



Facultad de Humanidades

Departamento de Sociología

TESIS DE LICENCIATURA:

“El circuito del rock local en la ciudad de Mar del Plata.

Una aproximación a la construcción del problema”

Cappellano Ezequiel

Email: ezequielcappellano@gmail.com

DNI 36.363.784

Directora: Dra. Malvina Silba

Co-director: Dr. Federico Lorenc Valcarce

Mar del Plata, diciembre de 2015.-

Índice

Agradecimientos.....	4
Introducción	6
Capítulo I. Reflexiones teóricas sobre las características y el funcionamiento de los circuitos de música en vivo.....	10
I. El arte como organización social, como acción social y como acción colectiva: la perspectiva teórico metodológica de Howard Becker	10
II. Búsqueda de celebridad y estado ácido: los aportes de Jean-Marie Seca.....	13
III. La música como sociedad plena de mediaciones: la teoría de Antoine Hennion	16
IV. Implicancias en la sociología argentina: los “mundos de los cuartetos” de Córdoba	19
Capítulo 2: Under, estrategias de difusión y dinámicas de circuitos de música independiente en vivo	23
II. I. Transnacionalización, concentración de empresas e industria discográfica.....	24
II. La industria discográfica independiente en la ciudad de Buenos Aires y los circuitos de música en vivo	29
II. III. El rock platense y los sellos <i>indies</i>	37
Capítulo 3. El público: usos y apropiaciones de la música.....	42
III. I Estudios Culturales Ingleses: la constitución del estilo a partir de usos y apropiaciones de la música.....	43
III. II El análisis de Simon Frith: la identidad como proceso y experiencia.....	46
III. III La música como medio organizador y habilitador de acciones sociales: el enfoque de Tia DeNora.....	50
III. IV Lecturas en Argentina.....	51
Conclusiones	59
Bibliografía	62



Agradecimientos

Esta tesis es mucho más que el resultado del esfuerzo personal e individual sostenido a lo largo del tiempo. Es posible gracias a todo un conjunto de personas que me acompañaron de diferentes maneras a lo largo de la carrera: familiares, amigos, compañeros de cursada, de militancia y profesores. En primer lugar, quiero mencionar a mi núcleo familiar más íntimo que lo constituyen mi hermano, mi mamá, mi mamá y mi abuela Chela, quienes supieron acompañarme de la mejor manera en este extenso proceso. Tampoco puedo pasar por alto las primeras conversaciones que mantuve con Fernanda Raverta, gran compañera de militancia, sobre mi futuro como profesional en charlas informales que fueron claves para orientarme en el campo de las Ciencias Sociales y Humanas.

Mis compañeros de cursada también desempeñaron un rol fundamental, con quienes he compartido diferentes e importantes momentos de la carrera. Quiero hacer una mención especial para mis compañeras de estudio con las que preparé desde el primer parcial hasta prácticamente el último, incluyendo finales: Claudia Vargas y Marina Casartelli. Hemos compartido miles de horas de estudio, millones de resúmenes y varias noches sin dormir preparando exámenes, entre otras cosas. También a Marcia Martínez De Petrini, Sofía Jasín, Eliana Funes (Mefi), Ignacio Campanella y Renzo Píngaro, con quienes tuve el enorme placer de conocer y compartir memorables experiencias a lo largo de la carrera.

Por último y no menos importante, quiero agradecer especialmente a los dos profesores que han sabido guiarme con sabiduría y extrema paciencia en el armado y confección de la presente tesis: ellos son la Dra. Malvina Silba (directora) y el Dr. Federico Lorenc Valcerce (co-director). También quiero agradecer particularmente al Dr. Andriotti Enrique Romanín, no sólo por su valioso apoyo hacia mi persona durante toda la carrera, sino también por su gran dedicación al desarrollo y fortalecimiento del campo de la sociología en la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Quiero expresar mi más sincero e inmenso agradecimiento a cada uno de ellos, por haberme dado la posibilidad de descubrir y aprender cada día.

Mar del Plata, diciembre de 2015

Introducción

En los últimos años ha crecido intensamente el circuito del rock local en la ciudad de Mar del Plata en varias de sus principales características: lugares disponibles para tocar, cantidad de bandas en actividad, estudios de grabación, salas de ensayo, productores y gestores culturales, e incluso su público. Sin embargo, poco se conoce al respecto, ya que no existe ningún tipo de información que reúna datos de esta índole, ya se trate del Estado Municipal, de publicaciones periodísticas, o de investigaciones académicas locales.

A la hora de iniciar una investigación sociológica sobre este circuito me encontré con un amplio campo de estudio sobre el cual hay mucho por hacer. Si bien existe una importante producción bibliográfica en las ciencias sociales sobre música, no ocupa un lugar prioritario en la agenda de investigación, frente a ciertos temas más clásicos como la desigualdad social, la cuestión de género o los problemas del desarrollo, entre otros. Cuando comencé a recopilar bibliografía sobre música, no tenía en claro sobre qué temas quería centrar mi investigación; simplemente tenía un profundo interés de trabajar en el circuito de rock local de la ciudad de Mar del Plata teniendo varias ideas y proyectos más o menos difusos.

Por lo tanto, la construcción de las preguntas centrales se fue realizando paulatinamente acorde avanzaban las lecturas y la maduración crítica respecto de las mismas, en un enriquecedor intercambio con mi directora y co-director, quienes guiaron este proceso. Considero importante también hacer mención a mi condición de músico, desempeñándome en el circuito desde los 14 años de edad, habiendo transitado un conjunto de experiencias muy diversas que desde los comienzos me han disparado intensas reflexiones personales.

La presente tesis consiste en un recorrido crítico por un conjunto de autores y teorías que en el campo de las Ciencias Sociales (y en menor medida, las Ciencias de la Comunicación) han abordado la música como tema de investigación. Elegí tres grandes ejes que luego adoptaron forma de capítulos para organizar el trabajo. Uno lo constituyen aquellos autores que trabajaron los circuitos de música en vivo a partir de preguntas por su naturaleza y sus características principales; otro eje lo conforman aquellos que estudiaron la producción

de música independiente en contextos locales prestando especial atención a las dinámicas de la auto-gestión y los significados y representaciones que se construyen en torno a la misma; y un tercer eje está conformado por distintos enfoques que indagaron en los usos y apropiaciones que el público realiza de la música.

El objetivo es construir un marco teórico que permita pensar, de cara a una futura investigación (tesis de maestría o doctorado) los modos y dinámicas de funcionamiento del circuito de rock local en la ciudad de Mar del Plata. Esta futura investigación aprovechará las bases teóricas y reflexivas sentadas por esta tesis, para complementarlas con un arduo trabajo de campo que consista en entrevistas en profundidad con músicos de distintos grupos, intermediarios, productores y miembros de distintos públicos, además de observaciones en recitales y distintos espacios cuya actividad principal sea la música en vivo. Lo que me interesa lograr en una futura tesis de posgrado, por un lado, es una reconstrucción de las complejas redes de colaboración que le dan existencia al circuito de música local, identificando aquellos vínculos y relaciones entre actores que le dan forma y contenido. Por otro lado, me interesa indagar en las interacciones que los grupos mantienen con su público, y en el conjunto de estrategias que los músicos despliegan para ampliar su audiencia, dando cuenta de los principales obstáculos, limitaciones y potencialidades con las que se encuentran.

Puesto que el campo de conocimiento en la academia local sobre este tema es prácticamente nulo, decidí elaborar una tesis de licenciatura netamente teórica como una primera etapa en mi investigación. A partir de un profundo trabajo bibliográfico en diálogo directo con los autores más relevantes para pensar el tema en cuestión, me propuse generar un sólido y reflexivo marco analítico para futuras investigaciones. Para ello, revisaré los modos en los que se ha tratado el tema y las metodologías existentes para abordarlo. El debate sobre los procesos mediante los cuales los sujetos se vinculan con la música es muy extenso, por lo que propongo aquí una reflexión teórica sobre el planteo de diferentes enfoques y teorías, dando cuenta de diálogos, límites y potencialidades de los mismos, como un modo de ordenar el marco teórico y generar nuevas preguntas a partir de miradas diferentes sobre temas ya abordados.

Esta tesis, entonces, busca constituirse en un aporte al estudio del circuito de la música local, considerando como punto de partida el interrogante por las características,

dinámicas y modo de funcionamiento del mismo, en un diálogo con autores que estudiaron el tema desde diferentes perspectivas teóricas. Como bien señalé, el presente trabajo se encuentra organizado en tres capítulos. En el capítulo I presento ciertas teorías y conceptos que no necesariamente han estudiado la música en contextos locales, pero que resulta pertinente discutirlos ya que proveen marcos de análisis sugerentes para pensar el objeto de estudio en cuestión. Partiré analizando y discutiendo los trabajos realizados por Howard Becker sobre los músicos de jazz en la ciudad de Chicago y sobre los mundos del arte; continuaré con los estudios de Jean-Marie Seca en los grupos de música *underground* de París, para luego abordar la teoría de las mediaciones planteada por Antoine Hennion y la figura del productor artístico planteada por este autor. Por último, abordaré el trabajo desarrollado en Argentina por Gustavo Blázquez sobre los mundos de los cuartetos de Córdoba.

En el capítulo II se realizará un recorrido crítico por los distintos abordajes en torno a la producción de música independiente en contextos locales. Pretendo elaborar un marco teórico que permita reflexionar en torno a la organización de las bandas de rock local, las formas y dinámicas que asume la auto-gestión, y los vínculos, representaciones y significados que emergen en torno a la misma en los músicos. Primero, para comprender el contexto a nivel macro en el que la producción de música local se desenvuelve, revisaré el planteo de Ana María Ochoa, quien ofrece un análisis de las principales transformaciones producidas en la economía global que han impactado en la industria discográfica especialmente durante la década de los '90. Luego se retomarán los principales aportes realizados por María Lamacchia en el campo de las Ciencias de la Comunicación, respecto de los alcances y limitaciones de las estrategias de difusión que emplean los músicos locales en la actualidad. Segundo, se presentará el trabajo de César Palmeiro, quien estudia las dificultades que atraviesan las PyMES de la industria discográfica independiente en torno a la comercialización de discos en la ciudad de Buenos Aires a mediados de la primera década del siglo XXI. Se continuará con los aportes de Diego Vecino sobre los circuitos de creación, producción, grabación, comercialización y consumo de música en la ciudad de Buenos Aires desarrollados por los sellos discográficos pequeños y medianos, en la actualidad. Por último, se busca identificar las principales características que asume el rock local en la ciudad de La Plata, a través de las prácticas y representaciones que producen los jóvenes en el circuito del rock independiente en la actualidad. Primero se reconstruirá el contexto del mismo a partir

del trabajo de Leila Vicentini, para luego dar cuenta de los estudios desarrollados por Ornella Boix en torno a los nuevos sellos emergentes de la ciudad en cuestión.

En el capítulo III propongo realizar una reflexión teórica sobre el planteo de un conjunto de autores acerca de la manera en que los sujetos desarrollan el gusto musical y los múltiples usos y apropiaciones de la música, a partir de los siguientes interrogantes: ¿De qué manera se producen identificaciones con la música? ¿El placer en la escucha es algo inherente a la música misma, o puede ser moldeado y transformado en y por la interacción social? ¿Cómo se conforma el gusto musical? ¿Mediante qué procesos se realizan apropiaciones y re-significaciones en la escucha musical? ¿Qué usos le dan los sujetos a la música en su vida cotidiana? Y por último: ¿Qué forma adoptaron estas lecturas, más generales, en la Argentina? En primer lugar, trabajo con los aportes y críticas de una importante escuela de pensamiento: los Estudios Culturales Ingleses. Luego, reviso la propuesta de Simon Frith sobre la identidad como proceso y experiencia, para continuar luego con el enfoque de Tía DeNora, sobre la música como medio organizador y habilitador de acciones sociales. Por último, presento un análisis sobre los autores más relevantes que han pensado estas problemáticas en el campo de las Ciencias Sociales en Argentina, a partir de los diferentes enfoques teóricos y metodológicos empleados.

A través de un recorrido por las teorías y autores mencionados, se espera realizar una re-lectura crítica de los mismos y cruzarlos con preguntas e inquietudes propias, constituyendo un aporte al estudio de la música y a la sociología local. Como bien señalé, propongo a partir de estos tres grandes ejes realizar reflexiones y formular críticas teóricas que permitan dar cuenta de diálogos y tensiones presentes en las Ciencias Sociales, que en un cruce con reflexiones personales permitan pensar las principales características del circuito del rock local en Mar del Plata, las estrategias y dinámicas de la producción de música independiente, y los usos y apropiaciones que el público realiza de esta música.

Capítulo I. Reflexiones teóricas sobre las características y el funcionamiento de los circuitos de música en vivo

El objetivo de este capítulo es construir una matriz teórica a partir de autores y teorías que han abordado bajo diferentes perspectivas los circuitos de música en vivo, que sirva para pensar y reflexionar en torno a las principales características y modos de funcionamiento del circuito del rock local en la ciudad de Mar del Plata. Para ello, plantearé ciertas lecturas críticas de autores que han trabajado el circuito de la música como problema de investigación sociológica, dando cuenta de diálogos, modos de abordaje teórico-metodológicos, límites y potencialidades de los mismos.

El capítulo se encuentra estructurado a partir de teorías y conceptos que van de lo general a lo particular, desde trabajos que plantean teorías sobre el mundo de la música hasta investigaciones sobre circuitos musicales más reducidos. En primer lugar, presentaré ciertas teorías y conceptos para que luego éstos sean re-pensados en el marco de un circuito de música local, a partir de la formulación de nuevas preguntas y vinculaciones teóricas que permitan construir una matriz para abordarlo.

Partiré analizando y discutiendo los trabajos realizados por Howard Becker sobre los músicos de jazz en la ciudad de Chicago y sobre los mundos del arte; continuaré con los estudios de Jean-Marie Seca en los grupos de música *underground* de París, para luego abordar la teoría de las mediaciones planteada por Antoine Hennion y la figura del productor artístico planteada por este autor. Por último, abordaré el trabajo desarrollado en Argentina por Gustavo Blázquez sobre los mundos de los cuartetos de Córdoba.

1.1. El arte como organización social, como acción social y como acción colectiva: la perspectiva teórico metodológica de Howard Becker

En la década del '20, Robert E. Park, como fundador de la Escuela de Chicago, introdujo el trabajo etnográfico en las investigaciones sobre Sociología Urbana, para estudiar a los grupos de familias inmigrantes en su ciudad, indigentes, “pandillas” de la clase trabajadora, y “delincuentes” juveniles. El legado de las investigaciones de la Escuela de

Chicago tiene que ver con el uso del estudio de caso como una forma legítima de investigación sociológica, con el rol otorgado a la observación participante en la investigación, y con un énfasis en los ámbitos de interacción en los cuales la cultura urbana es producida, comercializada y consumida.

Desde la década el 50, esta escuela comenzó a explorar los contextos comerciales en los cuales los músicos producen arte, no como artistas inspirados, sino como trabajadores profesionales de la música (Becker, 1982). A los fines de este capítulo, interesa retomar principalmente dos textos de Howard Becker: *Los extraños, sociología de la desviación* (1971), y *Mundos del Arte* (1982).

En el primero de ellos el autor estudia cómo los músicos de jazz se ven obligados a negociar siempre entre las demandas del público y sus propias aspiraciones artísticas, en un contexto de un mercado laboral sumamente inestable. Lo novedoso en este trabajo es cómo Becker reconstruye la cultura que se conforma en torno a estos problemas de los músicos de jazz. Para ello, pone en práctica la observación participante y demuestra cómo es posible construir tanto datos empíricos como conocimiento teórico a partir de la misma, adoptando el método etnográfico y la observación participante como principales herramientas metodológicas en la investigación sociológica.

Este enfoque puede situarse en una discusión con la sociología del arte de corte tradicional, que define el arte como algo más especial, que emerge de la creatividad de su autor y se expresa el carácter esencial de la sociedad, sobre todo en las grandes obras de los denominados genios¹. Theodor W. Adorno, en sus esfuerzos por consolidar una sociología de la música, planteó la posibilidad de tratamiento sociológico de una obra musical afirmando que se trata de descubrir las dimensiones sociales de la música en la medida en que existen, sin reducir los hechos artísticos a hechos sociales (Adorno, 2009). Esa tradición toma al artista y la obra de arte como puntos centrales de análisis, mientras que el trabajo de Becker a la red de cooperación.

Resulta central su concepto de mundos del arte, definido como una “red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes, siendo la interacción regular lo que define la existencia de ese mundo” (Becker, 1982: 18). La organización de los mundos del arte

¹ Para una mayor profundización en esta perspectiva, consultar “Disonancias. Introducción a la Sociología de la Música” de Theodor W. Adorno (2009) y “La era obra de arte en la época de su reproductividad mecánica” de Walter Benjamin (1989)

articula así una red de productores, personal de apoyo, distribuidores y público, variando la complejidad de las redes de acuerdo con las características del mundo particular. Cada mundo es concebido como una red de producción y distribución que es posible por medio de convenciones, movilización de ciertos recursos, formas de cooperación efímeras y más o menos rutinarias, de la colaboración entre diferentes actores y del papel del Estado (Becker, 1982).

Las preguntas principales que se encuentran presentes a lo largo de su investigación son: ¿qué convenciones intervienen en los mundos del arte? ¿A qué conjunto de recursos se apela? ¿Cuáles son las formas de distribución que se utilizan? ¿Qué decisiones operan para que la obra de arte sea posible?

Por lo tanto, Becker se pregunta por las cuestiones de organización que hacen posible que una obra de arte se conforme como tal, a partir de los vínculos cooperativos que intervienen. Para ello, parte del método de la observación participante, buscando dilucidar el conjunto de acciones colectivas que hacen posible un mundo social específico, recuperando todas las actividades colectivas que deben llevarse a cabo para que cualquier obra de arte llegue a ser lo que finalmente es.

Este enfoque ofrece un rico matiz tanto teórico como metodológico. Para estudiar el circuito de rock local bajo esta perspectiva, es necesario adoptar criterios pragmáticos que permitan acercarse sociológicamente a las convenciones que hacen posible la producción y circulación de la música, a los criterios que la validan, a las múltiples formas de cooperación y culturas que toman posible su existencia como un fenómeno social, y no como una obra de belleza excepcional creada por un artista con dotes especiales, y que el público contempla de manera automática o pasiva. *“La buena ciencia social produce una comprensión más profunda de cosas de las que muchas personas ya tienen conciencia [...] cualquiera sea la virtud de este análisis no procede del descubrimiento de hechos o relaciones desconocidas hasta el momento, sino de la exploración sistemática de las implicaciones del concepto de mundo de arte.* (Becker, 1982: 10-11).

El arte es concebido por el autor en cuestión como una organización social en sentido estricto, como actividad social y como acción colectiva, y por lo tanto para estudiarlo es necesario observar a todas las personas y organizaciones que contribuyen a un determinado resultado, convirtiendo a las personas en “actividades” y a las cosas en

“personas que actúan juntas” (Becker, 1982: 19). La organización de los mundos del arte articula así una red de productores, personal de apoyo, distribuidores y público, variando la complejidad de las redes de acuerdo con las características del mundo particular. El autor concibe entonces cada mundo como una red de producción y distribución que es posible por medio de convenciones, de la movilización de ciertos recursos, de la colaboración entre diferentes actores y del papel del Estado.

En *Los Mundos del Arte* se elabora una sociología estrechamente ligada al material empírico, donde los conceptos se vuelven operativos a partir de los casos concretos de estudio. Pensar al circuito de rock local de la ciudad de Mar del Plata en estos términos permite poner el foco en los múltiples vínculos cooperativos que lo constituyen. Dilucidar el conjunto de relaciones y actividades humanas que interactúan produciendo su existencia, resulta un problema sociológico central para comprender las principales características y dinámicas de funcionamiento de estos "mundos del rock".

I. II. Búsqueda de celebridad y estado ácido: los aportes de Jean-Marie Seca

Jean-Marie Seca, sociólogo francés contemporáneo, edita en el año 2001 “*Los Músicos Underground*”. Se trata de un estudio en profundidad sobre el compromiso apasionado con el arte y los estilos de vida, valores y emociones que este inspira en el underground de la ciudad de París. Constituye un aporte importante para el estudio del *underground* en el campo de la sociología ya que realiza un minucioso análisis a partir de un sólido trabajo de campo y de una construcción teórica muy particular. En principio, entiende al concierto como el lugar en el que el producto musical, el estilo que representa, sus realizadores y los espectadores cierran el círculo de una *relación de consumo* (Seca, 2004). Por lo tanto, el concierto le otorga un sentido al producto registrado en las grabaciones, siendo el lugar y el tiempo de la actuación en la que el producto musical encuentra su grado máximo de expansión.

Respecto de la experiencia del escenario, el autor señala un concepto que interesa destacar a los fines de la presente investigación: la *captación hipnótica*. Tiene que ver con una orientación de los estados afectivos de las composiciones hacia el gozo y el trance, en la que el público “*se convierte en el miembro que faltaba a la formación*” (Seca, 2004: 47). Se trata entonces de hacer sentir al público parte del grupo, que se divierta junto con los

ejecutantes, actuando el grupo sobre la sensibilidad de los espectadores. Esta idea permite poner en discusión las relaciones entre el público y los grupos de rock, al incorporar la noción de “estado afectivo” a partir del manejo de cierta forma de energía: *“tener una identidad es obtener los efectos patentes de la influencia, dirigir y orientar el fluido musical hacia el otro”* (Seca, 2004: 46).

Es posible pensar al público como espejo, como fuente de energía, que se comunica con el grupo de manera inmediata y sincrónica en una identidad de sentimientos (Seca, 2004). Los grupos buscan entonces, “seducir” a su público logrando que a este le guste lo que el grupo ofrece, y ofreciendo un carácter afectuoso por parte de los músicos para atraer al mismo. Para ello, resulta imprescindible para el grupo estar en sincronía con las convenciones y códigos de conducta de su público, ya que, de lo contrario, le resultará imposible canalizar su energía.

Por otro lado, Seca también estudia lo que denomina “búsqueda de celebridad” por parte de los músicos underground, que implica la activación de un modelo espontáneamente comparativo y competitivo que los músicos defienden con ingenuidad y cinismo: *“la obsesión por el éxito deja traslucir una feroz voluntad de ser influyente y reconocido y extravía a una parte de quienes se dejan llevar por sus espejismos”* (Seca, 2004: 25). La obsesión por ser reconocido, buscando marcar el territorio con una huella personal y un estatus valorado por sus aportes, aparecería como una constante en las entrevistas y testimonios.

Sería interesante indagar en las características que adopta la búsqueda de celebridad en un contexto de rock local, en una ciudad mediana como la de Mar del Plata, con las características y dinámicas propias de su vida musical: ¿en qué medida los músicos desean marcar su territorio con una huella personal y ser valorados por sus aportes musicales? ¿Qué prácticas, actividades y discursos despliegan para lograrlo?

El autor analiza las prácticas emergentes, particularmente a través del concepto “estado ácido”, que define como la *“noción que designa la experiencia ambivalente de reconocimiento social de una minoría anómica”* (Seca, 2004: 24). Los músicos underground pueden ser considerados como minorías profesionales artísticas caracterizadas especialmente por cuatro rasgos importantes: deseo de inversión de los procesos mayoritarios de influencia activados por los medios de comunicación, escaso reconocimiento comercial de su

producción cuando está basada en un estilo distintivo y construido, dependencia cognitiva y afectiva con respecto a las estrellas y la voluntad de convertir a los demás a su originalidad estilística, construida y formulada progresivamente en el relativo anonimato de los espacios de ensayo (Seca, 2004). Seca indaga también en las motivaciones de los músicos del underground, identificando cierto deseo de “ser uno mismo” que se relaciona con una búsqueda de reconocimiento social, en el marco del “culto a la celebración del yo”, una ontología de la modernidad (Seca, 2004).

Una de las características de estas prácticas es lo que Seca llama la *negación de la jerarquía*, basada en las ideas de igualdad y fraternidad. Se busca así unir las fuerzas de los artistas cooperando de alguna forma bajo la lógica típica de una empresa privada. Por lo tanto, los músicos se topan con trabas propias de cualquier empresa, que tienen que ver con sus limitaciones: “*la empresa underground se basa en la creencia tenaz en las propias fuerzas y en la atracción por las fuerzas simbólicas de la música que, sí mismas, se convierten en el mundo*” (Seca, 2004: 147). Si bien el autor da cuenta de la forma que adquieren los vínculos de cooperación entre artistas, advierte que estas se basan en ideas de igualdad y fraternidad en la búsqueda de celebridad. Sin embargo, no logra identificar la contradicción que resulta de una contraposición entre la voluntad de triunfo y éxito, propia de la lógica capitalista, y la negación de la jerarquía a partir de relaciones de igualdad entre artistas.

Respecto de su concepción sobre el concierto, es importante señalar que es discutible la idea de primacía que lleva implícita. Esto se debe a que en la actualidad los grupos de rock utilizan todo un conjunto de actividades en la cual el concierto puede estar o no. Existen grupos que editan producciones audiovisuales las cuales son difundidas a través de internet y las redes sociales, sin el objetivo de ser presentadas en vivo, llegando incluso en algunos casos a volverse muy difundidas en el público *under*. La tecnología habilita nuevos usos² que permiten a los músicos grabar discos enteros en sus casas, los cuales son difundidos únicamente mediante internet, y nunca son estrenados en los escenarios.

En cuanto a las concepciones que presenta Seca sobre la experiencia del escenario, considero que pueden resultar relevantes a la hora de indagar en las experiencias del público

² Sobre este punto se volverá reiteradas veces a lo largo de esta tesis.

del rock marplatense³, ya que incorpora la idea de que existe un componente vinculado al gusto o placer musical poco abordado, que es el estado afectivo y la sensibilidad que se puede producir durante la experiencia del concierto. Lejos de entender al público como espectadores pasivos y contemplativos de una obra de arte exterior a ellos, que la disfrutan según su gusto personal e individual, el público tiene aquí connotaciones fuertemente activas: junto a los músicos que tocan en vivo, el público construye estados afectivos a partir de la fluidez de la música. No sólo desde el escenario hacia el público, sino también desde el público hacia los ejecutantes. Para que esto sea posible, es imprescindible que haya ciertos códigos de conducta y convenciones compartidas entre el grupo y el público.

A partir del análisis de Seca, es posible formular las siguientes preguntas: ¿a través de qué procesos se construye “el mundo” de los músicos underground? ¿Cuáles son sus principales características? ¿Qué representaciones y significados conlleva? ¿Cuáles son las relaciones que se establecen entre el público y los grupos de rock? ¿En qué medida los grupos dependen de las fuerzas financieras exteriores para tener éxito ante el público? ¿Cuáles son las formas de asociación que los músicos despliegan para unir fuerzas? ¿Qué lógica opera en la gestión de las mismas?

Estos problemas pueden ser trabajados a partir de la propuesta teórica de Jean Marie Seca, contribuyendo a un importante avance en el conocimiento sobre el rock local de Mar del Plata.

I. III. La música como sociedad plena de mediaciones: la teoría de Antoine Hennion

Retomando la corriente teórico-metodológica de Becker, Antoine Hennion plantea como propuesta superadora a las lecturas reduccionistas de la relación entre música y sociedad la *teoría de las mediaciones*, la cual refiere a una red diversificada de objetos técnicos, soportes materiales, instrumentos, dispositivos, escritos, sobre los que el músico debe operar para que finalmente emerja la música como tal. La música debe concebirse en sí misma como una sociedad plena de mediaciones que la hacen aparecer (Hennion, 2002: 290).

La teoría de las mediaciones permite estudiar las relaciones entre arte y público poniendo el foco de análisis en la mediación habilitada por dispositivos, espacios,

³ Este eje será especialmente trabajado en el Capítulo 3 “El público: usos y apropiaciones de la música”.

instituciones, identidades, cuerpos, subjetividades y habilidades humanas. Esta teoría presenta un potencial de análisis que resulta interesante para pensar el circuito del rock local en Mar del Plata, ya que bajo sus categorías de análisis, este sería posible gracias a múltiples mediaciones que habilitan su existencia: lugares disponibles para tocar, productores e intermediarios, músicos agrupados en grupos de rock, instituciones de enseñanza musical, etc.

Si bien todos los intermediarios intervinientes en el proceso productivo de la música colaboran bajo distintos aspectos en la música en tanto producto final, Hennion afirma que el productor o director artístico es un mediador clave entre la instancia de la producción y del consumo. Esto se debe a que para este autor, la figura del director artístico representa al público para el cantante: *"introduce al oyente en el corazón del equipo de producción [...] son funcionarios activos del arco de intermediarios que administran las leyes (musicales, económicas o culturales)"* (Hennion 1989: 402). Es por intermedio de esta figura que se vuelve posible interconectar y construir los mundos de la producción y del consumo, a partir de múltiples interacciones humanas que constituyen tal mediación.

La pregunta por las relaciones entre los músicos y su público puede encontrar en esta perspectiva teórica aportes interesantes para su abordaje, que no aparecen tematizados en Becker o en J.M. Seca. Respecto del concepto de *creación*, estos últimos dos autores se encuentran muy cercanos teóricamente, ya que se distancian de las concepciones tradicionales que lo entienden como un acto individual y personal del músico compositor, el cual es "entregado" como mercancía a la sociedad que lo consume como tal, según ciertos gustos y disposiciones sociales, económicas y culturales. Sin embargo, Hennion plantea un aporte práctico e interesante para reflexionar sobre la creación musical, al afirmar que esta no está únicamente del lado del compositor, sino que más bien en el trabajo colectivo que la define y la crea (Hennion, 1989). Por lo tanto, son las intersecciones de las múltiples mediaciones las que hacen posible la existencia de la música como tal. La creación musical en este enfoque no se encuentra centralizada en la figura de un creador inspirado mágicamente representado como un "genio", sino que se halla ampliamente distribuida entre los mediadores que la habilitan.

Por otro lado, resulta pertinente retomar el análisis que Hennion hace sobre el gusto musical. Al considerar a la música como actividad colectiva y reflexiva es posible repensar al

gusto, ya que en este enfoque no se trata de una consecuencia automática ni inducida de los objetos que provocan el gusto por sí mismos, ni de una pura disposición social proyectada sobre los objetos: el gusto depende de los efectos y secuelas del objeto que motiva el gusto, de lo que hace y de lo que hace hacer: “*los gustos se negocian en el intercambio con los demás*” (Hennion, 2010: 28). Esta perspectiva confronta directamente con la de Pierre Bourdieu, quien sostuvo una fuerte homología entre la posición social de los grupos con las expresiones culturales que estos producen. En esta teoría, los sujetos disponen de cierto capital cultural según la posición que ocupan en las relaciones de fuerza, que son desiguales y varían según el grupo social al que se pertenezca. En este sentido, los sujetos despliegan luchas en las que buscan ser reconocidos como signos de distinción legítimos, a partir de un reconocimiento y poder desigual. Las prácticas y significados de los distintos grupos sociales operan aquí como mecanismos de distinción, y es la clase dominante la que posee la cultura legítima⁴.

Por lo tanto, lejos de reducirlo a un juego de identidad y diferenciación social, el gusto es planteado como un problema de vinculación y relación con el mundo, de manera reflexiva, corpórea, estructurada, colectiva, dependiente de los sitios, los momentos y los dispositivos (Hennion, 2010). Pensar el gusto como resultado de acciones y experiencias basadas en ciertas técnicas y entrenamientos corporales adquiridos en el pasado y en el presente, implica una forma de investigación sociológica sumamente pragmática en la cual el gusto debe ser comprendido dentro de una trama compleja de mediaciones y de efectos. Para estudiarlo, es necesario por lo tanto detenerse en las acciones en las que surge el gusto, en las vinculaciones del oyente con el mismo, con la escucha, con los demás, con los momentos que lo acompañan o posibilitan.

Los aportes trabajados constituyen una trama teórica muy rica para estudiar el circuito del rock local porque permiten pensar el gusto por la música más allá de las identidades y disposiciones sociales que están inmersas en la misma, temas ampliamente abordados por la sociología, pero poco exitosos a la hora de explicar los parámetros con los que los sujetos se relacionan con la música⁵. Poner el foco en el poder significativo de la

⁴ Para acceder a un vasto desarrollo de esta teoría, consultar “*La distinción*”, de Pierre Bourdieu (2012).

⁵ En una clave similar a la de Bourdieu, Grignon y Passeron abordaron a las culturas populares y sus consumos culturales como inscriptos en una estructura social que luchan por la legitimidad de sus prácticas. Para una mayor profundización, consultar “Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura” (1989).

acción de escuchar a partir de un conjunto de experiencias en el intercambio con los demás permite complejizar el estudio sobre el gusto musical.

Bajo este enfoque, es posible pensar entonces que cada mediador no solo hace posible la existencia de un circuito de música, sino también que tiene cierto grado de involucramiento en la creación de la música que es producida y consumida en el mismo, a partir de distintas tareas y en diferentes grados. El productor musical es entendido como uno de los operadores clave, poseedor de las relaciones de *savoir-faire* entre la música y el público (Hennion, 1989), por lo tanto indispensable en la cadena de mediaciones que intervienen en la creación de una canción y la recepción de la misma. Esto permite preguntarse por el rol que ocupan los distintos productores artísticos en el circuito del rock local de Mar del Plata y cuáles son las principales características de las relaciones que establecen con los músicos y su público. Estas reflexiones disparan algunos interrogantes: ¿Cómo se conforman las relaciones entre los distintos mediadores de acuerdo a los distintos grados de importancia en la elaboración del producto final? ¿Qué conflictos, confrontaciones y relaciones de poder operan allí? Y en relación al público, cabe preguntarse en qué medida las vinculaciones con los demás construyen y reconstruyen el gusto musical⁶.

Estos interrogantes permitirán explorar algunos de los aspectos constituyentes de la escena musical local, escasamente abordados por la producción académica local constituyendo un área de vacancia. Abordarlos resulta central para comprender el funcionamiento y las principales características del mismo, en tanto la compleja trama de mediaciones y vinculaciones que construyen y resignifican el gusto y la escucha musical conforman un aspecto sumamente relevante y constitutivo del campo a indagar.

I. IV. Implicancias en la sociología argentina: los “mundos de los cuartetos” de Córdoba

Gustavo Blázquez describe y analiza el mundo del cuarteto cordobés, a partir de un profundo y completo análisis sobre las condiciones materiales de producción del género, y los fenómenos que lo hacen posible: la letra, los arreglos, la narrativa visual como puesta en escena, la industria, la circulación y el consumo de la mercancía musical. Realiza una extensa labor etnográfica distinguiendo tres distintos grupos estilísticos de cuarteto cordobés, cada

⁶ En el capítulo 3 de la presente tesis trabajo este tema como eje principal.

uno con variantes específicas que aseguran para cada conjunto un punto único en estos “mundos de los cuartetos”, en torno al cual cada orquesta y sus seguidores construyen su propio mundo, hecho de lugares comunes, de códigos y de referencias sonoras, visuales, cinestéticas, sensuales, compartidas” (Blázquez, 2009: 108). ¿Cuáles son las relaciones que se establecen entre los agentes de la industria del espectáculo? ¿Cuáles son las diferentes formas de producción artística? ¿Cómo están conformadas las cadenas de interdependencia que constituyen los bailes de cuarteto? ¿De qué manera los grupos de cuarteto construyen su “propio mundo”? Estas son las preguntas centrales que guían la investigación de Blázquez. En primer lugar, cabe destacar su exhaustivo abordaje sobre el cuarteto, ya que indaga en la compleja trama de relaciones que lo producen y le otorgan un poder significativo en la sociedad cordobesa.

Para conceptualizar a los “mundos de los cuartetos”, el autor se basa en los “mundos del arte” de H. Becker, entiendo por mundos de los cuartetos las redes y relaciones o cadenas de interdependencia a partir de las cuales diferentes agentes producen y consumen los bailes de cuarteto: *“debe entenderse como un símbolo conceptual para representar las interconexiones de agentes y experiencias individuales, constituidas en la interdependencia funcional que implica diferencialmente a diferentes agentes en torno a un conjunto heterogéneo de sonoridades, cuyo principal principio de producción es el baile”* (Blázquez, 2009: 23). Por lo tanto, los conjuntos y orquestas, los empresarios, el público y las parejas de bailarines, los agentes de control (policía) y las compañías discográficas, conforman esta compleja red de interdependencias que torna posible los mundos de los cuartetos.

Blázquez identifica a un empresario como el “más exitoso” en los mundos de los cuartetos, ya que es propietario de los medios de comunicación más importantes vinculados con este género musical, quien controla dos de los salones de baile más destacados y organiza bailes desde la década del '60 en esta ciudad. Estos hechos le otorgan una posición destacada en relación a los demás agentes que participan en los mundos de los cuartetos, ya que los grupos dependen de su voluntad al tener el poder de abrir o cerrar las puertas a estos recursos indispensables para cualquier orquesta.

Un aspecto poco abordado en el campo de la música popular son los bienes que son ofrecidos en los bailes, principalmente a las bebidas, a los cuales Blázquez no les resta

importancia: *“la apropiación frutiva de los bienes ofertados constituye la base de la alegría (“joda”) y funciona como un indicador de la buena disposición (“buena onda”) del público”* (Blázquez, 2009: 125). El consumo de estos bienes, bajo esta perspectiva, se da en torno al espectáculo del baile a partir de un mercado de diferentes bienes mercantilizados, cuyo consumo sirve para demostrar el capital económico de sus consumidores.

En la concepción de los mundos del arte de Becker, y por ende también en los mundos de los cuartetos de Blázquez, si bien se contemplan las actividades necesarias para la producción de las obras de arte, es posible observar una cierta jerarquización hacia el interior de estos actores: los artistas son *“las personas que ejecutan la actividad central, sin la cual la obra no sería arte”* (Becker, 1982: 24). Este planteo lleva implícito lo complejo que puede resultar intentar definir los límites del arte, que, según estos autores, es una tarea imposible de realizar, ya que los límites de estos mundos no son estructuras cerradas y fijas sino el resultado de actividades cooperativas de sujetos. La complejidad en este caso reside en que, si bien por un lado afirman que el arte existe a partir de la interrelación entre diferentes actores, por otro lado, sostienen que sin los músicos no habría arte. ¿Podría decirse lo mismo del público? ¿Es posible el arte sin un público al cual sea este dirigido? ¿Y sin empresarios que lo produzcan y lo administren?

Por último, resta destacar el análisis que realiza Blázquez sobre los modos en que se organiza el trabajo al interior de las orquestas y las posibilidades que pueden adoptar las carreras profesionales. En principio, cada grupo de cuarteto se encuentra formado por un empresario propietario de los *medios de producción* (medios de transporte, instrumentos musicales, equipos de sonido, nombre de fantasía, etc.), y los músicos, así como los asistentes, son trabajadores contratados. Los dueños buscan entonces aumentar la rentabilidad de su capital asegurándose las mejores condiciones de explotación y la producción de mercancías que resulten atractivas para el público (Blázquez, 2009). Sin embargo, el autor advierte que el público no es el único factor de relevancia en el éxito de un grupo: también ocupa un rol central el mercado discográfico y su acceso al mismo.

En un sentido similar, es posible preguntarse por el rol que desempeñan las empresas productoras en el circuito del rock local, y cómo son organizados los modos de trabajo en conjunto con los grupos que producen. ¿Ocupan estas un rol tan preponderante como en el cuarteto cordobés, o más bien trabajan con un número pequeño de grupos que consiguen

lograr cierta influencia local? ¿Qué estrategias despliegan aquellas bandas que quedan por fuera del mercado discográfico?

Blázquez identifica a un propietario de los medios de comunicación más importantes de los mundos de los cuartetos, organizador de los bailes más convocantes y destacados de Córdoba. En esa misma línea, se puede plantear un problema similar a la hora de pensar el rock local de Mar del Plata: ¿existe algún actor que concentre el poder de “seleccionar” a los grupos emergentes y exitosos de rock? ¿O esta característica es propia de los mundos de los cuartetos? Si bien este sujeto también dispone de los medios de comunicación más importantes, Blázquez afirma que en los mundos de los cuartetos, el factor difusión no posee una relevancia *a priori*. En un contexto de rock local, este factor no parece comportarse de la misma manera, ya que la falta de acceso a los medios de comunicación por parte de los grupos es denunciada a diario por los músicos, según pudimos comprobar en algunos relevamientos previos.

Por último, cabe destacar la gran operatividad del concepto “mundos del arte” de Becker, que Blázquez demuestra en su sólida investigación. Es posible preguntarse en la misma clave por los diferentes agentes que constituyen las tramas de relaciones que hacen posible la existencia de un circuito de rock local.

A partir de todo lo desarrollado, es posible repensar las preguntas y conceptos que se han utilizado en las distintas investigaciones para abordar el circuito de la música como problema sociológico. Así, los aportes de los diversos autores en clave de lectura crítica se convierten en el modo de construir una perspectiva teórica y metodológica adecuada para elaborar y estudiar el problema en cuestión, en un diálogo permanente con preguntas propias.

El propósito de este capítulo fue problematizar diálogos y problemas teórico-metodológicos que puedan constituir un aporte teórico para pensar las principales características y modos de funcionamiento del circuito del rock local en la ciudad de Mar del Plata. A partir de un abordaje crítico de diferentes autores, se planteó un recorrido reflexivo de las lecturas que han abordado el circuito de la música como problema de investigación sociológica, señalando sus límites y potencialidades. Fue así como el trabajo de Becker marcó un importante camino a partir del concepto *mundos del arte*; Seca mostró los estilos de vida, valores, emociones y el compromiso apasionado que surge en torno al arte *underground*; Hennion planteó la teoría de las mediaciones y estudió el gusto musical como

propuesta superadora a los debates dicotómicos entre música y sociedad; y Blázquez indagó y re -construyó las tramas de interrelaciones que hacen posible a los mundos de los cuartetos en Córdoba. En el próximo capítulo, se abordarán distintos autores y perspectivas en torno a la *producción de música independiente* en contextos locales, indagando en los diversos modos de organización de las bandas de rock independiente, las dinámicas que asume la auto-gestión de este tipo, y los vínculos, representaciones y significados que emergen en torno a la misma.

Capítulo 2: Under, estrategias de difusión y dinámicas de circuitos de música independiente en vivo

En el presente capítulo se realizará un recorrido crítico por los distintos abordajes en torno a la producción de música independiente en contextos locales. El objetivo es construir un marco teórico que permita reflexionar sobre la organización de las bandas de rock local, las dinámicas que asume la gestión independiente o la autogestión, y los vínculos, representaciones y significados que emergen en torno a la misma.

Primero, para comprender el contexto a nivel macro en el que la producción de música local se desenvuelve, revisaré el planteo de Ana María Ochoa, quien ofrece un análisis de las principales transformaciones producidas en la economía global que han impactado en la industria discográfica especialmente durante la década de los '90. Luego se retomarán los principales aportes realizados por María Lamacchia en el campo de las Ciencias de la Comunicación, respecto de los alcances y limitaciones de las estrategias de difusión que emplean los músicos locales en la actualidad.

Segundo, se presentará el trabajo de César Palmeiro, quien estudia las dificultades que atraviesan las PyMES de la industria discográfica independiente en torno a la comercialización de discos en la ciudad de Buenos Aires a mediados de la primera década del siglo XXI. Se continuará con los aportes de Diego Vecino sobre los circuitos de creación, producción, grabación, comercialización y consumo de música desarrollados en los últimos años por los sellos discográficos pequeños y medianos, también de la ciudad de Buenos Aires.

Por último, se busca identificar las principales características que asume el rock local en la ciudad de La Plata, a través de las prácticas y representaciones que producen los jóvenes en el circuito del rock independiente en la actualidad. Primero se reconstruirá el contexto del mismo a partir del trabajo de Leila Vicentini, para luego dar cuenta de los estudios desarrollados por Ornella Boix en torno a los nuevos sellos emergentes de la ciudad en cuestión.

II. I. Transnacionalización, concentración de empresas e industria discográfica

La música local en tiempos de globalización. Los aportes de Ana María Ochoa

Hacia fines del siglo XIX y más aún durante el siglo XX, las músicas producidas dentro de las fronteras nacionales comenzaron a cubrir paulatinamente distancias que resultaban impensadas sólo unos años antes. La industria discográfica ocupó un rol central en este proceso como mediadora clave en la masificación de los grupos de música, a partir de la comercialización a nivel global que permitieron estos nuevos desplazamientos de tiempo y espacio (Ochoa, 2003). Ana María Ochoa estudia las profundas transformaciones producidas en las músicas locales en un contexto globalizado, que genera nuevos materiales, significados y sentidos, permitiendo comprender el marco que posibilitó el surgimiento de las discográficas independientes, sobre todo hacia finales de la década de los '90 en América Latina. A modo de introducción al tema, se toman los aspectos más generales y centrales de su planteo, para luego profundizados a través de un recorrido por otros autores.

La autora menciona dos indicadores de esta transformación: el surgimiento de la *world music* (como mera categoría de la industria musical global) y los movimientos de refolklorización sonora (entendida como una puesta en valor de las músicas que reafirman su localismo). Refiere a *músicas locales* para designar a aquellas músicas asociadas históricamente a un territorio específico y a uno o varios grupos culturales, en las que esta vinculación implica un peso determinante en la definición del género, incluso en los casos en los que la música en cuestión haya trascendido las fronteras locales (Ochoa, 2003).

La autora se pregunta por los factores que inciden en la transformación de las músicas locales abordando diferentes dimensiones que logra identificar, como por ejemplo el

orden económico internacional, la industria discográfica en sus diferentes estratos, el uso de nuevas tecnologías en este sector, y la reformulación del panorama genérico en el marco de los Estados Nación en crisis⁷, entre otros. Resulta interesante retomar el análisis que realiza sobre el contexto económico internacional en relación a la industria discográfica y al uso de nuevas tecnologías digitales en la misma. Afirma que durante la década del '70, se conformó un nuevo orden económico internacional caracterizado por el desarrollo de empresas monopólicas y la transnacionalización de la producción industrial. La industria discográfica no puede ser entendida por fuera de este contexto y de estos profundos cambios, ya que en el mismo sentido, formó importantes empresas monopólicas transnacionales que mundializaron las músicas locales, como SONY, EMI y Universal, entre otras grandes corporaciones discográficas.

Este último fenómeno consiste en una estrategia típica de la modernidad, que la autora comparte con Anthony Giddens⁸: la separación de la producción simbólica de las relaciones sociales y de la experiencia individual del ámbito local, para ser recombinada en diversas coordenadas espacio-temporales (Ochoa, 2003). Sin embargo, la autora da cuenta de que en la actualidad este ya no es un atributo exclusivo de las grandes corporaciones, debido a que el bajo costo de la tecnología digital permitió el acceso a los mismos recursos empleados hasta entonces por las *majors*, a las compañías independientes. Algunos de ellos son los estudios de grabación, la producción de fonogramas y la distribución gratuita de la música por internet, entre otros.

Así fueron surgiendo cada vez más compañías discográficas independientes de las grandes *majors*, que según la autora en cuestión, presentan una gran variedad respecto de sus estructuras, dimensiones, magnitud de producción, circuitos de distribución, ambiciones de lucro, y mayor o menor compromiso con una política cultural dada. Este sector de la industria discográfica es en la actualidad el que produce el grueso de la denominada *world music* y puede tener o no convenios de distribución con otras discográficas independientes; incluso, en menor medida, con alguna de las grandes corporaciones. La tecnología digital, como uno de los factores principales de estas transformaciones, incide en los modos de transmitir las músicas locales, ya que al circular por diferentes dispositivos y medios electrónicos,

⁷ Véase Svampa, Maristella (2005): "La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo"; Azpiazu, Daniel y Schorr, Martín (2010): "Hecho en Argentina. Industria y economía, 1976/2007"; Notcheff, Hugo (1999): "La política económica en la Argentina de los noventa. Una mirada de conjunto".

⁸ Véase Giddens, Anthony (1995): "La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración".

permiten abrir un debate sobre el límite entre lo público y lo privado, sobre cuáles son los ámbitos apropiados para la producción y el consumo de música (Ochoa, 2003).

La pregunta por la definición de *músicas locales* en un mundo globalizado, caracterizado por una economía transnacionalizada permite pensar un marco en el cual se desenvuelven los músicos independientes, a partir de las fuertes transformaciones sufridas en la industria discográfica hacia fines del siglo XX. La idea de que las productoras independientes se encargan de producir la enorme mayoría de artistas de la industria discográfica está presente en varios autores más, así como también el impacto de las nuevas tecnologías digitales en la producción independiente. Para profundizar estos aspectos, se abordarán a continuación aquellos autores que por sus enfoques y aportes se consideran más adecuados, partiendo de los que realiza Lamacchia desde el campo de las Ciencias de la Comunicación sobre las estrategias de difusión que despliegan los músicos independientes, y los principales inconvenientes con que se encuentran en esta tarea.

Las herramientas de difusión de la música independiente. Alcances y limitaciones

Lamacchia estudia las relaciones entre música independiente en Argentina y el uso de nuevas tecnologías a partir de testimonios de músicos asociados a la Unión de Músicos Independientes (UMI) y de directores de portales de divulgación musical (blogs, redes sociales, plataformas de música, páginas web), para analizar los beneficios que ofrece internet en la promoción de proyectos musicales autogestionados. La autora define a la música independiente como un *"modo autogestivo de concebir, interpretar y producir música [...] sellos y artistas que crean, producen y distribuyen música por su cuenta alejados de los sistemas e ideología de las grandes discográficas"* (Lamacchia, 2012: 8).

A la hora de difundir las producciones independientes, uno de los principales inconvenientes es el afán de lucro de las emisoras radiales, televisivas y la prensa escrita de carácter masivo, que trae como consecuencia una gran falta de espacios disponibles para la difusión de este tipo de artistas. Sin embargo, Lamacchia introduce un interesante matiz aquí, afirmando que incluso aquellas producciones independientes que cuentan con el dinero necesario para bancar una pauta publicitaria en estos medios, difícilmente consiguen un espacio. Esto se debe a que las empresas mediáticas privilegian contenidos de amplio consumo y músicos conocidos, con el fin de atraer tanto a receptores como anunciantes y así

obtener mayores ganancias (Lamacchia, 2012). La función propagadora de los medios masivos es central para el éxito comercial de cualquier música, pero se encuentra casi totalmente bloqueada para los músicos más desconocidos, ya que no pueden garantizar una audiencia mínima o un determinado número de lectores. Además, existe otro gran obstáculo que consiste en acuerdos que realizan las emisoras radiales con las grandes compañías discográficas, que son pagados por anticipado y se basan en un intercambio de pautas publicitarias por rotación de canciones a gran escala.

La consolidación de fuertes conglomerados transnacionales constituye uno de los factores que contribuye a la ausencia de ciertos contenidos en los medios masivos, y a la presencia de otros. La fusión y absorción de empresas que en Argentina comenzó en la década de los '80 y se profundizó fuertemente durante los '90 favoreció la consolidación de importantes empresas monopólicas u oligopólicas que no sólo controlarían la industria discográfica mundial, sino también medios de comunicación, ya sea a través de su adquisición directa, o de convenios y acuerdos comerciales.

En este desfavorable contexto es que los músicos independientes despliegan un conjunto de estrategias de difusión que se encuentran a su alcance, y residen básicamente en las nuevas herramientas de distribución y comunicación virtual que ofrece el internet a través de diferentes plataformas y redes sociales. Lamacchia retoma algunos autores y conceptos del campo de las Ciencias de la Comunicación que vale la pena mencionar. Desde que las nuevas tecnologías de la información y la comunicación adquirieron protagonismo en la vida social y económica de los sujetos, estos además de poder construir y reconstruir los contenidos que reciben, tienen la posibilidad de producir contenidos en diferentes plataformas digitales y tornarlos públicos mundialmente (Castro, 2008). Este escenario habilita un nuevo modo de comunicación, denominado la *autocomunicación de masas*, caracterizado por cierta autonomía cultural y libertad de emisores y receptores (Arsenault y Castells, 2008) a partir de la posibilidad de producir contenidos en distintas plataformas, reconstruir informaciones que reciben y hacerlas públicas mundialmente (Castro, 2008).

A partir de estas nuevas tecnologías y hábitos de consumo, surgen en la Web nuevas tendencias de difusión, distribución y venta digital de música. La autora advierte que muchas de ellas se encuentran en pleno desarrollo, mientras que otras ya han sido puestas en práctica en ciertas zonas geográficas, como los Estados Unidos. *“Lo interesante es que todas postulan*

entre sus metas la promoción de las propuestas musicales consideradas independientes [...] algunos medios describen su servicio como una herramienta que permitirá a cualquier artista vender sus propias canciones por su intermedio y darse a conocer y obtener beneficios por sus composiciones sin necesidad de realizar un contrato con una empresa discográfica” (Lamacchia, 2012: 9). La autora identifica y caracteriza varios portales web que ofrecen a los músicos la posibilidad de administrar perfiles gratuitamente, pudiendo acceder a estadísticas acerca de sus seguidores y del consumo de su obra en general. Estos portales, según Lamacchia, pueden permitir a los músicos generar un sentido de pertenencia en sus fans, ya que al encontrarse disponible en la Web la música, las nuevas tecnologías ayudan a aumentar el nivel de conocimiento entre el público y las ventas. Los medios digitales como potenciales medios de ampliación del público de los artistas independientes se convierten en una opción cada vez más utilizada para difundir y distribuir sus obras, ya que les permite conectarse directamente con sus seguidores a nivel global y compartir su música, no solamente, claro está, concretar una venta (Lamacchia, 2012).

En este punto, Lamacchia plantea una interesante discusión respecto del alcance masivo de internet, afirmando que si bien las nuevas tecnologías permiten cierta divulgación y distribución de una enorme diversidad de contenidos de manera gratuita o a muy bajos costos, su alcance es sumamente limitado y reducido a determinados grupos (Lamacchia, 2008). Este planteo permite reflexionar en torno al alcance de estas nuevas herramientas de difusión, evidentemente más democráticas en el sentido de su gratuidad, pero limitadas en relación a su alcance masivo a todos los sectores sociales. Si bien se presentan con un potencial alcance mundial, los usos “gratuitos” de las mismas difícilmente deriven en un éxito de este tipo⁹. Empresas como Facebook, por ejemplo, ofrecen servicios de difusión pagos, que incrementan la llegada de una publicidad a cierto tipo de público, en una cantidad directamente relacionada con el monto que se abone.

Por un lado, considero que si bien la propuesta de Lamacchia introduce un particular punto de vista, relevante para pensar el tema en cuestión, es importante relativizar el acceso masivo a internet. Esto se debe a que como bien señalé, un 38,2% de los hogares en

⁹ Según el Instituto Nacional de Estadística y Censos, en el 2015 un 61,8% de los hogares dispone de acceso a internet en la República Argentina. Este dato muestra que aún un más de un tercio de la población (el 38,2%) no goza del acceso a esta tecnología, por lo que el carácter masivo del internet es claramente relativo. Informe disponible online en http://www.indec.gov.ar/uploads/informesdeprensa/entic_10_15.pdf

Argentina no tiene acceso a este bien, tanto en términos materiales como simbólicos, excluyendo a una importante población del alcance publicitario que provee el internet.

Por otro lado, resulta importante repensar el renombrado aspecto democrático que en apariencia presentan los recursos disponibles en internet, ya que para lograr una difusión eficaz y masiva, es necesario pagar con dinero, como si fuera una pauta publicitaria en una radio. Sin embargo, no hay que dejar de identificar ciertos avances y posibilidades que introducen estas plataformas gratuitas, que se han mostrado muy útiles para comunicar ciertos grupos.

Por último, la autora entiende a las estrategias de marketing y difusión que los músicos independientes realizan en los medios digitales como una suerte de respuesta ante la falta de espacios disponibles en los medios de comunicación tradicionales. En este sentido, cabe plantear una disidencia ya que al considerar a los medios digitales en *oposición* a los tradicionales (radio, tv y diarios), se tiende a sesgar ciertos fenómenos y matices. Se puede afirmar que a priori no todos los medios masivos se comportan de la misma manera, es decir, excluyendo las nuevas producciones musicales independientes. En la actualidad se ha conformado un importante sector de medios tradicionales independientes de los centrales, que muestran una gran recepción hacia las músicas locales emergentes, y que incluso basan su programación en los grupos locales nuevos, con escasa audiencia o lectores, dato que no debe desestimar su valor como apuesta cultural y política.

II. II. La industria discográfica independiente en la ciudad de Buenos Aires y los circuitos de música en vivo

La situación de las PyMES discográficas en la ciudad de Buenos Aires

César Palmeiro estudia las dificultades y perspectivas de las pequeñas y medianas empresas fonográficas en la ciudad de Buenos Aires (como centro discográfico nacional), a través de un completo abordaje que indaga en los procesos de la cadena discográfica, los agentes involucrados y la cadena de valor de esta industria, entendiendo a la música como bien de consumo que impacta en la estructura del rubro a nivel global. Este sector se centra en la producción y comercialización de discos, por lo que el disco constituye un elemento

clave para la industria de la música, en tanto medio de atesoramiento y distribución de la música por excelencia: “la posibilidad técnica de capturar la música en un soporte físico para su posterior reproducción, permite que se la cosifique y, al independizar el consumo de la ejecución, la deslocaliza permitiéndole llegar a un número virtualmente ilimitado de consumidores” (Palmeiro, 2005: 7).

Hasta fines de la década del '90 este recurso técnico estaba prácticamente sólo en manos de las empresas discográficas grandes y de artistas convocantes, ya que los costos de producción eran muy altos. A lo largo de las últimas décadas los costos de producción de fonogramas han ido reduciéndose, incrementando el número de grabaciones año tras año. Por lo tanto, hay cada vez una mayor cantidad de discos queriendo ser ubicados en un público y en un mercado, mientras que los medios de comunicación, claves para darlos a conocer, se encuentran en manos de las *majors*. Aquí reside uno de los principales obstáculos con el que se topan las discográficas independientes a la hora de comercializar sus productos. Sin embargo, una *indie* puede asociarse con una *major* generando “acuerdos de manufactura y distribución, acuerdos exclusivamente de distribución, acuerdos de realización, jointventures, licencias, compra de derechos” (Palmeiro, 2005: 31), construyendo vínculos de complementariedad entre ambas¹⁰. El autor advierte que esto no fue siempre así, y que es a partir de la década del '90 que se observa esta tendencia, en la que las discográficas independientes se basan en la búsqueda y desarrollo de nuevos artistas y contenidos sumamente diversos, y que las *majors* concentran fuertemente la producción musical y los medios de difusión. A este tipo de interacción, el autor la denomina *sistema abierto de producción musical* (Palmeiro, 2005), que refiere a un tipo de vínculo entre las *indies* y las *majors*, a partir de cierta división de tareas y recursos. Sobre este punto volveremos más adelante.

Palmeiro identifica dos componentes fundamentales en la comercialización de la música. Uno de ellos es el valor simbólico, que refiere a ciertos “valores que posee la provisión de música y no son tenidos en cuenta por el mercado (o se reflejan defectuosamente) [por ejemplo, valor de pertenencia y de identidad nacional] en los precios de los productos musicales” (Palmeiro, 2005: 8). Es por esta razón que se torna necesaria la

¹⁰ Un ejemplo de esta relación de cooperación entre *majors* e *indies* constituye el grupo marplatense “Científicos del Palo”, que si bien su producción es considerada independiente, SONY MUSIC es su distribuidora de discos en todos los puntos de venta del país.

intervención y apoyo del Estado en este rubro, ya que el mercado tiende siempre a favorecer a las grandes empresas que tienen la capacidad de concentrar y controlar los medios de comunicación y los grandes capitales e inversiones. El otro componente es el valor funcional, que alude al valor práctico que resulta del consumo del producto musical, cuantificado en precios, implicando un impacto directo en la economía.

En la industria del disco hay varios actores que se encuentran involucrados y a la vez relacionados entre sí: autor o compositor, intérpretes, realizador, editoriales, fabricantes, distribuidores, compañías discográficas y minoristas. El autor distingue tres procesos fundamentales en la industria discográfica, siendo el primero de ellos la creación y registro en un soporte material de la música, el segundo la comercialización de la misma, y el tercero su distribución.

Palmeiro plantea que las PyMES representan un sector de suma importancia para la industria de la música, basada en la búsqueda y desarrollo de nuevos artistas y contenidos que las grandes discográficas han abandonado casi por completo. Por el contrario, las grandes corporaciones, según el autor, impiden muchas veces el desarrollo de nuevas producciones creativas locales debido a que su lógica de máxima rentabilidad se basa en inversiones seguras, de rápido retorno, y en ofrecer productos homogéneos a gran escala. Un ejemplo puede ser el grupo La Renga¹¹, que desde sus comienzos mantuvo una producción independiente auto-gestionada, que en determinados momentos se desarrolló en colaboración con empresas discográficas multinacionales como PolyGram y Universal, quienes se encargaron de fabricar y distribuir los discos.

Debido a que las *majors* prácticamente ya no cuentan con una dirección artística que se encargue de buscar nuevos talentos, esta tarea primordial queda relegada a las compañías independientes, conformándose como su principal actividad. Esto las convierte en agentes innovadores del sector, pero a la vez, en tomadoras de riesgo, descubriendo y desarrollando nuevas tendencias y artistas que se focalizan en géneros específicos. Es decir que los sellos independientes trabajan con los proyectos musicales emergentes, con nuevos talentos que luego las *majors* pueden comprar una vez demostrado su potencial de venta.

¹¹ Banda de rock formada en 1988 en Mataderos, zona sur de la ciudad de Buenos Aires. En la actualidad, es considerado por la prensa especializada como uno de los grupos más convocantes de la escena del rock nacional argentino.

Resulta pertinente retomar la definición que realiza de *sello independiente*. En principio, afirma que no hay un solo criterio para definirlo y que se trata de una tarea compleja debido a la enorme diversidad de características que presentan. Por lo tanto, un sello independiente son “*aquellas compañías productoras de fonogramas que no son propiedad de las grandes transnacionales, aunque mantengan acuerdos de distribución con ellas*” (Palmeiro, 2005: 27). Considero que esta definición es demasiado amplia, en tanto no señala la enorme heterogeneidad en las características que presentan los sellos independientes. Cabe señalar que si bien constituye un buen punto de partida para el estudio de las discográficas independientes, presenta algunas dificultades para identificar diferencias y matices al interior de las mismas, en el sentido de que la definición citada no permite distinguir en pequeñas, medianas y grandes discográficas independientes.

Resulta pertinente entonces preguntarse por los vínculos más característicos entre *majors* e *indies*, ya que pueden consolidar diversas y variadas formas de cooperación y acuerdos comerciales. Sin dudas, tanto el intento por definir *discográfica independiente* como la relación entre *indies* y *majors* son problemas complejos con múltiples aristas, cuyos debates se encuentran completamente abiertos, y que en las próximas líneas continuarán siendo desarrollados a partir del trabajo de otros autores, en un cruce con reflexiones propias.

Los aportes de Vecino. Definición de sellos discográficos independientes y el rol de las nuevas tecnologías en la crisis de la industria de la música

En el marco de una fuerte crisis económica en Argentina durante el período 1998-2004, Vecino estudia los nuevos circuitos de creación, producción, grabación, comercialización y consumo de música desarrollados por los sellos discográficos pequeños y medianos de la Ciudad de Buenos Aires. El autor indaga específicamente en dos sellos paradigmáticos de la escena de la ciudad (Ventolín Records y Mamushka Dogs Records), realizando entrevistas en profundidad a los actores significativos, observación etnográfica, análisis de catálogos y relevamientos de artículos publicados por la prensa especializada.

En coincidencia con Palmeiro,¹² afirma que existe una articulación complementaria entre las *majors* e *indies*, en la que las primeras se ocupan principalmente de la fabricación y distribución de fonogramas, mientras que las segundas se dedican al descubrimiento y producción de nuevos artistas. Estos sellos independientes son protagonistas de una fuerte renovación musical en términos estéticos, culturales e incluso en algunos casos, también comerciales. El autor afirma que estos sellos se convierten en “*articuladores de una creciente y compleja red de interacciones [...] que actúan como núcleos capaces de articular diferentes espacios de confluencia entre artistas, músicos, productores, periodistas, y [...] un público que demandaba esos nuevos sonidos*” (Vecino, 2010: 7). Por lo tanto, los sellos independientes son entendidos aquí como importantes referentes de renovación de la música, y como agentes dinamizadores del campo de la industria discográfica. Pueden reunir un conjunto heterogéneo de géneros y artistas porque lo que comparten son ciertas motivaciones y categorías interpretativas de la realidad de la industria discográfica que operan sobre la base de una *sensibilidad generacional*, que hace que “*jóvenes emprendedores independientes decidan apostar a una serie de estrategias marginales y poco redituables bajo la fe confesa de renovar una actividad que no es necesariamente percibida ni siquiera como “útil” pero que sin embargo genera fuertes identidades*” (Vecino, 2010: 18).

Si bien se registra una continuidad con la definición de sellos independientes que realiza Palmeiro¹², Vecino sostiene que no resulta suficiente porque “*homogeneiza un conjunto sumamente complejo de agentes que [...] actúan de manera muy heterogénea, y en condiciones muy distintas*” (Vecino, 2010: 7). Ante la incapacidad de las *majors* de canalizar los nuevos repertorios de estrategias de producción y comercialización, las *indies* absorben y desarrollan los nuevos sistemas de creencias y percepciones, actuando como principales articuladores de una comunidad artística (Vecino, 2010). Tampoco se puede comprender las principales características de los sellos independientes sin prestar atención a los cambios tecnológicos de las últimas décadas, que produjeron importantes transformaciones en la organización de la industria discográfica, como por ejemplo, el disco como formato hegemónico de circulación de música grabada (Vecino, 2010).

¹² Según este autor, un sello independiente son “*aquellas compañías productoras de fonogramas que no son propiedad de las grandes transnacionales, aunque mantengan acuerdos de distribución con ellas*” (Palmeiro, 2005: 27).

Vecino identifica en músicos y ciertos sellos discográficos lo que denomina *ideología de la independencia* que se encuentra basada en valores que indican lo novedoso acompañados de una vinculación que recupera el amor por la música. Considera que funciona como una reivindicación tanto moral como estética y como una cultura de producción (Vecino, 2011). Este concepto permite reflexionar en torno al lugar que ocupan la moral y ciertas ideas y representaciones, más allá de la autogestión como una necesidad de *supervivencia*.

Resulta interesante la reflexión del autor en cuestión respecto del surgimiento de los sellos independientes, ya que este proceso se da en un momento de plena crisis de las grandes empresas discográficas. Vecino sostiene que estas logran interpretar ciertos reordenamientos en los procesos simbólicos, económicos y tecnológicos que atraviesan la producción y el consumo de la música, con una gran diversidad de estrategias de intervención a partir de un conjunto de valores y sensibilidades compartidas (Vecino, 2010). Cabe preguntarse, en este sentido, si es que las *majors* no tuvieron la capacidad de comprender estas transformaciones como señala Vecino, o si se trató de una decisión empresarial. En Argentina la crisis de las grandes discográficas no solo coincidió con la expansión del internet y el uso de nuevas tecnologías de consumo de música, sino también con una fuerte crisis económica, social y política mayor que desestabilizó el conjunto de la sociedad, y no solo el sector de la industria de la música. A partir de entonces, se registró un giro muy importante en este rubro, ya que las grandes empresas dejaron de invertir en el desarrollo de nuevos artistas locales, volcándose hacia inversiones más masivas¹³ y seguras, al menos en términos comerciales. Pareciera que este tipo de inversiones, si bien pueden presentar en el corto plazo un gran éxito en términos económicos, no poseen el mismo éxito para perdurar en períodos prolongados de tiempo. Un ejemplo es el grupo Bandana, que fue conformado en el año 2001

¹³ En este sentido, cabe preguntarse por la función de los *reality shows* como espectáculos televisivos que parten de temáticas a base de competencias, donde se muestra a los participantes del mismo en un formato de lucha por un premio. En cada programa, algunos integrantes son eliminados mientras que otros continúan participando por el premio, que puede variar según el tipo de *reality show*. El que interesa mencionar a los fines de esta tesis, es el musical, que consiste en intervenciones musicales por parte de los participantes, en las que la audiencia del programa participa activamente colaborando con la elección de los participantes ganadores, generalmente enviando en vivo, mensajes de texto por celular. El o los ganadores, en la mayoría de los casos, reciben el premio de editar un disco profesional, producido, fabricado y distribuido por una empresa discográfica multinacional que garantiza determinado nivel de difusión y convocatoria. Son muchos los músicos que se han vuelto masivos a través de este mecanismo, tanto a nivel nacional como internacional. Algunos de ellos son David Bisbal (que obtuvo el segundo puesto en Operación Triunfo de la TV Española), Mambrú y Bandana (ambos dos grupos fueron consolidados a partir de jóvenes ganadores del *reality show* Argentino “*Popstars*” en 2002 y “*Popstars*, tu show está por comenzar” en 2001, respectivamente)

por cinco jóvenes cantantes femeninas que resultaron ganadoras del *reality show* “Popstars, tu show está por comenzar” y que en tan sólo tres años que duró el grupo, vendieron a nivel internacional más de 16 millones de copias; unas 500 mil en Argentina y realizaron 10 presentaciones en el Teatro Gran Rex con audiencia llena en la despedida oficial en 2004¹⁴.

Los circuitos de música independiente en vivo en la ciudad de Buenos Aires

En un sentido similar al de Palmeiro y Vecino, Guillermo Quiña entiende a la producción musical independiente en el marco de la crisis del mercado discográfico que estalló a fines de los '90, que ante los importantes vacíos dejados por las *majors* en algunos eslabones de la producción musical, las independientes lograron cubrir a partir de la autogestión ejercida por los propios músicos. El autor estudia el nacimiento y consolidación de un espacio musical independiente, afirmando que este tipo de organización (auto-gestiva) surge como una respuesta que los músicos e intermediarios dieron a la crisis del mercado discográfico en la década a fines de la década de los '90. Algunas de sus principales características giran en torno a la importancia de las relaciones cara a cara, la auto-gestión del propio músico respecto de sus actividades y una producción a pequeña escala (Quiña, 2009).

En un estilo muy emparentado con el de Becker, Quiña identifica toda una red de agentes en torno a la música: músicos, sellos discográficos independientes, propietarios y gestores de espacios de música en vivo, agencias de gobierno vinculadas a políticas públicas hacia el rock, intermediarios culturales, organizaciones patronales y gremiales del sector, y el público. Al igual que Becker, entiende a la música como actividad, como trabajo, signado por prácticas laborales informales, precarias, y como tales, muchas veces impagas.

El autor se ocupa de indagar en las características que asume la actividad musical independiente en vivo, “*entendiendo por tal la que desarrollan pequeñas salas de concierto, productores de espectáculos y sellos discográficos así como la gestionada por los propios músicos*” (Quiña, 2014: 4).

Quiña discute con una idea muy presente ligada a la producción de música independiente, y es la inexistencia de un espíritu lucrativo. En este sentido, afirma que las

¹⁴ Este fenómeno en particular es abordado en el artículo “Usame y tírame. Hoy es tu sueño real pero... ¿cuánto dura?” escrito por Julián Gorodische y publicado en el Diario Página 12, el jueves 19 de febrero de 2004. Disponible online en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-1076-2004-02-20.html>

salas de música en vivo se encuentran sujetas a una relación de intercambio, en tanto existen formas concretas que asumen los procesos de concentración y centralización de capitales en la música independiente. Aquí se registra una especial tensión, entre el negocio y el valor cultural (Lamacchia, 2012b), ya que la música en vivo es el resultado de cierto trabajo, planificación, organización y gestión realizado, en el marco de un conjunto de interacciones entre músicos y gerentes de sala, productores de espectáculos o gestores culturales, etc. (Quiña, 2014).

Otra forma concreta que ilustra el avance del capital sobre la actividad de música en vivo es lo que el autor denomina *modelo de negocios 360°*, como una respuesta comercial estratégica de estas empresas a los efectos de las nuevas tecnologías digitales sobre el mercado. Los contratos resultantes de este modelo de negocios implican que la compañía no se dedica ya exclusivamente a la producción de fonogramas, sino también a un conjunto de actividades como *merchandising*, promoción digital, sponsoreo y giras (Quiña, 2014).

El autor entiende a los músicos como trabajadores autónomos –pequeños empresarios o emprendedores de la cultura- que se ven obligados a gestionar como si fueran una productora privada (Quiña, 2014). Esto se debe a que los músicos independientes son los responsables económicos de que el público asista a sus conciertos para poder desempeñar sus tareas sobre el escenario y poder afrontar los costos de producción y obtener un margen de ganancias. En este punto, Quiña dispara una interesante reflexión en torno a la dinámica de funcionamiento de las producciones independientes en vivo. El autor identifica una contradicción entre cierta pretensión de ajenidad a la relación mercantil de las actividades del músico, y la consideración del músico independiente como un trabajador profesional, y como tal, con derecho a percibir una justa retribución económica por su trabajo (Quiña, 2014). La afirmación de que el carácter lucrativo ocupa un lugar importante en la actividad de los músicos, aunque a menudo se pretenda mostrar una actitud ajena hacia esto, constituye una reflexión interesante en tanto permite pensar la dinámica y las características que asumen las actividades de los músicos en concreto. La música en vivo tiene ciertos costos inherentes a su producción, que tienen que ver con traslados, sueldos, alquileres y adquisición de equipos, entre otros. La autogestión obliga a los músicos a organizar, y muchas veces a realizar por sí mismos, varias o todas las actividades que involucran la producción de música independiente en vivo.

Sin embargo, cabe resaltar que esta tensión entre un supuesto desinterés por percibir dinero mediante actividades musicales y el derecho a recibir una contraparte económica, fue identificada por Pablo Alabarces como una contradicción fundante del rock nacional, partir del par de oposición comercial – no comercial, con un marcado énfasis ético (Alabarces, 1993). Volveré a trabajar en este punto en el capítulo 3, dentro de las lecturas en Argentina acerca de los usos y apropiaciones de la música que el público realiza.

Por último, como bien señalé, Quiña sitúa estos fenómenos a partir de la crisis de la industria discográfica de la década del '90. Ahora bien, cabe preguntarse si en otros períodos los grupos de rock independientes mostraban características similares, es decir, si también debían auto-gestionar sus actividades musicales, si generaban estrategias comerciales alternativas a la venta de discos como la comercialización de merchandising, o la realización de giras por distintas ciudades organizadas por los propios músicos, entre otras. Por ejemplo, Tanguito (José Alberto Iglesias)¹⁵, a pesar del reconocimiento de músicos y grupos de renombre como Manal y Litto Nebbia hacia fines de la década del '60, no conseguía la aprobación de una empresa discográfica para lanzar un álbum, por lo que se vio obligado a desplegar estrategias propias de lo que Quiña considera un músico independiente.

II. III. El rock platense y los sellos *indies*

La ciudad de La Plata, junto a Buenos Aires y Rosario, constituye una de las usinas más importantes de la producción cultural rockera del país, por diversos motivos. Algunos de ellos tienen que ver con la historia rockera de la ciudad¹⁶, la enorme población juvenil universitaria que alberga, el gran número de bandas nacionales que esta ciudad ha dado, la importante cantidad de grupos de rock independiente que se encuentra en actividad, y los modos materiales y simbólicos de producción musical que fomenta el mundo del rock

¹⁵ Músico independiente considerado uno de los precursores del rock nacional argentino. Véase “Tanguito, la verdadera historia” de Víctor Pintos (1993).

¹⁶ La Plata no solo ha cosechado un importante número de grupos de renombre en el *underground*, sino que también ha dado importantes grupos de rock a nivel nacional. Algunas de las bandas de rock más importantes son Virus, Los Redondos, Estelares y Guasones, entre otras. Este fenómeno ha sido objeto de estudio de diversas producciones académicas y periodísticas, como “Versión Tinta, Antología del Rock Platense de los '90” de Jalil Oscar y Gallo Verónica (2000) y “Pequeña Babilonia. 30 años de Rock Platense en Democracia”, documental audiovisual dirigido por Hernan Moyano y Cristian Scarpetta, y producido por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, entre otros.

platense (Vicentini, 2010). Por lo tanto, indagar en las prácticas y representaciones que producen los jóvenes en torno al circuito de rock local en la ciudad de La Plata, constituye un punto de particular interés.

Al igual que Lamacchia, Vicentini pertenece al campo de las Ciencias de la Comunicación; considero que retomar los enfoques que estas autoras proponen enriquece los conceptos y puntos de vista y permite complejizar las preguntas sobre la música independiente. La Plata, entendida como una “ciudad rockera”, se caracteriza por un tipo particular de *regulación social* de las prácticas juveniles vinculadas al rock, “*a través de la cual se procesan las imágenes culturales y condiciones de lo juvenil que narran modos de nombrarse, vivir, arriesgar y morir en la Argentina poscromañón*”¹⁷ (Vicentini, 2010: 24). Por lo tanto, desde una dimensión comunicacional, la autora indaga en las formas y significados que adquiere la socialización musical de los jóvenes, en tanto productora y constructora de subjetividades, percepciones y sentidos que producen y reproducen los mundos juveniles.

En esta perspectiva, el circuito social del rock se caracteriza por cruces de caminos y trayectorias entre estudiantes de la ciudad de La Plata y del interior, en el que instituciones como la Facultad de Bellas Artes, la de Periodismo, las carreras de Teatro y Letras, así como también la Radio Universidad, ocupan un rol de suma importancia. La autora señala que el periodismo local ocupa un rol clave en el circuito del rock platense, sobre todo la Radio Universidad y el Suplemento Joven del Diario *El Día*, que actúan como principales difusores oficiales de los shows y eventos de la semana.

Vicentini retoma algunos datos que resultan pertinentes para comprender al circuito de rock platense: según el Censo de Bandas del 2008, se registraron más de 500 grupos musicales. Se estima que se realizan unos 60 recitales por semana, de jueves a domingos, de los cuales la mayoría participan dos o más bandas, por lo que se calcula que hay unas 120 bandas presentándose por semana. Estos datos permiten afirmar que se trata del movimiento de rock independiente más importante del país (Vicentini, 2010).

¹⁷ Se conoce con el nombre “Tragedia de Cromañón” al hecho que tuvo fecha y lugar el 30 de diciembre de 2004 en el en el boliche “República de Cromañón”, en pleno barrio de Once en la ciudad de Buenos Aires. El mismo se originó debido a un incendio generado por una bengala arrojada por una persona del público que impactó en el tejido sintético que cubría el techo del boliche. Dado que el espacio no cumplía con ciertas condiciones de habilitación, 194 personas resultaron fallecidas por asfixia, producto de los tóxicos emanados de los tejidos que cubrían el techo. Esto se agravó por la imposibilidad de evacuar el lugar de forma rápida y segura (las puertas de emergencia estaban cerradas con candado para evitar que parte del público ingresara sin pagar).

Un punto interesante desarrollado por la autora en cuestión, reside en las reflexiones en torno a las actividades cotidianas y a las producciones de los jóvenes protagonistas del rock platense. Debido a que no existe un mercado que contrate músicos y comercialice sus discos, las bandas desarrollan estrategias para hacer frente a esta suerte de vacío, creando sellos discográficos, productores, organizando ciclos, tocando en bares, teatros, centros culturales y espacios públicos. En este circuito, según la autora en cuestión, las bandas no agotan sus sentidos en la lógica mercantil, incluso muchas promueven una posición independiente como contraria a los negocios o a la *política con arte* (Vicentini, 2010). Los grupos de rock independiente se autogestionan, organizando sus presentaciones junto a otras bandas, conformando sellos independientes que dan a conocer sus producciones a partir de distintos medios y recursos.

Resulta pertinente mencionar la concepción que desarrolla Vicentini sobre el *under*: *“es esa energía indomable que crece bien de abajo, es rebelde y por siempre mitológico”* (Vicentini, 2010: 35). En este sentido, el *under* se constituye como un *“un territorio que no se realiza exclusivamente en el mercado, sino en la producción social de la cultura, en la trama de sentidos que producen y reproducen los jóvenes en la cultura rock como espacio de subjetividad y experiencia, como interpretación de la realidad y de la vida social, como lectura del mundo y modos de invención”*. Aquí, la autora propone una dimensión de análisis bastante eludida por los enfoques analizados anteriormente, y es la de la producción social de la cultura que se realiza más allá del mercado y de las lógicas lucrativas. Permite pensar a la música independiente ya no como una mera respuesta al vacío que dejó la crisis de las grandes compañías discográficas en la década del '90, sino como un terreno constituido por una compleja trama de sentidos, que son producidos y reproducidos por los jóvenes como un modo de interpretar la realidad e intervenir en ella.

Resta hacer mención a una particular relación que la autora realiza entre rock platense, inclusión y política: *“se puede afirmar que la cultura rock platense se presenta como una estrategia social de inclusión de las culturas juveniles que habitan la ciudad, que alcanza el éxito allí donde la política fracasa y se torna eficaz cuando escapa de los artilugios de mercantilización de la vida y la cultura”* (Vicentini, 2010: 38). Esta afirmación resulta sumamente cuestionable, ya que en la actualidad muchos espacios y centros culturales en los que se presentan grupos musicales son sostenidos por organizaciones políticas y

sociales, como por ejemplo el Centro Cultural Olga Vázquez y el Centro Cultural La Militancia¹⁸. Además, es posible pensar que estos espacios no necesariamente están exentos de una lógica mercantil, ya que de alguna manera necesitan sostenerse, por lo que la concurrencia permanente de un público que pague entradas y consuma determinados bienes (bebidas, comidas, etc.) se torna una de las actividades centrales de estos espacios. Por lo tanto, considero que esta afirmación, más que abrir nuevos debates, los cierra.

Para finalizar, resta hacer mención al trabajo de Ornella Boix, quien estudia los sellos emergentes en la ciudad de La Plata, afirmando desde un posicionamiento teórico similar el de Hennion y DeNora, que el sello es una institución mediadora fundamental que habilita nuevos modos de relacionarse con la música y con los medios de producción de la misma; una manera novedosa y generalizada de uso de la música ampliado y pluralizado por las nuevas tecnologías (Boix, 2013). Propone estudiar al sello como una *“institución [...] que define la experiencia de una generación con la música, una experiencia indiferenciadora de públicos y músicos que es la vez estética y social, donde la moral y la economía se intersectan para dar lugar a un tipo particular de prácticas de gestión, en el marco del tendido de redes específicas de sociabilidad”* (Boix, 2013: 43). Esta concepción implica que los sellos se constituyen como una institución central en la escena del rock platense, ya que condensan todo un conjunto de agentes y experiencias en torno a determinadas prácticas y redes que generan nuevos usos y medios de producción musical.

Podemos concluir en que si bien producción musical independiente ha crecido mucho desde su estallido, a fines de los 90, aún presenta serias desventajas respecto de las grandes corporaciones discográficas. A lo largo de este capítulo se mostró cómo las *indies* han sabido aprovechar muy eficazmente las posibilidades que las nuevas tecnologías digitales brindan, tanto para registrar la música en un soporte material a muy bajos costos, así como también para distribuirla en plataformas virtuales y redes sociales en internet, también a bajos o nulos costos.

Por un lado, se puede afirmar que los artistas auto-gestionados han logrado en el transcurso de las últimas dos décadas el acceso a grabaciones de calidad profesional, incluso en algunos casos, de una calidad muy similar a la de los discos que producen las *majors*. Los bajos costos de grabación y producción musical permiten que cada año incremente el número

¹⁸ El primero pertenece al partido político Patria Grande y el segundo al Movimiento Evita.

de discos editados en la Argentina. Sin embargo, por otro lado, este conforma solo el primer eslabón del circuito productivo de la industria discográfica: el registro de la música y la producción de fonogramas. Es decir, que si bien es posible afirmar que ha habido una gran “democratización” de los medios de producción musical (amplificadores, consolas, micrófonos, monitores y equipos de grabación), no se puede decir lo mismo de los recursos y medios de difusión de la misma, indispensables para ubicar los productos en un mercado musical.

En el siguiente capítulo se propone recorrido por autores y teorías que han estudiado, bajo diferentes enfoques y teorías, los múltiples usos y apropiaciones que el público realiza de la música, y los procesos a través de los cuales los sujetos desarrollan el gusto musical. Este tercer eje constituye una particular relevancia, ya que la relación entre público/sujetos y música es de larga data en las Ciencias Sociales, habiendo disparado una enorme heterogeneidad de debates.

Capítulo 3. El público: usos y apropiaciones de la música

El objetivo de este capítulo es realizar un recorrido por autores y teorías que hayan abordado desde diferentes perspectivas los distintos usos y apropiaciones que el público realiza de la música. Para ello revisaré los modos en los que se ha tratado el tema y las metodologías existentes para abordarlo. El debate sobre los procesos mediante los cuales los sujetos se vinculan con la música es muy extenso, ampliamente trabajado en las Ciencias Sociales, por lo que propongo aquí una reflexión teórica sobre el planteo de un conjunto de autores acerca de la manera en que los sujetos desarrollan el gusto musical y los múltiples usos y apropiaciones de la música.

Este capítulo se encuentra estructurado a partir de los siguientes interrogantes: ¿Cómo se conforma el gusto musical? ¿De qué manera se producen identificaciones con la música? ¿El placer en la escucha es algo inherente a la música misma, o puede ser moldeado y transformado en y por la interacción social? ¿Mediante qué procesos se realizan apropiaciones y re-significaciones en la escucha musical? ¿Qué usos le dan los sujetos a la música en su vida cotidiana? Y por último: ¿Qué forma adoptaron estas lecturas en la Argentina?

En las próximas líneas reconstruiré, en primer lugar, la conformación del campo teórico-metodológico en el que estas preguntas se inscriben, dando cuenta de los aportes de los Estudios Culturales Ingleses, así como de sus principales críticas. Luego abordaré la propuesta de Simon Frith sobre la identidad como proceso y experiencia, para continuar con el enfoque de Tía DeNora, sobre la música como medio organizador y habilitador de acciones sociales. Por último, presentaré un análisis sobre los autores más relevantes que han pensado estas problemáticas en el campo de las Ciencias Sociales en Argentina, a partir de los diferentes enfoques teóricos y metodológicos empleados.

A través de un recorrido por las teorías y autores mencionados, se espera realizar una re-lectura crítica de los mismos y cruzarlos con preguntas e inquietudes propias, que constituyan un aporte al estudio del campo en cuestión.

III.I Estudios Culturales Ingleses: la constitución del estilo a partir de usos y apropiaciones de la música

Se trata de una escuela de pensamiento de gran relevancia que surge a partir de la constitución de redes que habilitaron la construcción de problemas de investigación novedosos en un contexto particular durante la década del 50: *“la pérdida de atractivo del laborismo y el comunismo, el potencial movilizador de las luchas anticoloniales y la desconfianza ante las promesas de un consenso social que se hubiese producido como por milagro gracias a la abundancia”* (Mattelart y Neveu, 1997: 7). Sin embargo, uno de los factores más relevantes es la movilidad social ascendente que permitía que jóvenes de clases medias o populares empiecen a acceder a universidades importantes, cuando hasta entonces se veían relegados a estudiar, en el mejor de los casos, en los suburbios. De hecho, muchos de los primeros representantes de los Estudios Culturales pertenecían a estos sectores populares, como por ejemplo Raymond Williams, Richard Hoggart y Stuart Hall.

En este contexto, es creado en 1964 el Centro de Investigaciones de Birmingham, con el objetivo de estudiar temas que eran considerados ilegítimos hasta entonces por la comunidad universitaria: cómo los sujetos viven simbólicamente su mundo social, es decir, las prácticas, las formas y las instituciones culturales, así como también sus relaciones con la sociedad y con el cambio social (Mattelart y Neveu, 1997). Desde su fundación, han realizado importantes contribuciones al estudio de la cultura y la sociedad, abordando una enorme variedad de temas a partir de las interacciones sociales cotidianas con una perspectiva interdisciplinaria. Entre los temas más frecuentes se puede mencionar las sociabilidades obreras, la delincuencia, el lenguaje, la música, la desviación y las subculturas, entre otros.

A los fines de esta tesis, me interesa retomar particularmente los estudios de Dick Hebdige sobre las formas de socialización de jóvenes de clases trabajadoras, pero antes es necesario desarrollar dos conceptos de gran peso en esta tradición: cultura y subcultura. Según Stuart Hall, uno de los exponentes más importantes de esta tradición, la cultura comprende los *“significados y valores que emergen entre los grupos y clases sociales diferenciados, sobre la base de sus condiciones y relaciones históricas dadas, a través de las cuales se manejan y responden a las condiciones de existencia; y como las tradiciones y prácticas vividas a través de las cuales son expresadas esas “comprensiones” y en las cuales son encarnadas”* (Hall, 1994).

La cultura, por lo tanto, era definida como el nivel de la vida social de los grupos donde se desarrollaban formas expresivas en función de la experiencia social y material de dichos grupos. En directa relación con este concepto, se desprende uno de los más trabajados en esta escuela de pensamiento: el de *subcultura*. Cada subcultura se encuentra mediada por el contexto específico en el que surge (instituciones como el trabajo, la escuela, etc), el cual impone su estructura, condicionando las subculturas. Estas subculturas son entendidas como una forma de resistencia a los grupos dominantes y a la ideología dominante, que es proyectada por ellos: *“las subculturas [...] expresan [...] una tensión fundamental entre aquellos en el poder y aquellos condenados a una posición subordinada y a vidas de segunda clase [...] he interpretado la subcultura como una forma de resistencia en la cual las contradicciones experimentadas y las objeciones a esta ideología dominante son representadas oblicuamente en el estilo”* (Hebdige, 1979: 132-133).

Estos conceptos han sido empleados por Dick Hebdige para estudiar cómo las diferentes subculturas juveniles surgidas luego de la Segunda Guerra Mundial se identifican con sus posesiones, escuchas musicales y objetos, y cómo constituyen un estilo a partir de tales apropiaciones. Estos objetos pueden ser la música misma, la vestimenta y distintos tipos de productos ofrecidos por el mercado: usos irónicos y sacrílegos de artefactos sagrados, usos incorrectos del lenguaje, en fin, usos ilegítimos de los objetos que convivían con sus usos legítimos y convencionales (Hebdige, 1979).

En base a esto nos preguntamos: ¿De qué manera los sujetos construyen los significados en los que se basan sus acciones? ¿Cómo se desarrolla el proceso de identificación en la escucha musical? ¿En qué consisten las apropiaciones y distintos usos de la música y sus objetos? ¿Cuáles son sus principales características?

Estos interrogantes están presentes a lo largo de los trabajos producidos por los investigadores en el marco de los Estudios Culturales Ingleses, y resultan sugerentes en relación a los objetivos del presente trabajo, ya que permiten reflexionar sobre el aspecto identitario que según esta corriente de pensamiento, se encuentra en el uso y apropiación de la música. Y es a partir del mismo, que los sujetos pueden construir un sistema de valores y significados en un contexto dado.

Una de las obras más importantes y difundidas de este último autor es *“Subcultura. El significado del estilo”*, editada en 1979. Allí el autor despliega el potencial teórico,

analítico y metodológico de los Estudios Culturales para indagar en el estilo subcultural a partir de sus prácticas significantes en las cuales una subcultura centra el interés en las formas o en los medios de representación, más que en los contenidos. A los fines de esta tesis, resulta de particular interés retomar algunos estudios de caso desarrollados por el autor en la primera parte de la obra en cuestión, en los que toma al *punk* como punto de partida, porque su estilo contiene representaciones distorsionadas de todas las principales subculturas de posguerra. Hebdige afirma que las epifanías del punk fueron tan híbridas que representaban la confluencia de dos lenguajes radicalmente distintos: el reggae y el rock. Para comprender el diálogo entre el reggae y el punk, Hebdige se propone estudiar la composición interna del reggae y su significado para las culturales juveniles británicas de clase obrera. Uno de los aspectos más interesantes tiene que ver con una dimensión hasta entonces poco abordada en las ciencias sociales: la de relaciones raciales y música. Hebdige afirma que el reggae se formula en un estilo y lenguaje único, constituido por el dialecto jamaicano, forma fantasma “robada” al amo y misteriosamente declinada, desmontada y recompuesta en la ruta entre África y Antillas. Sus ritmos característicos son lentos y pesados. Otro rasgo relevante es la apropiación de la Biblia: elementos del pentecostalismo jamaicano y la posesión por la palabra. El reggae se dirige a una comunidad en tránsito, constituido por una secuencia histórica de las migraciones (África – Jamaica – Gran Bretaña) y “[...] *constituye el paso de la esclavitud a la servidumbre, viaje del pueblo africano, lo cual es fácilmente rastreable en los versos de la estructura del reggae*” (Hebdige, 1979: 50). La voz de África en las Antillas era interpretada en el pasado como subversiva, en tanto amenaza simbólica para la ley y el orden (por los gobiernos coloniales y algunos poscoloniales, así como también por la Iglesia). Sin embargo, paradójicamente, la Biblia del Hombre Blanco y el África Negra se integraron en el rastafarianismo conformando dos pilares del reggae. La Biblia, según Hebdige, es un elemento tomado por la subcultura reggae como práctica significativa central, como el medio que la comunidad negra encontró para explicar su posición subordinada dentro de una sociedad ajena (Hebdige, 1979: 53).

Así, en las culturas juveniles de la clase obrera británica aflora toda una historia virtual de las relaciones raciales entre las dos comunidades desde la Segunda Guerra Mundial: las letras de las canciones viraron hacia la conciencia jamaicana y fue a través del reggae interpretado en discotecas frecuentadas por jóvenes de la clase trabajadora que el espíritu rastafari y su identidad étnica se comunicaron a los miembros de la comunidad

antillana de Gran Bretaña. Así se fue convirtiendo en un *estilo*, en tanto expresiva combinación de trenzas, camuflaje caqui y hierva que contaba en voz alta la alienación experimentada por muchos jóvenes negros británicos.

Todos estos cambios son, bajo la perspectiva de los Estudios Culturales Ingleses, consecuencia del movimiento dialéctico que producen los estilos de vida y las culturas juveniles de la clase trabajadora en la posguerra. Este es el principal punto del texto ya que explica la relación dialéctica entre las relaciones raciales y sus subculturas: *“a medida que la música y las distintas subculturas que esta apoya o reproduce van adoptando esquemas rígidos e identificables, se van creando nuevas subculturas que solicitan o generan sus correspondientes mutaciones en la forma musical. A su vez, esas mutaciones tienen lugar en momentos en que las formas y temas importados de la música negra contemporánea disuelven la estructura musical existente, forzando la llegada de nuevas configuraciones para sus elementos”* (Hebdige, 1979: 98).

Si bien esta tradición realiza contribuciones valiosas, presenta limitaciones importantes al entender a las subculturas simplemente como un rechazo al orden dominante. Este determinismo trae aparejadas algunas consecuencias que se presentan más bien como una limitación: no permite identificar variaciones al interior de las subculturas, es decir, cómo los jóvenes de una misma clase pueden dar respuestas subculturales diversas. Al mismo tiempo, al suponer relaciones de identificación entre clase, instituciones y estilos musicales, cierra el interrogante sobre los vínculos entre las categorías sociales y la música misma. En este enfoque, los sujetos y los grupos son vistos como si ya estuvieran constituidos, y se identifican con la música a partir de las prácticas significantes y del estilo que pueden constituir según su clase u origen social, que el contexto habilita (un contexto cultural, institucional, político, social, estilístico). Por lo tanto, hecha por tierra la posibilidad de que los sujetos moldeen el gusto musical más allá de las relaciones de tensión entre una cultura hegemónica y una subcultura que resiste y se expresa mediante determinadas prácticas y símbolos.

III. II El análisis de Simon Frith: la identidad como proceso y experiencia

Simon Frith desarrolla una renovada perspectiva respecto de la cuestión identitaria en la música, desplazando el tradicional enfoque de las subculturas, desarrollado en los

párrafos anteriores. Los Estudios Culturales Ingleses presentaron fuertes homologías entre grupos sociales y música, como si se tratara esencialmente de relaciones estructurales. En este sentido, el autor afirma que las visiones tradicionales sobre la relación entre música e identidad no pueden explicar, por ejemplo, el amor de los oyentes e intérpretes europeos por la música de la diáspora africana (Frith, 1996).

Para ello, Frith pone el énfasis en la construcción de la experiencia en la música y en la producción de la misma, más que en cómo la música refleja a los oyentes, o en cómo éstos se identifican con ella a partir de su pertenencia a determinados grupos sociales. La construcción de la experiencia, según Frith, tiene que ver con cómo experimentamos el mundo y a nosotros mismos de una manera diferente. La cuestión de la identidad adquiere un rol central aquí, aunque a diferencia de otras tradiciones teóricas, esta es entendida como un proceso, como un devenir, y no como un objeto estático e inmutable. A partir de aquí, al concebir a la identidad como un proceso interpretativo móvil, la experiencia musical no es más que una experiencia del yo en construcción (Frith, 1996).

Cabe retomar otro aspecto interesante respecto de su concepción sobre la identidad en la música, y es el hecho de que la experiencia en la música ofrece no sólo una percepción del yo, sino también de los otros, tanto de lo subjetivo como de lo colectivo. Esto abre un enorme abanico de posibilidades respecto de la tradición de los estudios culturales ingleses, que consideraban que los grupos sociales (ya existentes, ya constituidos) se identificaban con ciertas actividades culturales:

“no es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (el supuesto de los modelos de homología), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) por medio de la actividad cultural, por medio del juicio estético. Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas” (Frith, 1996: 187).

Concebir a la identidad como una forma de interacción y como un proceso experiencial, social y estético, permite problematizar la discusión respecto de la manera en que los sujetos consumen música. Para ello, resulta necesario prestar especial atención a las múltiples relaciones y experiencias que giran en torno al consumo y producción de la música.

Frith señala cuatro funciones sociales por las cuales es posible disfrutar de la música popular: su uso como respuesta a cuestiones de identidad (placer de identificación con la música misma, con los intérpretes de ésta, o con otras personas a las que también les gusta); su capacidad de proporcionar una vía para administrar la relación entre la vida emocional pública y privada (a través de las canciones la gente le puede dar forma y voz a sus emociones, por ejemplo a través de las canciones de amor); le da forma a la memoria colectiva organizando nuestro sentido del tiempo e intensificando nuestra experiencia del presente (por ejemplo, el hecho de que a menudo las melodías y canciones sean clave para recordar cosas que sucedieron en el pasado); y la última función es que la música popular es algo que se posee (al poseerla se la convierte en parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos) (Frith, 1987: 8-9).

Estudiar la forma en la que los sujetos viven la expresión de ciertas ideas y valores a través de la música constituye un punto de vista renovado, que cambia el eje de la discusión, desplazando a la música y a los grupos sociales como objetos en sí mismos por las múltiples experiencias y relaciones que giran en torno a la música. Por otro lado, las cuatro funciones sociales por las cuales es posible que un sujeto disfrute de la música popular confieren un rico aporte que ya abarca cuestiones de identificación con la música misma y con los intérpretes, maneras de relacionarse con la vida emocional, formas de organizar la memoria colectiva y la experiencia del presente, y maneras de experimentarla como marco de percepción en la vida cotidiana.

Es importante retomar la mirada holística que ofrece el autor en cuestión sobre temas que a menudo son estudiados de manera separada uno del otro, como el consumo, la producción y la ideología del género rock, así como también la realización de juicios de valor sobre música. Los ídolos, los estilos, las canciones, etc., existen como consecuencia de una serie de decisiones tomadas tanto por los creadores como por los consumidores, sobre lo que es un sonido completamente logrado: *“los músicos escriben melodías [...] los productores escogen entre diferentes mezclas de sonido [...] las discográficas y los programadores de radio deciden qué debe emitirse [...] los consumidores compran un disco y no otro [...] como resultado de todas estas decisiones, aparentemente individuales, aparece un determinado patrón de éxito, gusto y estilo que puede ser explicado sociológicamente”* (Frith, 1987: 2).

Este enfoque permite pensar en la enorme cantidad de decisiones y de actores que necesariamente intervienen y cooperan en la construcción de experiencias en la música¹⁹. Estudiar la producción de las experiencias musicales en los distintos actores –músicos, productores, público, etc.-e identificar vínculos, procesos y relaciones permite pensar, por ejemplo, en los modos de surgimiento, funcionamiento y articulación compleja del circuito de rock local como campo específico de prácticas, valores, experiencias y vivencias.

¿En qué medida la experiencia de la música habilita, a partir de prácticas y representaciones, la construcción de la identidad? ¿De qué forma estas experiencias se articulan con la experiencia de la música? ¿El placer en la escucha es algo inherente a la música misma, o puede ser moldeado y transformado en la interacción social?

Considero que la labor de Simon Frith constituye un aporte singular para estudiar estas cuestiones, ya que concebir a la identidad como una forma de interacción y como un proceso experiencial, social y estético, permite problematizar la discusión respecto de la formación del gusto musical y del consumo de música. Bajo esta perspectiva, a la hora de estudiar las principales características del rock marplatense, es necesario prestar especial atención a las múltiples relaciones y experiencias que se constituyen en torno al consumo y a la producción musical.

Por último, resta afirmar que el concepto de identidad en la música que propone Simon Frith constituye un marco de referencia para desarrollar un vasto estudio sobre los usos y apropiaciones de la música en el contexto de rock local. Es a partir de las diferentes experiencias de los sujetos que lo conforman, y según la forma en la que vivan estas experiencias, que éstos van moldeando su percepción sobre sí mismos y sobre quienes los rodean.

¹⁹ Resulta muy similar a lo que plantea Howard Becker, que fue desarrollado en el Capítulo 1. Esta idea remite al concepto “mundos del arte”, que refiere a una red establecida de vínculos cooperativos que permiten la existencia de ese mundo (Becker, 1982). Más allá de las diferencias terminológicas, es importante dar cuenta que tanto Frith como Becker contemplan la interacción de todo un conjunto de actores intervinientes y por lo tanto, constructores de los circuitos de música.

III. III La música como medio organizador y habilitador de acciones sociales: el enfoque de Tia DeNora

A contramano de ciertas teorías sociológicas (Adorno, 2009; Hebdige, 1979), que pretenden explicar la música en sus dimensiones sociales buscando vínculos homólogos entre música y sociedad e instituciones, Tia DeNora pone el foco de análisis en la música como proceso social habilitante de una pluralidad de usos. A diferencia de los estudios culturales ingleses que estudian a la música o sus usos como medio significativo o expresivo, esta concepción implica entender a la música como acción, como práctica y como recurso activo de la formación social (DeNora, 2000).

Esto permite problematizar la cuestión de los estilos: estos no serían entonces homólogos a un grupo social por su capital económico o cultural, sino que se encuentran organizados a partir de las acciones que posibilita y habilita la música, como proceso social en sí mismo.

Por lo tanto, a partir de esta concepción, cobra central relevancia el estudio de las acciones y usos que los sujetos hacen de la música: el término “habilitar” es utilizado para describir las posibilidades de la música para poner en acción su papel de mediadora entre la dimensión individual y la experiencia social: *“ayuda a poner de relieve cómo las propiedades musicales pueden, a través de sus aspectos formales (por ejemplo, el tempo, la estructura melódica y armónica) y asociaciones convencionales (por ejemplo, hablar de “canciones de amor”) habilitar ellas mismas formas de ser, hacer y sentir”* (DeNora, 2000: 40-41).

Es interesante recorrer las implicancias de entender a la música como dispositivo habilitante de una multiplicidad de usos, modos de hacer, ser y sentir. Superando las concepciones tradicionales sobre identidad y música, DeNora va más allá al reconocer una potente capacidad de agenciamiento en la música, habilitando ciertos recursos perceptivos, sensitivos y cognitivos.

Este proceso se da en el marco de la vida cotidiana de los individuos, que incorporan la música a sus distintas acciones cotidianas como una práctica que involucra cuerpo y mente (por ejemplo, escuchar música para correr, para estudiar, para revivir determinados estados emocionales, etc.). De esta manera, la música forma parte de la vida tanto individual como colectiva (DeNora, 2003).

Entender a la música como *tecnología del yo*, implica que los individuos la utilizan reflexivamente para incidir en sus propios estados de ánimo. La música puede ser empleada, en este sentido, para proyectarse tanto en el presente como hacia el futuro, permitiendo a su vez operar sobre la memoria. DeNora advierte sobre los poderes afectivos de la música, que muchas veces es acompañada por otras personas, situaciones, sentimientos, etc. Esto denota una complejidad emocional e interactiva que permite la emergencia de patrones de apropiación, es decir, el proceso mediante el cual los sujetos *“asocian cierta música a determinadas situaciones de escucha o identifican en ella ciertas características que creen propias”* (DeNora, 2000: 125).

Esto permite re-pensar los procesos mediante los cuales los sujetos reviven ciertos momentos a partir de la escucha, por ejemplo, de una canción en particular, capaz de reproducir la estructura temporal de un tiempo pasado. Sin dudas, la propuesta de DeNora resulta de gran utilidad para pensar los vínculos entre los sujetos y la música, ya que amplía las posibilidades considerablemente. La música ya no sería vista como un mero medio expresivo de ideas, o para resistir frente a una cultura dominante, sino que posibilita una multiplicidad de usos. La afirmación de que la música es acompañada muchas veces por otras personas parece simple en apariencia, pero tiene fuertes implicancias sociológicas. La música es consumida en grupo ante una amplia gama de situaciones: en una discoteca, en un recital, “de fondo” con un grupo de estudios, para revivir ciertas emociones del pasado, en fin, un enorme conjunto de posibilidades que la música habilita mediante ciertos patrones de apropiación, formas de ser, hacer y sentir. En un contexto de rock local, la propuesta de DeNora permite ampliar las posibilidades de estudio ya que no se remite únicamente a las experiencias de la música en un concierto, estudiadas por la mayoría de los autores, sino que abre el panorama para pensar que el gusto por determinada música se construye en las múltiples acciones de la vida cotidiana, y no solo en la audición más clásica como puede ser escuchar un disco, o asistir a un recital.

III. IV Lecturas en Argentina

Uno de los pioneros en estudios sobre rock y música popular en Argentina es Pablo Vila. Hizo una lectura crítica de los Estudios Culturales Ingleses advirtiendo, en un sentido similar que Frith y DeNora, que a pesar de los aportes que esta escuela hizo, no logra dar

cuenta de por qué diferentes actores sociales se identifican con un cierto tipo de música y no con otras formas musicales (Vila, 1996). En convergencia con estudios que han planteado una ampliación e individuación del menú musical habitado por las nuevas tecnologías, se plantea una ampliación del concepto de uso en la música para entenderlo no sólo en sus dimensiones identitarias sino como un concepto que se desplaza del plano de la apropiación al plano de la acción social misma (Semán y Vila, 2008).

Lejos de entender a las identidades como construidas previamente a su relación con la música, el autor sostiene que la identidad posee un carácter procesual y narrativo. Piensa a la identificación como una articulación entre una interpelación discursiva (la música como “oferta” de identidad) y la elaboración de *narrativas identitarias*. Por lo tanto, para que se produzca la identificación, una interpelación debe ajustarse a la trama que organiza nuestras narrativas identitarias. En este sentido, la música puede contribuir a la elaboración de una identidad a partir de una construcción narrativa.

Vila, en conjunto con Pablo Semán, ha realizado importantes contribuciones al campo en cuestión indagando en la música favorita de los jóvenes de sectores populares no solo de Argentina sino también de Brasil, Francia y Estados Unidos. Afirman que el rol ocupado por la música rap en Francia o Estados Unidos, lo ocupa la cumbia villera en Argentina que comenzó a conocerse masivamente durante los años '90 mediante las industrias culturales y del entretenimiento que permitieron su masividad en esa década. Destacan algunas cuestiones de este género, como el patrón lingüístico explícitamente sexual y machista junto con la reivindicación de conductas ilegales y transgresoras no solo en relación a las letras sino también a las prácticas ligadas al baile (Vila y Semán, 2007). Sin embargo, la cumbia villera se caracteriza por abordar un conjunto de temas ligados a las diversas situaciones por las que se ve atravesada la población joven más pobre de Buenos Aires, convirtiendo así a las letras en una suerte de crónica de su situación social, algo similar a lo que sucede con el rap en Estados Unidos y Francia (Vila y Semán, 2007). Algunos de los temas que plantea son los conflictos con la ley, el uso y abuso de drogas, el alcohol, la violencia y el enfrentamiento con la policía. Por lo tanto, las letras de la cumbia villera constituyen un conjunto privilegiado de símbolos y prácticas que merecen ser estudiadas, aunque el análisis, al igual que en el rock, no debe reducirse a ellas.

Resulta pertinente retomar lo que Vila y Semán denominan *condiciones técnicas y económicas de la heterogeneización y dispersión del gusto musical de los jóvenes*. A partir de ciertos cambios en los medios de reproducción de música, la facilidad para grabar música en CD, MP3 y las oportunidades para descargar música gratuitamente produjeron cambios en el consumo de la música. Uno de los cambios principales es que para reproducir una grabación, ya no es necesario contar con el disco editado por la empresa discográfica, y gracias a las posibilidades que habilitan las nuevas tecnologías, la organización de *menús musicales personales* y la *fragmentación de las unidades del gusto* se han incrementado notoriamente: “*se puede gustar de un grupo a partir de gustar tan solo de una canción excluyendo el resto de su producción o se puede gustar de una canción específica de un género del cual el oyente se siente más distanciado [...] incluso [...] la unidad mínima puede ser una parte de la canción ya que con las nuevas tecnologías se puede efectuar con la música algo análogo al zapping televisivo*” (Vila y Semán, 2008: 5). Esta perspectiva permite pensar entonces que, como afirman los autores, los usos que los sujetos hacen de la música son más amplios que los géneros musicales, al estar insertos en complejos de gusto más amplios y abarcativos a partir de sistemas de elecciones personales.

El planteo en cuestión resulta muy práctico a la hora de pensar las nuevas modalidades de la escucha musical. Lo que en apariencia son meros cambios tecnológicos, en realidad traen consigo un conjunto de implicancias en la vida cotidiana y en los hábitos de los sujetos, por lo tanto también en sus valores, representaciones, y experiencias. Estudiar los distintos formatos y soportes en los que es escuchada la música implicaría prestar atención a los mecanismos mediante los cuales los sujetos construyen el gusto por la música, que puede variar a partir de como sea experimentado. Por lo que si se modifica el soporte material en el que se reproduce la música, también es posible experimentar transformaciones en el gusto.

Las nuevas tecnologías habilitan, a quienes disponen de ciertos conocimientos prácticos, a transformar a la música: un disco que es puesto a la venta en el mercado con un determinado orden de canciones, puede ser alterado al tener la posibilidad de mezclar los temas, de cortar una parte de uno y unirla con otro, o bien al mezclar canciones de diferentes discos. En los años '50, el único medio reproductor de música era el tocadiscos o la radio. Con estos medios resultaba imposible manipular la música, habilitando determinadas prácticas y significados, y no otros. Bajo la perspectiva teórica en cuestión, estos cambios

tecnológicos, o mejor dicho, los usos de estas tecnologías, acompañan transformaciones en el gusto, que son experimentadas en un proceso de interacción y apropiación de la música, propios de un contexto.

Otro de los pioneros en materia de estudios de rock en la sociología argentina es Pablo Alabarces, referencia obligatoria para los estudios sociales de este campo. En primer lugar, el autor advierte lo complejo que resulta encontrar una definición para la música popular: no se trata de un campo ajeno a las desigualdades y diferencias de clase propias de cualquier sociedad, sino que está inserta en ella. Por lo tanto, es necesario pensarla como un terreno *“complejo y en disputa constante de lo simbólico, en relación contrastante y en lucha permanente por la hegemonía [...] en el que el poderoso marca los límites de lo legítimo y lo enunciado”* (Alabarces et al, 2008: 28).

Esta disputa constante es un territorio pleno de negociaciones, conflictos y modificaciones mutuas, en el cual los actores discuten en torno a significantes y significados disputando posiciones de hegemonía²⁰. Resulta sugerente el matiz que aporta este autor al señalar que las relaciones de dominación no son entendidas como estáticas e inmutables, sino que se encuentran en permanente discusión y negociación, cuyas situaciones de dominante –dominado²¹ (resistente) pueden alterarse forjándose una nueva producción hegemónica.

Ahora bien, las prácticas de resistencia no deben ser reducidas a la superficie de las letras, *“sino que deben abarcar lo musical, la puesta en escena, los circuitos industriales y comerciales, -es decir, las condiciones de producción del mercado de la cultura y las relaciones de producción cultural-, los espacios de realización, los rituales de consumo, las prácticas de los consumidores [...] las instituciones y los agentes que participan de las relaciones de campo”* (Alabarces et al, 2008: 27)

Da cuenta de que el rock nacional estaba atravesado, en su surgimiento, por una serie de contradicciones en su construcción ideológica, en la cual el “amor” y la “revolución”

²⁰ Este concepto es tomado del de *hegemonía cultural*, de Antonio Gramsci, que remite a la dominación que ejerce la clase dominante a partir de la instauración hegemónica de ciertos valores y creencias, que en apariencia se presenta con validez universal, cuando en realidad solo beneficia a la clase dominante. Este interesante concepto es desarrollado en “Los intelectuales y la organización de la cultura” (1972).

²¹ También toma la concepción de Stuart Hall sobre la relación entre relaciones culturales dominantes y dominadas, en las que las industrias culturales tienen el poder de adaptar y reconfigurar constantemente lo que representan, e imponer mediante la repetición y la selección, definiciones de nosotros mismos. Estas definiciones se ajustan siempre a los intereses de la cultura dominante, implicando una concentración del poder cultural. Esta perspectiva es desarrollada por Hall en “Notas sobre la desconstrucción de lo popular” (1984).

aparecían como significantes fuertes: *“en esas contradicciones se hallaba su riqueza, propusimos, partiendo del eje fundacional de inventar un rock nacional que se pensaba a-ideológico pero que se llamaba nacional [...] inventar un rock definido por su oposición con lo comercial vendiendo doscientos cincuenta mil discos”* (Alabarces *et al.*, 2005). El rock se había inventado como un gesto de resistencia juvenil en respuesta a un mundo adulto, a un mundo no-rock, aunque el autor advierte que esto sería así solo en sus orígenes.

Alabarces señala una paradoja en el rock, caracterizada por una profunda ambivalencia. Para pensarla, utiliza dos pares de oposición: comercial – no comercial²² y progresivo – complaciente. Al primer par le confiere un énfasis ético mientras que al segundo, uno estético. Sostiene que lo progresivo – complaciente (estético) se diluyó en el comercial – no comercial (ético), *“constituyendo un marco normativo que enviará a determinada música o determinados grupos al terreno de “lo comercial” –como veremos luego, de “lo cheto” o “lo careta”– a partir de un parámetro tímbrico: ciertos sonidos, ciertas ecualizaciones, dejarán de ser juzgadas estéticamente para ser condenadas éticamente”* (Alabarces *et al.*, 2008: 31).

Estos pares de oposición, en tanto constructos teóricos que sirven al análisis, constituyen un aporte singular para pensar los juicios de valor, muy presentes en la música y el arte en general, no solo en el rock. Sin embargo, considero que deben tomarse ciertos recaudos ya que el par de oposición comercial – no comercial puede impedir ver ciertos matices en aquellos casos en que los parámetros no giren en torno a este atributo.

Otro de los estudios que no se pueden pasar por alto son los que realizó Pablo Semán –junto a Pablo Vila- sobre la relación de un tipo particular de rock, con las culturas populares. Estudió cómo el público se relaciona con el denominado “rock chabón”, a partir de una extensa labor etnográfica y análisis de letras. Se focalizó en un público centrado en el conurbano bonaerense en la década del ’90, caracterizado por estar compuesto por jóvenes hijos de empleados manuales y desempleados que poseen una fuerte vinculación con el lugar de pertenencia: el barrio por un lado, y el “ser nacional” por otro, y un manifiesto malestar por su situación social, laboral, y económica (Semán y Vila, 1999).

²² Esta misma tensión también fue identificada por Quiña (2014), y ha sido abordada en el capítulo 1, como una contradicción permanente entre un supuesto desinterés por percibir dinero mediante actividades musicales y el derecho a recibir una contraparte económica.

En este contexto, el rock chabón es un fenómeno del rock caracterizado por un enraizamiento de los sectores populares en el mismo, con una relación particular entre los músicos y su público, en el que este último participaría bailando, cantando, llenando estadios, por lo que se lo entiende más que como un género musical, como una sensibilidad construida a partir de una epopeya de los marginales y contra la represión policial. Estos sectores sociales marginales se lamentaban del fin del mundo del trabajo, protestando más que por el exceso de su integración (que angustiaba a las primeras generaciones de rock nacional), por su déficit (Semán, 2006: 206).

En esta corriente, la forma en que el rock chabón articula construcciones identitarias de jóvenes de sectores populares en un contexto de cambios socio-económicos durante los '90 es una problemática ampliamente abordada. Este contexto de crisis política, económica e institucional, entendido como un mundo comandado por adultos que reprime permanentemente al de los jóvenes, sería el escenario de un enfrentamiento entre el mundo legítimo de los adultos y el de los jóvenes pertenecientes a sectores populares (Silba, 2006). El concepto de identidad aquí resulta clave para el análisis: *“los jóvenes le imprimen a estos bienes sus propias marcas de identidad [...] los objetos nunca pueden ser descifrados de manera neutra; esa interpretación [...] deberá ser siempre de carácter relacional, entendida en un contexto específico, para unos sujetos específicos, portadores de determinadas experiencias* (Silba, 2006: 7). Por lo tanto, rastrear y reconstruir el universo de significados de las prácticas significantes de los jóvenes, constituye en este sentido una tarea central, y la música se presenta como un medio para estudiar la cultura de estos grupos²³.

Estos trabajos constituyen un aporte destacado para pensar el vínculo entre música, jóvenes e identidades, ya que a partir de los estudios culturales ingleses y de los aportes de Simon Frith, entre otros, se desarrolla todo un área de estudio en la sociología cultural argentina.

Por último, Claudio Benzecry presenta en “El fanático de la ópera” (2012) una reflexión sobre el consumo cultural de la ópera desde una perspectiva novedosa: el amor. Alejándose de esta manera de los abordajes tradicionales, que lo estudian en términos de

²³ Para un abordaje completo sobre esta problemática, consultar “Identidades Juveniles Populares: entre el rock chabón y la cumbia villera” de Malvina Silba (2006) y “Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas” de Malvina Silba y Daniel Salerno (2010), disponible online en www.perio.unlp.edu.ar/question

dominación, clase, estilo o identidad, entre otros. En su afán por desentramar los múltiples sentidos implicados en el apego de los fanáticos de la ópera en el Teatro Colón de Buenos Aires, Benzecry afirma que el uso que estos personajes hacen de su capital cultural no es principalmente instrumental sino que está ligado a la modelación de un “sí mismo” valioso y a la búsqueda de un sentido que oriente la propia experiencia. Esta experiencia es atravesada por la escucha moral, definida como *“un proceso de aprendizaje experimental que le permite a los fanáticos aprehender los detalles necesarios para poder sentirse emocionalmente conmovidos y afectados por la ópera, lo cual según creen hace del oyente una mejor persona”* (Benzecry, 2012: 151).

Este aprendizaje es visto como un proceso de búsqueda de sentido que oriente la experiencia de la escucha y que posee implicancias corporales. Durante este proceso se van generando ciertos estados emocionales a partir de una relación muy particular entre los denominados *barras bravas* de la ópera²⁴, y las obras musicales de este género. Esta forma de apego, pasional, implica un importante recurso para la autoformación moral y para modelar el sí mismo, ya que la experiencia de la ópera es atravesada fuertemente por una carga de valor afectiva, emocional y corporal.

Benzecry da cuenta de una dimensión ausente en cada uno de los autores y teorías tratados anteriormente: el componente afectivo a partir de la aprehensión de ciertos atributos musicales en la escucha musical, y el apego que se puede construir en este proceso de largo plazo. Considero que el exhaustivo trabajo de Benzecry logra dar respuesta a interrogantes ya planteados respecto de los usos y apropiaciones que el público hace de la música, por autores como Hebdige, Frith y DeNora, entre otros, pero que estos no han logrado responder satisfactoriamente. Benzecry da cuenta de que el estatus, la ideología y la popularidad no son suficientes para explicar la relación entre una particular audiencia del Teatro Colón de Buenos Aires, y las obras de ópera. Sin embargo, es interesante remarcar que Benzecry no consigue esto ignorando las preguntas clásicas de la sociología en torno a la identidad de clase y la distinción social, sino que simplemente pone en un primer plano *“el carácter peculiar de la atracción inicial a la ópera”* (Benzecry, 2012: 79).

²⁴ Esta denominación le otorga una dimensión “pasional” e incluso “irracional”, como una forma de fanatismo que si constituye como una pasión, es decir, algo más que una preferencia por determinado gusto musical.

Los análisis trabajados en este capítulo dan cuenta de los distintos modos de abordaje que ha tenido la relación entre identidades sociales y música, y las redes en que éste se reproduce y consume en relación con su capacidad de construir acciones, significaciones, maneras de ser, sentir y pensar. Ofrecen una enorme gama teórica para pensar el problema de los usos y apropiaciones de la música que hacen los sujetos, a partir de categorías como subcultura, tecnología del yo, comercial – no comercial, el apego o el amor y distintas perspectivas de la identidad, entre otras. En este marco, la música es estudiada como un dispositivo constitutivo y articulador de dinámicas simbólicas del proceso de constitución identitaria de los grupos y de los sectores populares, según la perspectiva que tengamos en cuenta.

Para finalizar, cabe destacar que el vínculo entre el público y los usos y apropiaciones que este hace de la música ha sido objeto de extensos y largos debates en las Ciencias Sociales, por lo que una relectura crítica de los autores trabajados en este capítulo resulta importante para investigar el circuito de rock local en Mar del Plata. Más específicamente, los procesos a través de los cuales los sujetos desarrollan afinidades por determinados géneros musicales, y la multiplicidad de usos que estos pueden otorgarle a la música en la vida cotidiana, habilitando modos de hacer, ser y sentir.

A continuación, se desarrollan en la próxima parte las reflexiones finales, que han resultado de los análisis, críticas y reflexiones parciales de cada uno de los tres capítulos, y del proceso general de la elaboración de la presente tesis. También expongo la manera en que todos los autores, teorías y perspectivas me ayudan a definir el marco teórico para una investigación futura, a partir de distintas reflexiones críticas sobre los mismos, en un cruce con preguntas propias.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación fui trabajando en clave reflexiva una importante cantidad y diversidad de autores y teorías que han investigado distintas dimensiones de la música en el marco de las Ciencias Sociales. Construí tres grandes ejes divididos en capítulos, que a partir del abordaje crítico realizado permiten formular un conjunto de reflexiones finales para los fines de esta tesis y como marco de referencia para una futura investigación.

En principio, consideré pertinente entender a los circuitos de música como el resultado de un conjunto de decisiones que toman distintos sujetos, que giran en torno a la música como actividad central. La vieja concepción sobre la obra de arte como una creación casi mágica, que pareciera surgir de la propia genialidad del artista, no es más que una herencia arcaica que tiene raíces en las sociedades aristócratas de los países centrales de Europa del siglo XVIII. Es probable que esta visión tan tradicional aún siga arraigada en algunos músicos, y que tenga efectos en los modos de hacer música, gestionar sus actividades y vincularse con el público; y también es probable que en aquellos músicos que tienen concepciones más colectivas sobre la música, como por ejemplo los que se organizan en sellos discográficos para obtener más beneficios de manera colectiva, presenten características diferentes.

Uno de los puntos a destacar, que en mi opinión constituye un *a priori* para una futura investigación, es la idea de que los mundos del rock deben ser estudiados con un enfoque empírico, buscando dilucidar el conjunto de relaciones y actividades humanas que interactúan produciendo su existencia. En este sentido, un buen punto de partida puede ser realizar un “mapeo” del circuito de rock local en Mar del Plata, identificando los actores más relevantes para el mismo y sus características principales: bares, pubs, centros culturales y espacios cuya actividad principal sea la música en vivo; los dueños de los mismos, los intermediarios y productores que organizan recitales en estos espacios; los grupos de rock que suelen presentarse en ellos; y el público que asiste a estos espectáculos. La naturaleza de

este planteo reside en el potencial que presenta el conocimiento de las redes y mediaciones que estructuran las relaciones entre los músicos y su público para describir la manera en que se estructura y funciona el circuito local del rock marplatense.

Otro de los puntos que me interesó destacar es el intento por definir conceptos tales como “músicas locales”, “músicos independientes”, “indies” y “majors”, y los vínculos con los distintos medios de comunicación, ya que refieren a aspectos centrales de las producciones musicales en contextos locales. En el capítulo II, planteé que las estrategias de marketing y difusión que los músicos independientes realizan en los medios digitales no deben ser consideradas como antagónicas a la difusión en medios tradicionales como la televisión o la radio, y que no es posible afirmar que todos los medios masivos se comportan de la misma manera, excluyendo a las nuevas producciones independientes de su programación. Ahora bien, aunque pueda resultar muy costoso para una producción independiente pagar una entrevista de larga duración en un programa de tirada nacional (o de difícil acceso en términos de redes de contactos) cabe destacar que en la actualidad se han abierto nuevas posibilidades de acceso a estos medios. Algunas de ellas tienen que ver con el artículo N°65 de la Ley Nacional de Servicios de Comunicación Audiovisual, sancionada en octubre del año 2009, que establece para todas las radios locales un porcentaje mínimo y obligatorio del 30% de difusión de música nacional, y dentro de ese porcentaje, la mitad (el 15%) debe corresponder a música independiente. Si bien aún no existen mediciones precisas sobre el cumplimiento de este artículo, es posible afirmar que otorga un fuerte respaldo legal a los músicos independientes a la hora de disputar espacios de difusión antes poco o nada accesibles. También me interesa mencionar un particular programa “Recalculando” del Ministerio de Cultura de Nación, que tiene como objeto generar acciones que tiendan al crecimiento y la profesionalización de un modelo de negocios de las productoras independientes, brindando a los sellos seleccionados recursos para fortalecer sus proyectos y mejorar las condiciones de sustentabilidad. De todos modos, se trata de cambios que no solo resultan muy recientes, lo cual dificulta el estudio de su impacto, sino que además se encuentran en plena etapa de desarrollo e implementación. Este aspecto puede ser también una interesante dimensión a trabajar en una futura investigación, con el objeto de indagar en las prácticas de difusión de las que disponen los músicos en la actualidad. Probablemente el acceso a estos beneficios, a pesar de que sean otorgados por el Estado Nacional, no se dé en igualdad de condiciones. Por lo tanto se lo puede considerar como un nuevo espacio de

disputas y de generación de nuevas discusiones en el ámbito de la producción musical independiente.

Por otro lado, me interesa relativizar los enfoques presentados en el capítulo II sobre la crisis de las grandes compañías discográficas, que según los autores trabajados, generó el marco propicio para que emerjan productoras independientes, que vendrían a llenar el vacío dejado en ciertos eslabones de la producción por las *majors*. Al entender a las discográficas independientes como todas aquellas que no son propiedad de las grandes transnacionales (Palmeiro, 2005), se puede pensar rápidamente que siempre han existido sellos y bandas independientes, ya que el número de grupos que puede amparar una discográfica, siempre va a ser menor al total de conjuntos que se encuentra en actividad. Por lo tanto, pretendo poner en tela de juicio la idea de que los sellos independientes se desarrollan solo a partir de la caída de las grandes multinacionales en los '90. De todos modos, probablemente tal crisis aceleró los procesos de conformación de nuevos sellos, en conjunto con los usos que empezaron a posibilitar las nuevas tecnologías, que permiten comenzar a prescindir de grandes inversiones para materializar grabaciones de calidad, sin el amparo de una gran empresa.

Por último, en el tercer capítulo discutí teorías y autores pertinentes para reflexionar en torno a los distintos modos de abordaje que ha tenido la relación entre música y sus públicos, concebida como un dispositivo constitutivo y articulador de dinámicas simbólicas del proceso de constitución identitaria. Se trata de enfoques ampliamente discutidos y puestos en práctica, que disparan un conjunto de reflexiones respecto de la construcción del gusto por determinada música, por procesos de identificación que se ponen en juego en la práctica de escuchar música o de presenciar un recital y por los múltiples significados y representaciones que los sujetos interpretan y transforman al vincularse con la música.

En definitiva, el recorrido desarrollado en la presente tesis ha dado cuenta de diálogos y tensiones de diferentes estudios con el objetivo de construir una perspectiva teórica y metodológica adecuada para estudiar el circuito de rock local en la ciudad de Mar del Plata, a partir de un cruce constante con reflexiones personales. Se espera de esta manera contribuir a la exploración de una zona que constituye cierta área de vacancia en los estudios académicos locales, realizando un análisis crítico de la producción académica sobre el tema a

partir de preguntas y puntos de vista novedosos; sentando las bases para futuras investigaciones.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2009): “Disonancias. Introducción a la sociología de la música”, Madrid, Akal.
- Alabarces, Pablo (1993): “Entre Gatos y Violadores: el rock nacional en la cultura argentina”, Colihue, Buenos Aires.
- Alabarces, Pablo, Salerno, Daniel, Silba, Malvina y Spataro, Carolina: “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”. en Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (Compiladores): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, colección Estudios de comunicación/28, 2008. Pp. 89-110.
- Alabarces, Pablo, Salerno, Daniel, Silba, Malvina y Spataro, Carolina (2008), “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”, en Alabarces, Pablo y Rodríguez, María. Buenos Aires, Paidós.
- Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (comps.) (2008): “Resistencias y Mediaciones. Estudios sobre cultura popular, Buenos Aires, Paidós.
- Arsenault, Amelia y Castells, Manuel (2008), “The Structure and Dynamics of Global Multi-Media Business Networks”, en *International Journal of Communication*, vol.2, University of Southern California, disponible en <http://ijoc.org/ojs/index.php/ijoc/article/view/298>
- Azpiazu, Daniel y Schorr, Martín (2010): “Hecho en Argentina. Industria y economía, 1976/2007”. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Becker, Howard (1958): “Problems of Inference and Proof in Participant Observation”. *American Sociological Review*, Vol. 23, No.6, 652-660.
- Becker, Howard (1971): “Los Extraños. Sociología de la desviación”, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Becker, Howard (2008): “Mundos del arte”. Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.
- Benjamin, Walter (1989): *La era obra de arte en la época de su reproductividad mecánica* en “Discursos interrumpidos I”, Ed. Taurus, Buenos Aires.
- Benzecry, Claudio E. (2012): “*El fanático de la ópera: etnografía de una obsesión*”, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Boix, O. A. (2013): “Sellos emergentes en La Plata: Nuevas configuraciones de los mundos de la música”. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de

Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1015/te.1015.pdf>

- Bourdieu, Pierre (2012): "La distinción: criterio y bases sociales del gusto", Buenos Aires, Taurus ediciones.
- Cingolani, Josefina (2013). El rock post Cromañón. Un acercamiento al circuito de rock platense. *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- D. Hebdige (1979): "Subculture. The Meaning of Style", Methuen, London.
- DeNora, Tia (2000): "Music in Everyday Life". Cambridge, England: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia (2003): "Beyond Adorno: Rethinking Music Sociology". Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Faulkner, Robert y Becker, Howard (2011): "El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario", Siglo XXI, Buenos Aires.
- Frith, Simon (1986): "El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular", revista *Media, Culture and Society* (SAGE, Londres, Beverly Has and Nueva Delhi; vol. 8, núm. 3 (1986), pp.263-279). Traductor: Carlos Peñalve.
- Frith, Simon (1987): "Towards an aesthetic of popular music" (en Richard Leeper y Susan McClary (eds.) *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172).
- Frith, Simon (1996): "Música e Identidad" en Stuart Hall y Gay du Paul (comps.) "*Cuestiones de Identidad Cultural*", Amorrortu Ediciones, Buenos Aires - Madrid
- Giddens, Anthony (1995): "La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración". Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Gorodische, Julián (2004): "Usame y tírame, Hoy es tu sueño real pero...¿cuánto dura?". Diario Página 12, nota publicada el jueves 19 de febrero de 2004. Disponible online en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-1076-2004-02-20.html>
- Gramsci, Antonio (1972): "Los intelectuales y la organización de la cultura", Buenos Aires, Nueva Visión.

- Grazian, David (2004): "Opportunities for Ethnography in the Sociology of Music" *Poetics: Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* 32: 197-210. Available at: http://works.bepress.com/david_grazian/1
- Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude (1989): "Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura", Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Hall, Stuart (1984) "Notas sobre la desconstrucción de lo popular" y "En defensa de la teoría" en SAMUEL, R. (ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica. Disponible online en http://www.razonypalabra.org.mx/libros/libros/Gdt_eLAC_meta_13.pdf
- Hall, Stuart (1994): "Estudios Culturales: dos paradigmas". Causas y azares. Los lenguajes de la comunicación y de la cultura en (la) crisis. No 1. Buenos Aires.
- Hall, Stuart y Jefferson, Tony (2010), "Una vez más: Resistencia a través de rituales" en: Hall, Stuart y Jefferson, Tony (2010), *Resistencia a través de rituales. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra*. La Plata: Observatorio de Jóvenes. Comunicación y Cultura, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- Hennion, Antoine (1989), "An Intermediary between Production and Consumption: the Producer of Popular Music", *Science, Technology and Human Values* 14 (4): 400-424.
- Hennion, Antoine (1993): "La Passion musicale. Une sociologie de la médiation", Paris, Métailié.
- Hennion, Antoine (2002): "Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music" in *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton eds. London: Routledge.
- Hennion, Antoine (2010): "Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto". *Comunicar*, nº 34, v. XVII, Revista Científica de Educomunicación, páginas 25-33.
- Instituto Nacional de Estadística y Censos (2015): Encuesta Nacional sobre Acceso y Uso de Tecnologías de la Información y la Comunicación (ENTIC). Disponible online en http://www.indec.gov.ar/uploads/informesdeprensa/entic_10_15.pdf
- Lamacchia M. C., (2012a) *Otro cantar. La musica independiente en Argentina*. BBAA, Unísono Ediciones. Lamacchia, M.C. (2012b): "Difusión digital de la música independiente: alcances y limitaciones". *Revista Avatares de la comunicación y la cultura*, Nº 4. Diciembre de 2012.

- María Claudia Lamacchia (2012a): “Difusión digital de la música independiente: alcances y limitaciones”. AVATARES de la comunicación y la cultura, N°4.
- Mattelart, Armand y Neveu, Erik (1997): “La institucionalización de los estudios de la comunicación. Historias de los *cultural studies*”. Revista *Telos* N° 49, Madrid. Disponible online en <http://www.innovarium.com/Investigacion/Culturalstudies.htm>
- Míguez, Daniel y Semán, Pablo (2006): “Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente”, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Notcheff, Hugo (1999): "La política económica en la Argentina de los noventa. Una mirada de conjunto" en Revista *Epoca*, año 1, N° 1, Buenos Aires.
- Ochoa, Ana María (2002): “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música” en Revista Transcultural de Música no. 6. www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.html
- Ochoa, Ana María (2003): “Músicas locales en tiempos de globalización”, Buenos Aires, Norma.
- Palmeiro, César (2004): “La industria discográfica y la revolución digital”, Seminario de Integración y Aplicación, FCE-UBA.
- Palmeiro, César (2005): “La Industria Del Disco. Economía de las PyMES de la Industria discográfica en la ciudad de Buenos Aires”. Investigaciones OIC, Secretaria de Cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.
- Quiña, G (2009): “¿Amor a la música o pequeña industria cultural? Las múltiples dimensiones de la ‘escena musical independiente’ en el área metropolitana de Buenos Aires”, Ponencia presentada en VIII Reunión de Antropología del Mercosur, Buenos Aires, 29 de septiembre al 3 de octubre de 2009.
- Quiña, G., (2012): “La cultura como sitio de la contradicción”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. 35, pp. 31-57.
- Quiña, G. (2014): De la autogestión al modelo de negocios 360°. La producción musical independiente en vivo en la ciudad de Buenos Aires. Revista de Ciencias Sociales N°60.
- SEMÁN, Pablo y VILA, Pablo (1999): "Rock Chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal" en Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo, (ed.) por Daniel Filmus. Buenos Aires: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales/EUDEBA.

- Silba, Malvina (2010): “Identidades Juveniles Populares: entre el rock chabón y la cumbia villera”, disponible online en www.perio.unlp.edu.ar/question
- Svampa, Maristella (2005): “La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo”. Buenos Aires, Taurus.
- Vecino, Diego (2010). Sellos discográficos independientes y nuevas tecnologías en la crisis de la industria de la música. Los casos de los netlabels, Ventolín Records y MamushkaDogs Records. *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. Disponible en: <http://www.aacademica.com/000-027/35/679>
- Vecino, Diego_ (2011): “Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires, 1998-2010”, en Rubinich, Lucas y Miguel, Paula (comps.). *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires*, Aurelia Rivera, Buenos Aires.
- Vicentini, Leila (2010): “*Cultura, rock, y jóvenes en La Plata*”, en Gutierrez, Edgardo (ed.) “Rock del país, Estudios Culturales de Rock en Argentina”. Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- Vila, Pablo (1985), “Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil”, en JELIN, Elisabeth (comp.) *Los nuevos movimientos sociales: mujeres, rock nacional*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- Vila, Pablo (1996): “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, en *Revista Transcultural de música*, n. ° 2. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>
- Vila, Pablo y Semán, Pablo (2007): “*Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas*”. Colección Monografías, N° 44. Caracas: Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales, CIPOST, FaCES, Universidad Central de Venezuela.
- Vila, Pablo, y Semán, Pablo (2008): “La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las *tribus*”. *Revista Transcultural de Música*, Edición nro. 12, 2008.