, de alguna forma, hay algo parecido: se abre una puerta y se conecta, se tienden puentes. Yo creo que el tema de que los artistas en cuestión, los músicos, compartan y fluya y que haya un canal de circulación, información, de música y apoyo a las propuestas, me parece vital para que la escena respire y esté viva. Yo creo que eso se palpa. Yo tuve la suerte de ir desde la primera fiesta ZZK y tocado en la sexta, no sé. Lo que flasheé y lo que me gustó en ese momento -antes que me inviten a tocar con Tremor, antes de imaginarme que iba a tocar ahí, porque yo era de otro palo en realidad, después me fui acercando estéticamente, pero era otro palo- fue la onda, fue como “uy, boludo, la gente acá si quiere viene en pantuflas si quiere, y baila como quiere y se viste como quiere”. Porque hasta ese momento había como códigos de vestimenta, para ir a un lado tenías que escuchar esto y cortarte el pelo así. Acá era una onda relajada, buena onda... Yo creo que es esto mismo, depende lo que una escena emana hacia afuera como energía. Se nota. Quiénes son los interlocutores, a quién está destinado, qué pregona, qué no pregona. Creo que mientras los artistas sigan teniendo un intercambio y mientras haya una discursiva empática con la audiencia de ida y vuelta, creo que la escena debería gozar de buena salud, más allá de que crezca o se achique, por las vicisitudes lógicas que te decía antes. Eso me parece importante.