

Indies y profesionales

Sellos y amistades en La Plata

Ornela Boix



EDICIONES
DE LA FAHCE



Indies y profesionales

Sellos y amistades en La Plata

Ornela Boix



2024

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Diseño de tapa: Sara Guitelman

Editora por Ediciones de la FaHCE: Leslie Bava

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2024 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-2377-6

Colección Dispositivos culturales contemporáneos, 1

Cita sugerida: Boix, O. A. (2024). *Indies y profesionales: Sellos y amistades en La Plata*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; Ensenada: IdIHCS. (Dispositivos culturales contemporáneos ; 1). <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2377-6>

Disponible en <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/235>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Martín Legarralde

Secretario de Asuntos Académicos

Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Fabio Espósito

Secretario de Investigación

Marcelo Starcenbaum

Secretario de Extensión Universitaria

Jerónimo Pinedo

Prosecretaria de Publicaciones y Gestión Editorial

Verónica Delgado

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-UNLP/CONICET)

Director

Juan Antonio Ennis

Índice

<u>Presentación: Etnografía del músico independiente</u> <u><i>Sergio Pujol</i></u>	7
<u>Introducción: El desafío</u>	11
<u>Hacia una historia social del <i>indie</i> en Buenos Aires y La Plata</u>	19
<u>Un relato para Concepto Cero</u>	59
<u>Los sellos musicales gestionados entre amigos</u>	95
<u>Amigos y aliados: Sellos musicales, programas estatales</u> <u>y ciencias sociales</u>	129
<u>Un sueño real: Profesionalización, trabajo y mediadores</u>	165
<u>Conclusiones</u>	205
<u>Referencias bibliográficas</u>	217
<u>Quien escribe</u>	235

Presentación: Etnografía del músico independiente

En la primavera de 1969, un joven compositor, cantante y guitarrista argentino dibuja sobre una cartulina un hombre triste con una sopapa en la cabeza. Con el propósito de que el dibujo ilustre la tapa del primer álbum de su grupo, lleva la lámina a las oficinas de RCA. Pasan los días y no recibe respuesta. Posteriormente, le informan que el dibujo ha sido desechado a favor de la convencional fotografía de los integrantes del grupo en ángulo picado. *De ninguna manera. La tapa es nuestra, como las canciones y su sonido. Nosotros construimos nuestra propia imagen. Esta música, fanfarria del porvenir, no se vende; ustedes vendan lo que quieran, pero déjenos el control del arte a nosotros.* Ofuscado ante lo que considera un atropello, el joven rehace el dibujo de memoria: lo tiene todo en la cabeza. Finalmente, la instancia de la producción desangelada cederá frente a la instancia de la creación áurica. Primer *round* de una batalla que se prolongará durante largos años.

La historia del *rock* en Argentina está signada por una serie de disputas simbólicas en las que parece jugarse el sentido del ser joven. La anécdota del primer disco de Almendra brilla en la narrativa del género con la intensidad de la épica. Es una anécdota inimaginable en especies musicales menos ocupadas que el *rock* en disputarle soberanía a la industria cultural (después de todo, el pecado original del *rock* es el hecho de haber nacido no en los extramuros de la sociedad sino en el centro de la cultura de masas, allí donde se regodeaba el abundante capitalismo de posguerra). La tensión entre los ejecutivos ironizados en una canción de María Elena Walsh y los jóvenes centauros de la contracultura es constitutiva de la identidad cultural “joven”.

Una forma de trascender esa tensión ha sido la producción independiente. ¿Mandioca, de Jorge Álvarez, con su derivación en Talent/Microfón?, ¿Trova, de Alfredo Radoszynski, que en los albores de los años setenta abrió sus puertas a Pedro y Pablo, Aquelarre y Litto Nebbia? Sí, pero estos fueron sellos de productores, no de músicos. Cabe recordar aquí que los primeros dos ciclos del *rock* argentino —para usar la terminología de Miguel Grinberg— se desarrollaron sin poder prescindir de los sellos musicales consolidados. No todos eran enormes —Music Hall tenía menos volumen que CBS o RCA—, pero todos eran empresariales. Unos años más tarde, bajo las ominosas condiciones de la dictadura, Ciclo 3 del grupo MIA abrió un nuevo capítulo: el de la autogestión. A lo largo de los años noventa y en los comienzos del siglo XXI, con la saga alternativa de Los Redondos como ejemplo, la “independencia” como proceso de autonomización de los músicos de *rock* respecto a los condicionantes de las *majors* proliferó a la manera de un *big bang* sonoro. En Buenos Aires, y también en otras ciudades del país, una nueva organización del quehacer musical “joven” llegó para quedarse. Justamente de eso trata este estupendo libro de Ornela Boix.

A partir de un estudio etnográfico del sello independiente platense Concepto Cero y su desarrollo entre los años 2009 y 2015, Boix examina a fondo una escena, un modo de producción, una práctica de jóvenes artistas que salen a competir por una “cuota” de los mercados musicales desde un lugar diferente. Esos jóvenes comparten con los pioneros el sueño de la obra propia (que nadie dibuje mi tapa; que nadie mezcle mis canciones sin mi consentimiento), pero se diferencian de ellos en muchas cosas, empezando por el acceso más directo a recursos tecnológicos que, en otros tiempos, estaban en las exclusivas manos de los grandes sellos.

Observadora participante informada y reflexiva, Boix “baja” lecturas (Becker, Hennion, Frith) a un objeto de estudio que, en rigor, es un devenir, un proceso. La idea de que la música solo “aparece” tras una serie de mediaciones se cumple aquí ejemplarmente. Boix figonea en las reuniones de los integrantes del sello, asiste —y revisita a través de fuentes periodísticas— a eventos públicos de ayer y de hoy, explora el posicionamiento de sus observados respecto al Estado y las instituciones, consulta las diversas interacciones en redes sociales y analiza la relación fluctuante entre profesionalismo y amateurismo. Sin sacrificar el rigor del método, Boix avanza en la comparación entre diferentes momentos de la serie temporal de lo *in-*

die (de los músicos producidos por otros a los músicos producidos por ellos mismos), pondera críticamente un momento particular en el historial de las mediaciones y sus circunstancias y agenda un lugar o región (la ciudad de La Plata, ese cuadrado mágico tan masónico como *rockero*).

Pero, ¿qué es lo *indie*? Al contemplar los clivajes históricos recientes, Boix evita el aserto esencialista y opta por situar el tema en los propios términos con los que lo piensan los actores. Desde comienzos de 2000, el *indie* platense fue creciendo en relación disonante con el *mainstream* del *rock* nacional, pero sin llegar a cristalizarse en un estilo del todo definido, más allá de algunos tintes de osadía y gusto artístico que suelen asimilarse a la producción cultural de esta ciudad. Boix sortea con elegancia la polarización entre sociologismo y esteticismo y, desde ese punto de equilibrio, deja de lado los tópicos más transitados (por caso, evita tanto reducir todo el análisis a la cuestión de clase como preguntarse por la ontología de un “*rock* platense”) para describir en cambio los mecanismos internos y externos que hacen que, en una ciudad de escala humana, con tan activa vida estudiantil y universitaria y una considerable masa de trabajadores del Estado, un grupo de amigos y/o conocidos (la dimensión amical de la música autogestionada es clave) sea capaz de poner en funcionamiento todo aquello que hace a un sello musical: la selección de un repertorio y su grabación, el diseño y la fotografía, la promoción y los circuitos que permiten llegar a determinado público, etc.

Podrán cambiar las bocas de expendio —las plataformas de *streaming* han reducido el número de disquerías hasta un paso previo a la extinción total—, pero el disco en cuanto idea estética ha sobrevivido a todas las mudanzas. La principal diferencia es que aquellas mediaciones que solían quedar en manos de los empresarios (en la narrativa romantizada del mundo joven, los dueños del capital eran invariablemente “los mayores” y los creadores eran “los jóvenes”, en una representación moralmente perfecta de la brecha generacional) ahora parecen estar a cargo de los propios hacedores de la música. Por lo pronto, ya ningún empresario desechará el dibujo de tapa de un músico emergente.

La gestación del disco compilado *Los Ellos*, con canciones inspiradas en *El Eternauta*, es la gran proeza fundacional de Concepto Cero, y allí dirige su perspicaz mirada —también su escucha, claro— la etnógrafa en busca de lo nuevo, de la irrupción de aquello que, contra el diagnóstico un tanto pe-

simista del crítico inglés Simon Reynolds en su ya célebre libro *Retromanía*, permite seguir pensando la música popular y sus consumos como dinámica histórica y no como una mera repetición *ad infinitum* de viejas representaciones. Si la música *indie* de La Plata es antes una mediación que un objeto dado, y si los procesos son más importantes que las taxonomías (así lo explica Boix), ¿por qué seguimos creyendo que nada nuevo viene sonando en este estrepitoso siglo XXI? Poner en discusión varios preconceptos y lugares comunes de la literatura sobre *rock* y pop es uno de los varios méritos por los que esta original investigación de campo merece conquistar un lugar destacado entre los estudios sobre *rock*, juventud y sociedad.

Sergio Pujol
FPCS-UNLP - CONICET
La Plata, 2023

Introducción: El desafío

Cierto día de julio de 2014, Nicolás¹ me escribió por Facebook para invitarme a la firma de contratos del sello musical Concepto Cero. La cita era para la tarde del siguiente sábado en unas oficinas de *co-working* en el centro de la ciudad de La Plata, a dos cuadras del Pasaje Dardo Rocha. Nicolás era el responsable del sello, a veces también se declaraba su “director” o “coordinador”, y, desde que empecé una investigación allí, no paraba de invitarme a toda clase de eventos. Ese sábado nos encontramos un grupo de aproximadamente quince personas, incluyendo cuatro bandas y artistas que venían trabajando desde tiempo atrás en el sello. Nicolás dijo que más allá del *acting* de juntarse para hacer las firmas y sacar fotos, el sello “va a manejar sus obras... es una confianza grossa”. Quienes participaron de esa reunión inscribieron este hecho en una historia singular, con su modelo de sello musical (y no solo discográfico) y sus intentos de “profesionalizarse dentro de nuestro alcance”. Luego de las firmas, Ángel —otro de los

¹ Algunos nombres de esta etnografía, como el de Nicolás, no fueron cambiados, siguiendo un acuerdo de campo en el cual yo reconocía en el texto la autoría de las acciones e ideas de mis interlocutores. En otros casos los nombres fueron cambiados o directamente no son mencionados, debido a que esas personas solicitaron ese tratamiento. Los acuerdos de campo son plurales y no hay una única fórmula de escritura que pueda hacer justicia a su singularidad. Dicho esto, estoy muy agradecida a Nicolás Madoery, de Concepto Cero. No voy a enumerar todas las cosas que Nicolás hizo por esta investigación, son demasiadas y todas buenas. Asimismo, a Matías Olmedo, Cristóbal Cadierno, Ángel del Re, Damián Anache, Emanuel Orezzo y Juan Artero. A Martín Mena. También le debo mucho a la gente de otros sellos musicales de La Plata que, de repente, se encontró en las redes de la etnografía, en particular a Lucio Maselli, Diego Montoya, Lautaro Barceló y Juan Gaimaro. Juan Artero, Celeste Leone, Manuel Cascañar, Juan Luciole y Emanuel Orezzo me permitieron usar sus fotografías.

músicos de Concepto Cero— me desafió: “¿Qué te parece esto como fin de la tesis de doctorado, un sello *indie* firmando contratos?”. Había estado pensando justo en eso cuando firmaban y compartí con él una proyección: “Cuando escriba el libro de Concepto Cero, este momento va a ser crucial”. Nicolás rápidamente replicó: “Con todo lo que viniste, espero que sí, que saques un libro”.

Esta es mi respuesta al desafío instalado hace ya varios años: ¿cómo y bajo qué procesos un sello *indie* firmaba contratos? ¿De qué hablamos cuando hablamos de *indie* en escenas como la anterior? ¿Cuál era la circulación y el sentido del *indie* en La Plata? ¿Cómo la historia del *indie* en La Plata puede leerse desde los derroteros de un conjunto de sellos? ¿Cómo, en este marco, se profesionaliza la música *indie*? ¿Qué implica, para una historia de la música en Argentina, cruzar la conversación sobre el *indie* y aquella otra sobre la profesionalización? Esta etnografía está estructurada alrededor de estas preguntas y tiene como protagonistas a varios sellos musicales de la ciudad de La Plata, especialmente a Concepto Cero. Por este camino también pretendo llegar a hacer inteligible una perspectiva, que retomo de Howard Becker (2008), sobre la importancia que tiene describir la organización de la música para comprender la música y, por lo tanto, acerca del papel que en este asunto deben asumir las ciencias sociales.

Indie es un término controvertido, polisémico y flexible, a tal punto que nadie puede obrar con la seguridad de que su oyente le da el mismo significado que uno. Esta palabra tiene una acepción estética y moral aparentemente circunscripta —herencia *postpunk*, guitarras distorsionadas, cierta despreocupación—, que convive con significados estéticos más abiertos y fluidos y enlaza, al mismo tiempo, con una condición institucional y técnica en el modo de producir arte, donde los sellos *indies* se oponen a los *majors*. Estas distintas capas históricas de significación del *indie* fueron elaboradas sobre todo entre fines de los años setenta y fines de los noventa en centros geográficos que son vistos como pioneros en la aparición del fenómeno —básicamente Inglaterra y Estados Unidos—. Pero, como si ya no fuera bastante complejo, al ingresar en otros territorios, estas acepciones fueron agenciadas para producir sentidos propios y localizados. De esta manera, a comienzos de los años 2000, en La Plata, el *indie* será privilegiadamente *rock noise* y actitud relajada, mientras que quince años después se caracterizará por un mayor profesionalismo y conjuntos mucho más hete-

rogéneos de *rock* de guitarras, pop de sintetizadores, canción *folk* y hasta coqueteos con el *trap*.

Para referirse a fenómenos sociomusicales que guardan un aire de familia con el que estudio en este trabajo, las personas que participan de dichos fenómenos hablan por lo general de *indie*, aunque también, en menor medida, de *under*, música emergente, escena autogestionada, música independiente, entre otras denominaciones. A veces se escucha decir que “el *indie* es lo que en los noventa llamábamos música alternativa”, o se sostiene la idea de *under* en plena exposición constante de las redes sociales. Creo que tenemos que precisar esta terminología si queremos seguir usando, como yo, la palabra *indie*. Aunque precisar no es necesariamente definir. En realidad, para tratar de entender mejor el *indie*, tenemos que oponernos a la tentativa de su definición y, en su lugar, registrar el proceso por el que se produce la categoría y su resignificación continua.

Entiendo que *indie* es la mejor palabra para designar un fenómeno multidimensional que comenzó en Buenos Aires y La Plata en los años noventa, aunque explotó en 2000 y mantiene su poder referencial a lo largo de todo el período de investigación (2009-2015). Permite hablar a la vez de cierta experimentación estética y crítica a los arreglos sonoros “fáciles” o sin “riesgo” (identificados con el “*mainstream*”²), de estructuras de producción emplazadas en micro y mesoescenas locales donde la gestión por parte de los artistas es determinante y, difusamente, de alguna novedad tanto social como musical vinculada a la tradición del *rock*. En este sentido, *indie* viene a nombrar algo distinto al *under*, tanto en su dimensión histórica y

² La palabra *mainstream* adopta distintos sentidos en los mundos musicales. Toynbee (2000) es muy claro al diferenciar entre usos ideológicos y sustantivos del término. Los primeros refieren a un estilo soso, o un no estilo, de música indiferenciada, que se opondría a las formas culturales auténticas. Si bien algunas intervenciones en este debate entienden que *mainstream* nunca puede ser un término analítico, Toynbee insiste en nombrar de este modo a mercados masivos, estandarizados en términos de géneros y modos de producción, que se proponen trascender las comunidades y los estilos particulares. En términos gramscianos, el *mainstream* es una formación hegemónica que se esfuerza por instituir una música universal. Desde este enfoque, el área *mainstream* en la industria de la música no es una fatalidad, sino un hecho histórico. Al pop angloamericano que fue hegemónico hasta los años ochenta no le ha seguido, según Toynbee, ningún *mainstream*, sino un *patchwork* de géneros, comunidades y patrones de afiliación generacional con la música.

cultural (en cuanto circuito alternativo anclado en los años ochenta), como en su dimensión cristalizada en el sentido común, “una etapa inicial dentro de una dinámica de consagración escalonada” (López, 2017a, p. 136).³ *Indie* implica, asimismo, un movimiento históricamente posterior a lo alternativo, marca asociada al *rock* de los años noventa (como veremos más adelante, lo *indie* en Buenos Aires tiene una circulación significativa más cerca de los años 2000 que de los noventa). También refiere a algo diferente de la autogestión, una forma de producción que comparten infinidad de escenas estéticas y que, en el *indie* local, adquiere ribetes específicos, a tal punto que se valora más la gestión (a secas) que la autogestión y sus resonancias críticas al capital. Finalmente, lo *indie* es más preciso estilísticamente que lo independiente, en tanto que en Argentina no toda la música independiente será *indie*, pero sí toda (o casi toda) la música *indie* se considerará a sí misma independiente.

En un sentido más amplio, si nos remitimos a las condiciones estructurales de la producción musical, el *indie* posterior a los años 2000 en Buenos Aires no es *under*, alternativo ni meramente autogestivo o independiente porque forma parte de una configuración histórica que, como analizan Guadalupe Gallo y Pablo Semán (2016), es el resultado de lo que artistas musicales, oyentes y periodistas hicieron con una serie de condiciones que no existían antes. Entre ellas, la pérdida de centralidad de las discográficas, la irrupción de tecnologías que eliminaron o relativizaron la importancia de los intermediarios en la producción musical, las transformaciones en el uso del tiempo libre, los cambios de los modelos y retóricas artísticas.

Por otro lado, hablar de *indie* en La Plata en el período de esta investigación (2009-2015), implica quizás hablar de la escena socialmente más gravitante en el desarrollo del *indie* en Argentina. Muchas personas piensan que las especificidades del *indie* platense, entre las que destaca el ecosistema de sellos musicales gestionados entre pares artistas, expli-

³ Soledad López (2017a) muestra que en Argentina el término *under* no se utilizaba antes de los años ochenta. En su trabajo, se desarma el *underground* de esa década como categoría obvia, para descubrir una trama de lugares, actores y convenciones recubierta de una diversidad de significados. Debo a su trabajo esta distinción crucial entre el *under* como fenómeno histórico y el *under* como categoría posterior, estabilizada como efecto de la masividad y el cambio en los criterios de profesionalización en el mundo del *rock*.

can esa gravitación. Desde la etnografía, referirse al *indie* en La Plata en este período es hacer una historia del crecimiento, sustentabilidad y profesionalización de una escena de escala media, ya no marginal, excluida ni subterránea, asociada a la renovación de aquello que todavía llamamos *rock*, aunque excediendo las convenciones de lo que este último fue hasta Cromañón.⁴ Esto conduce a la otra idea rectora de este libro —la de lo profesional— que también tiene sus complicaciones, de las que es preciso dar cuenta etnográficamente. Ir tras lo profesional me llevará a vínculos no previstos en un principio en una investigación sobre el *indie*, en particular, la relación de los sellos con el Estado y las políticas públicas.

No hace mucho, en un trabajo originalmente publicado en el año 2001, el crítico musical y sociólogo Simon Frith (2006, p. 54) planteaba que en el contexto de la música popular no resulta fácil trazar una línea que separe con nitidez lo profesional de lo *amateur*. A continuación, ejemplificaba este argumento con la imagen de un grupo que toca asiduamente en un club, cuyos integrantes se descubren, de un día para el otro, firmando un contrato con una compañía y recibiendo una buena paga por hacer prácticamente lo mismo que hicieron durante años como aficionados. De acuerdo con su lectura, lo que mediaba entre las instancias profesional y *amateur* era un contrato discográfico. En su crítica a la arbitrariedad de esta distinción en el interior de la industria de la música popular, no siempre coincidente con la calidad de la *performance*, Frith devuelve una imagen precisa de la relación más o menos necesaria que el carácter profesional de un proyecto musical guarda con los mecanismos de la industria discográfica. Actualmente, la diferencia entre lo *amateur* y lo profesional ya no está determinada por la industria discográfica como solía serlo en el siglo XX. A partir de analizar

⁴ Me refiero al incendio durante un recital de la banda de *rock* barrial Callejeros, que, en el filo del año 2004, causó la muerte de 194 personas, la mayoría jóvenes. La mayor parte de las muertes resultaron de respirar humo tóxico producido por el impacto de un fuego de artificio (una “bengala”) en el revestimiento acústico del boliche República Cromañón. Desde ese momento, controversias acerca de la complicidad entre empresarios y funcionarios estatales en la falta de controles sobre los espacios nocturnos y sobre la responsabilidad de los músicos del grupo y de la “cultura del aguante” del *rock*, poblaron el debate público y llevaron a un proceso penal que hasta ahora acumula cuatro juicios orales y más de veinte individuos condenados. Esta masacre trajo cambios para la ejecución de la música en vivo en Buenos Aires, con innumerables restricciones que, en principio, fueron un gran golpe para el sector independiente.

el accionar de sellos musicales en La Plata, esta investigación aborda en tiempo real el cambio en esa distinción.

Conjugando preguntas que imbrican formas estéticas y formas organizacionales, géneros musicales, instituciones y procesos de profesionalización, esta investigación realiza una historia del surgimiento de modalidades emergentes en la producción y gestión musical, a partir de una etnografía con sellos musicales que forman parte del mundo *indie* en La Plata.

En esa historia fue fundamental acompañar a las personas y seguir las en sus recorridos y sus interpretaciones. La relativa larga duración de la inmersión etnográfica y las numerosas mutaciones experimentadas en los términos clave del estudio en el transcurso del trabajo de campo requirieron una mirada atenta a lo que rodeaba cada dato en el momento de su obtención. Palabras como *indie*, sellos, tecnologías, profesión, no refieren siempre a lo mismo. Por ejemplo, al mencionar a las nuevas tecnologías he intentado decir cuáles son en cada caso: no son las mismas en 2009, al comenzar el trabajo de campo, que en 2015, al finalizarlo (¿en 2012 era una rareza que varios miembros de Concepto Cero usaran *smartphones*!). O, de la misma manera, cuando invoco la idea de *indie*, busco precisar el sentido que tiene en cada momento y en cada lugar.

Esta precaución sobre el anclaje de los datos es más general y hace al reconocimiento del *indie* como fenómeno socioestético con su irrupción y contornos históricos específicos. Como ha advertido Howard Becker:

una de las maneras en que una investigación basada en la observación intensiva puede salir mal (...) consiste en no prestar la atención suficiente, cuando llega la hora de contar lo que uno ha descubierto, a la especificidad histórica de los datos (2018, p. 270).

Al estudiar el *indie*, intenté captar el modo de producción histórica de una música a la que observé como una trama de mediaciones que contiene y sobredetermina el estilo. Dicha historicidad era muy difícil de percibir cuando todo estaba sucediendo, pero se volvió cada vez más aprehensible hacia el final de la escritura de este trabajo, no solo por la decantación de los datos obtenidos, sino porque había madurado la propia conciencia histórica de los actores (incluida la mía). Entiendo que esta mirada no ha estado tan presente en los pocos trabajos anteriores sobre el *indie* y que es fundamental para comprender el derrotero de las músicas

más nuevas, como el *trap*, que hoy prometen cambiar de nuevo todo el ecosistema musical.

Al final de este trabajo espero haber mostrado que el *indie*, tal como lo entiendo aquí, ha logrado construir una escena de escala media que cuenta con modelos singulares de apreciación, institucionalización, trabajo y profesionalización en la música. Asimismo, confío en haber logrado evidenciar que cada expresión *indie* puntual tiene sus particularidades que deben ser descritas y definidas. De este modo, si pudiéramos abrir la caja negra del *indie* en La Plata entre 2009 y 2015, encontraríamos estudiantes universitarios y sociabilidad de grupos de pares; formación escolar y autodidacta, pero siempre permanente; lecturas, escritura y reflexividad sobre el mundo de la música; rencillas estilísticas y controversias sobre el *rock*; circuitos urbanos amplios y narrativas sobre lo platense; agenciamiento tecnológico y armado frenético de salas y estudios de grabación; “fechas”, “fiestas” y “festivales”⁵ en espacios, salas y “antros” —algunos de dudosa legalidad—, tanto como teatros “chetos”, festivales de marcas y recitales organizados por el Estado, y, en una enumeración que en algún momento hay que terminar, desafíos sonoros, estilísticos y organizacionales. Distintas son las mediaciones que constituyen al *indie* emplazado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Rosario o Mendoza, aunque algunas son compartidas y las iré explorando a lo largo de estas páginas.

Lejos de ser un mero semillero para las grandes ligas, ni una continuación en los años 2000 de fenómenos subterráneos que ya existían, el *indie* en cada una de sus manifestaciones concretas es una experiencia socioes-tética que merece ser analizada en sus propios términos. Estos remiten a una articulación singular entre producir y escuchar, difundir, presentar y vender, amar e identificar, emplazar y relacionar, una música que, si fue novedosa frente al *rock* nacional previo, lo fue en gran parte porque emergía de todas esas acciones precedentes.

⁵ En nuestro trabajo etnográfico, una “fecha” es por lo general un recital a cargo de uno o más artistas (en la mayoría de los casos, no más de tres), no necesariamente nocturno. La “fiesta”, por su parte, es un evento nocturno de mayor duración en la que, además de bandas, tocan DJs. El “festival” implica la convivencia en un mismo día o en varios, de una cantidad de bandas mayor a la de una “fecha”.

Hacia una historia social del *indie* en Buenos Aires y La Plata

Jeff Tweedy, compositor y líder del grupo norteamericano Wilco, ironiza en sus memorias: “si alguien quería pertenecer a la escena *punk* e *indie* de fines del siglo pasado tenía que aparentar no tener ambición y esforzarse lo menos posible” (Tweedy, 2018). Desde ya, dice, ninguna banda que haya trascendido se tomó esto seriamente: ¿podemos imaginar a Devo, a los Ramones e incluso a Pavement sin un mínimo de esfuerzo y ambición? Estamos o no de acuerdo con la epistemología de la pose que invoca Tweedy, él identifica muy bien una sensibilidad clásicamente asociada al *indie* como fenómeno sociomusical, presente en La Plata cuando inicié la investigación. No obstante, ese *indie* relajado y *lo fi* de inspiración *college* que dominó la escena platense durante la década de 2000 —con grupos como Japón, Mazinger, Dios Salve, los inicios de El Mató A Un Policía Motorizado, Javi Punga, Reno y los Castores Cósmicos, entre otros— fue apenas un momento, una expresión concreta muy relevante, aunque en franca retirada, de un movimiento más amplio. ¿Cómo se inscribe este momento en el *indie* local y en mi investigación? ¿Qué hubo antes y qué después de este *indie* cancionero y guitarrero? ¿Por qué para entender el *indie* tenemos que salir de los momentos y, en su lugar, captar el proceso en el que estos momentos han podido emerger?

En este capítulo me propongo dar cuenta de la diversificación estética, musical y social del *indie*, idea a la que es posible arribar si seguimos los usos de la categoría y obviamos la tentativa —infructuosa, en este caso— de definición de un género musical. Recorreré así el itinerario que va del *under* al *indie* en Buenos Aires, para luego mostrar la diferencia entre *indies* e independientes en La Plata. Asimismo, presentaré el camino de investigación

que me llevó a focalizar en un sello musical, Concepto Cero, no asociado con el *indie* guitarrero, y a analizar su lugar y el de otros sellos platenses en el derrotero del *indie* en la ciudad. Hacia el final del capítulo plantearé los argumentos que me llevan a pensar al *indie* como una forma de uso de la música y a cada una de sus manifestaciones concretas como el resultado de una trama de mediaciones históricamente específicas. Esta propuesta incluye la noción del *indie* como categoría estética e institucional —las dos líneas en que se ha pensado tradicionalmente el fenómeno—, al tiempo que suma otros elementos que resultan del diálogo entre el recorrido etnográfico y el enfoque teórico.

Seguir la categoría *indie*

Cualquier pregunta por el *indie*¹ —o por cualquier otro fenómeno socioestético— no puede responderse en general, sino en relación con los elementos históricamente específicos que hacen que lo que observamos sea singular. Aquí me ocupa el *indie* en Buenos Aires y específicamente en La Plata, por lo que me sitúo desde el diálogo que se estableció en la capital bonaerense con otras tradiciones *indies*. No obstante, como la mayoría —si no todos— los fenómenos socioestéticos contemporáneos, el *indie* en La Plata entreteje aspectos globales y locales. En este apartado repondré algunos elementos de la historia del *indie* internacional que es necesario conocer para comprender las tramas singulares del *indie* platense.

Algunas contribuciones bibliográficas² llegan a encontrar rastros del fenómeno *indie* incluso en bandas de *rock* experimental de fines de la década del sesenta, como The Velvet Underground. Otros van aún más atrás, al buscar las raíces de lo que eventualmente fue nombrado *indie* en los artistas independientes de los años cincuenta y tempranos sesenta, pertenecientes a las generaciones *beat* y también *hippie*. Sin embargo, *indie* es un término que circula de manera significativa en los mundos del arte desde un período mucho más reciente: entre fines de los años setenta y principios

¹ Sigo el derrotero del concepto en la música. Es un recorte operativo para este trabajo, aunque no desconozco los usos (y los solapamientos) del término en otros mundos del arte, como el cine, la moda, los videojuegos, etc.

² En esta reconstrucción, sigo los planteos de Dale (2009), Dolan (2010), Hesmondhalgh y Meier (2015), Hibbet (2005), Kruse (1993), Newman (2009), Oakes (2009) y Waits (2007), quienes trabajan sobre el *indie* de Estados Unidos e Inglaterra.

de los ochenta. En este marco, la historia más aceptada dice que, durante el período *punk/pospunk* temprano en Inglaterra, a partir de 1976, las palabras *independent* e *indie* —como una abreviatura de la primera— se usaban para designar una concreta separación económica de los principales sellos discográficos, denominados *majors*. Este medio *indie* inicial se fundaba en la ética *DIY* (*Do-It-Yourself* “Hazlo tú mismo”) y en la idea de apoderarse de los medios de producción. Estaba compuesto por varias escenas locales —en ciudades como Manchester, Glasgow, Liverpool, Londres y, entre otras, Coventry— que fueron el hogar de Big in Japan, Orange Juice, The Go-Betweens, Joy Division, The Selecter, entre otros grupos. Para designar un proceso similar, en Estados Unidos se usó el concepto de “alternativo”, el cual refería, nuevamente, a distintas escenas locales ancladas en ciudades como Athens, Seattle, Berkeley, Mineápolis, que alojaron grupos como B-52’s, Love Tractor, Pixies, R.E.M., The Replacements, Sonic Youth, Guided by Voices, Dinosaur R.

Varias historias del *indie* primigenio consideran que uno de los hitos que lo instituyen y lo diferencian de experimentaciones previas es el comienzo de la producción autogestiva de los discos. La inscripción de una obra musical en este momento del *indie*, por lo tanto, está íntimamente conectada con sus condiciones económicas e institucionales de producción y circulación. En particular en Inglaterra, la apuesta temprana del *indie* se basó en la creación de sellos discográficos que planteaban su disconformidad con las compañías tradicionales. Estos nuevos sellos proponían redes alternativas de fabricación, distribución y comercialización, tanto en el nivel internacional como nacional, las cuales permitieron a muchos proyectos editar su propio material. Era, según los académicos David Hesmondhalgh y Stephen Lee, un momento oposicional dentro de la cultura popular que aspiraba a su democratización.³ Sin embargo, rápidamente los problemas de distribución mostraron que estos sellos no podían mantenerse tan independientes. La propia lógica del mercado discográfico de la época obligó a los que querían crecer —varios de ellos habían fichado grupos que explotaron comercialmente— a ingresar en relaciones de cooperación

³ Hesmondhalgh (1997, 1999) y Lee (1995) analizaron algunos de los más paradigmáticos de estos sellos —Rough Trade, One Little Indian, Wax Trax! —, a los que podemos agregar Stiff Records, 4AD y Creation, entre otros.

económica y logística con las denominadas *majors*, no sin enfrentarse con dilemas estéticos y políticos.

En una tesis muy influyente, Hesmondhalgh (1999, p. 35) afirma que en este proceso el *indie* dejó de ser una abreviatura y de referir solo a unas circunstancias de producción diferenciadas, para pasar a designar un género musical que se separaba así de la mezcla de influencias experimentales denominadas con el término general de *postpunk*. De este modo, nacía plenamente una nueva categoría de género musical, la primera que tomaba su nombre de su propia forma de organización, aunque, siguiendo al autor, esa organización ya estaba siendo traicionada. En efecto, a fines de los años noventa, Hesmondhalgh encontraba en el *brit* pop una vertiente *mainstream* del género *indie*, y con ella el fracaso de la propuesta *punk* y *postpunk* de producir música de forma independiente.

¿Qué características fueron adjudicadas a esta categoría de género musical? En 1999, Hesmondhalgh afirmaba que el *indie* en Inglaterra refería a un complejo relativamente restringido que se alejaba de las tradiciones musicales negras recuperadas en parte de la música electrónica, el *hip hop* y el pop contemporáneo. Advertía, de este modo, acerca de un canon blanco, cerebral más queailable, con referencias al *rock underground* y a la tradición de la letra sensible y/o inteligente. Para el crítico Simon Reynolds (1986), este *indie* británico podía definirse por la insistencia en las canciones cortas, el *lo fi*, el minimalismo y las omnipresentes guitarras. De forma análoga, en Estados Unidos, *indie* refería especialmente al *college rock*, asociado con la juventud universitaria y las radios de los campus. Ambas expresiones —la británica y la norteamericana— guardaban mucho en común. Holly Kruse, una académica que se ha dedicado a estudiar el *indie* norteamericano, suma que estas características deben entenderse por su rechazo no solo a la música *mainstream*, sino a otras formas de música alternativa; el *indie*, dice, rechaza “los gigantescos solos de guitarra del heavy metal, la gravedad de la vida y la muerte y la sobrecarga sónica del *hardcore* y los excesos tecnológicos de la música experimental”⁴ (1993, pp. 36-37). Para Kruse, este *indie* reconoce un espectro relativamente estrecho de referencias musicales, vinculado a una forma más intelectual que física. Así, desde una perspectiva musicológica, en las composiciones primarían

⁴ La traducción es mía.

las armonías y el tratamiento de las texturas por encima de la creación melódica,⁵ elección que se volvió cada vez más disponible y atractiva con cada innovación e incorporación tecnológica en la producción de música.

En los años siguientes la categoría *indie* siguió su camino, muchas veces desacoplada de la pregunta por las condiciones de producción. A comienzos de los años 2000, aportes académicos y periodísticos registraban otras expresiones que comenzaron a ser incluidas en las filas del *indie*. Por ejemplo, las experimentaciones atmosféricas e instrumentales más cercanas a los diez que a los cinco minutos, una variante que se catalogó como *post rock* (aunque este era un término anterior, adjudicado a la inventiva de Simon Reynolds), y que representaban bandas como Mogwai y Sigur Ros, cuya base de operaciones ya no corría en el eje Inglaterra–Estados Unidos, sino, respectivamente, en Escocia e Islandia. Esta fue solo una de las nuevas opciones: desde los 2000 a esta parte, el término *indie* se implantó y expandió por el mundo como una de las referencias centrales en la música popular, y ciudades de Indonesia, Brasil, México, Alemania, España y países que ni nos imaginamos tuvieron sus propias versiones del *indie*.⁶

Esta expansión se produjo al menos por dos vías. En primer lugar, mediante el uso de la categoría por parte de la mercadotecnia de las grandes compañías, que llevó a la paradójica situación —denunciada una y mil veces por los músicos con los que hacía campo allá por 2009 y 2010— en la que una noción que “tiene sentido como un argumento sobre la música *mainstream*” (Frith, 2014, p. 164) fuera usada para promocionar artistas que, en la mayor parte de sus trayectorias, habían estado ligados a sellos discográficos multinacionales. Luego del 2010, la categoría de *landfill indie* (literalmente *indie* del vertedero o del basurero) vendría a denunciar el agotamiento de la fórmula del *rock* de guitarras al que las compañías habrían llegado en sus intentos de emular el éxito de grupos como The Strokes y Arctic Monkeys que, a su vez, ya representaban a una tercera o cuarta generación del *indie*. Esta situación, no obstante, fue acompañada por un renovado vigor de la música *indie* en las escenas locales, y es en ese dinamismo donde encuentra

⁵ Un argumento demostrado por Barrera Ramírez (2014) en un estudio muy completo del *indie* español.

⁶ Véanse los trabajos de Barrera Ramírez (2014), Cornejo-Hernández (2008), Del Val y Fouce (2016), Woodside Woods, Jiménez López y Urteaga Castro Pozo (2011) y Luvaas (2009).

su objeto este libro. En estas escenas, la referencia al *indie* sigue funcionando para rotular proyectos que nuevamente plantean diferenciarse, de una u otra manera, de los monopolios de la música, pero en entornos tecnológicos, dispositivos institucionales, relaciones con el mercado, retóricas sobre el arte y los artistas, vínculos con la lógica de los géneros musicales que son sensiblemente distintos a aquellas de los años setenta y ochenta.

De esta apretada síntesis quisiera retener en primer lugar que la palabra *indie* viene denominando rasgos de estilo, referencias musicales, formatos institucionales y momentos históricos de la música bastante heterogéneos. Es por eso que no resulta productivo proponer una fórmula que englobe estas expresiones y trate de conciliar lo inconciliable. Frente a ello, mi postura ha sido seguir, siempre que fue posible, las clasificaciones negociadas y disputadas por la comunidad de personas que componen mi campo de investigación (el *indie* en Buenos Aires y, específicamente, en La Plata): oyentes, músicas, productoras, periodistas, etc.

La segunda cuestión que podemos derivar de este resumen de la circulación del término *indie* es que, más que otros fenómenos sociomusicales, en la conversación sobre el *indie* siempre hay un momento en el que se remite a la forma (aunque esta no es siempre la misma) de producir, editar, gestionar, en definitiva, de organizar la música.

¿Cómo fue la recepción y apropiación de este término en Argentina? Antes que nada, hay que decir que la historia del *indie* —siguiendo la perspectiva de sus protagonistas— se ha escrito de forma fragmentaria, fundamentalmente en artículos periodísticos, desde fines de la década de 1990. Aunque en el último tiempo han aparecido trabajos más completos sobre el *indie* en Buenos Aires y La Plata,⁷ se trata de un campo de trabajo incipiente y poco transitado desde las ciencias sociales.

Es seguro que, con su llegada a la zona metropolitana de Buenos Aires en los años noventa, la palabra *indie* vino a denominar, al igual que en otros sitios, tanto una condición institucional y/o técnica como un espacio de ar-

⁷ Al trabajo académico pionero de Peña Boerio (2011) para la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y al nuestro en La Plata, se han sumado en el último tiempo algunas tesis de grado y posgrado (Cóccaro, 2018; Mallaviabarrena, 2020), junto con crónicas (Igarzábal, 2018), ensayos (Paz, 2018) y entrevistas (Díaz Marenghi, 2016) que abrevan en la investigación periodística. En varios de estos casos, hay una concepción del *indie* más acotada a cuestiones estilísticas que la que aquí presento.

tistas relativamente específico. El primer uso se materializa en la idea de grabadoras o sellos *indies*, que suele aparecer en la prensa que cubre música y culturas juveniles.⁸ El segundo es más elusivo y difícil de determinar. En los años noventa, los criterios de clasificación son diferentes y la pregnancia del término *indie* era prácticamente insignificante comparada con la actualidad. La sensación que queda al leer las notas periodísticas de la época es que, fuera de circuitos demasiado informados, decir *indie* en los años noventa en Buenos Aires era una sutileza y fuera lo que fuese aquello a lo que aludía, podía pasar la mayoría de las veces como parte de la escena “alternativa”.

En 1998, el periodista Máximo Eseverri se preguntaba en el suplemento *NO* del diario *Página/12* por la existencia misma de un “circuito *college*, *indie* o como quiera llamárselo”. Sus entrevistados —músicos, organizadores de sellos y eventos— le respondían con un “incómodo NI”. Según Eseverri “no puede hablarse de una escena subte con la organización, el público o los recursos de los países del primer mundo del rock, con el ejemplo universitario norteamericano como ideal ¿inalcanzable?”, pero sí se percibe una “una notable efervescencia del incipiente ámbito *indie* local —sobre todo en el último año” (Eseverri, 3 de septiembre de 1998). A partir de entonces, un grupo minoritario de periodistas especializados comenzó a hablar de *indie* para referirse a un circuito muy pequeño, básicamente porteño y platense, una “elite” (Plotkin, 8 de marzo de 2001) de bandas y solistas que retomaban la sonoridad del “rock independiente angloamericano” (Schanton, 30 de abril de 2002) y que se asociaban a cierta “coquetería” (Plotkin, 8 de marzo de 2001) y “paladar exigente”.⁹ Este circuito remitía organiza-

⁸ Por ejemplo, en la flamante revista *Rolling Stone* argentina (cuyo primer número salió en abril de 1998), este es el uso más común entre 1998 y 1999 y, según mi relevamiento, casi no se registra el uso del *indie* en un sentido estético o de género musical hasta los años 2000.

⁹ La lectura retrospectiva de Juan Manuel Strassburger (5 de junio de 2008), muy pregnante en la escena *indie* platense y de la zona sur, coincide con estas ideas previas. Él presentó este primer *indie* de Buenos Aires como un tipo específico de *rock* de guitarras deudor de “la sofisticación y la delicadeza de la tradición pop británica”, una música “refinada” e introspectiva, expuesta en conciertos caracterizados por un “abúlico silencio”. Es probable que esta caracterización no sea totalmente precisa, pero sí práctica para entender este momento específico del fenómeno *indie* y su diferencia con el que vendría después, que conquistó otro público y revisó su tortuosa relación con el *rock* nacional y con la que consideraba “música comercial”.

cionalmente a los sellos Índice Virgen, Discos Milagrosos y Sonoridades Amapola, a la revista *Ruido* y los zines *Petronilo* y *Pink Moon*, además de un grupo de locales, centros culturales y eventos. En este selecto grupo originario cabían Suárez (la banda de Rosario Bléfari), Los Látigos, Victoria Abril (luego Victoria Mil), Jaime sin Tierra, Porco, Trineo, Francisco Bochatón y, entre otros, Adrián Paoletti (Eseverri, 3 de septiembre de 1998; Panozzo, 14 de diciembre de 1999; Plotkin, 11 de noviembre de 1999). Difícilmente pueda hablarse de una escena en los términos actuales; de hecho, en las notas periodísticas se invocan palabras como “microcosmos” y “nebulosa”.

Entre las vidrieras de este temprano movimiento se encontrará el festival Buen Día, en Palermo, que, desde 1999, congregará a algunas de las propuestas mencionadas y otras que cruzarán *rock*, *pop* y electrónica (y se asociarán con mayor o menor medida al *indie*). Nos referimos a artistas como Doris, Audioperú, Carca, Rosal, A tirador láser, Leo García, Ondas Martenot, Travesti, Suavestar, Capri, Miranda!, entre otras. Plotkin (7 de diciembre de 2000) definía este festival como “un encuentro musical, culinario y de indumentaria que engloba con síntesis irreprochable la cultura *indie* porteña”. Al seguir la cobertura periodística de este evento encontraremos algunas de las ideas generales a las que se asociaba el *indie* en los años noventa y en los 2000 pre-Cromañón. Cuando se habla de música, predominan términos como refinamiento, exigencia, intimismo (y, entre sus detractores, aburrimento). Cuando se alude al tipo de personas que congrega, aparecen las palabras *in*, *cool*, *fashion* —hasta *snob*—, haciendo referencia a otros consumos que acompañarían la música, como la comida y la moda. En su descripción de una edición del Buen Día, el escritor Alan Pauls (26 de mayo de 2000) casi codifica un estilo de vida en “los *curries* de pollo, las sopas *tai*, los zapatos de Verónica Leik, las canciones de Suárez, la ropa de Prisl y las pasadas de Trincado”.¹⁰

Estos términos no solo describen, también recuerdan la resistencia y los prejuicios que esta trama *indie* encontró en el *rock* más establecido. En un aviso de la agenda de eventos de una *Rolling Stone* de enero de 2000, se presenta un festival *indie* con una ironía que no pretende disimularse:

¹⁰ Verónica Leik y Prisl eran diseñadoras de Palermo reconocidas en la época; Trincado, un artista y DJ pionero (especialmente de *house*) con un nombre muy gravitante ya en esos años.

8/1 Espíritu vivo 2000. Músicos *indies*, DJs *indies*, comidas naturistas *indies*, ONGS *indies*, ropa *indie*, revistas *indies*, discos *indies*, libros *indies*, todo *indie*. Participan El Otro Yo, Turf, Lucumba, Cienfuegos, Suárez, Actitud María Marta, Francisco Bochatón, Axel Krygier, Urban Groove, Trineo y Fantasías Animadas, entre otros. La lista de comidas naturistas, por su parte, incluye tortas misioneras, tartitas de calabaza con tofu y otras debilidades *indies*. El festival se graba en vivo y será editado a principios de marzo por un sello... *indie* claro (Rolling Stone, enero de 2000, pp. 16-17).

Además de ridiculizar la iniciativa, esta diatriba no firmada delinea el espacio simbólico en el que se ubica el *indie* primigenio local.¹¹

Por entonces, el *indie* encontraba cierta identidad por la negativa. Se distanciaba de otras vertientes de música alternativa de la época. Claramente, del *rock* “alterlatino” o “*rock latino*” que tuvo cierto apogeo por aquellos años y que, gracias al poder de la industria musical globalizada, atravesó México, Argentina y otros países. Combinaba un espectro muy amplio de géneros latinoamericanos, como la cumbia, el vallenato, la salsa, la ranchera, el candombe y la chacarera en formatos *rockeros* (Karush, 2019) y en Argentina fue abonado por Los Fabulosos Cadillacs, Los Auténticos Decadentes, Bersuit Vergarabat, entre los grupos más conocidos. De manera menos evidente, el *indie* también se recorta del llamado “nuevo *rock argentino*”, denominación que alcanzó repercusión luego de 1993, entre el patrocinio de Soda Stereo y el empuje de grupos y representantes artísticos emergentes. Esta música “sónica” sensible a la distorsión también era “alternativa” —al proponer una estética y unas referencias musicales disruptivas respecto al *rock* nacional establecido— y encontraba sus mayores exponentes en grupos como Babasónicos, Los Brujos, Juana la Loca, El Otro Yo, Tía Newton, Martes Menta y Peligrosos Gorriones. Como señala Peña Boerio (2011), a pesar de tener referencias en común, la escena *indie* no se identificará con estos grupos. Una posible interpretación radica en que el término *indie* sirvió en los años noventa para denominar lo que se mantuvo en el sector independiente, a diferencia del nuevo *rock argentino*, que fue rápidamente apuntalado por las grandes disqueras.

¹¹ No es llamativo: la revista masiva que más promovió el *indie* fue, por el contrario, *Los Inrockuptibles*.

Más ampliamente, el *indie* estaba en las antípodas de las vertientes centrales del *rock*: que por entonces eran las grandes ligas del *rock* nacional consagrado (en general, en la década anterior) y todos esos grupos que hicieron del barrio la base de su autenticidad y que fueron englobados bajo el título, muy criticado, de *rock* “chabón”.¹² Como declaraba tajante Plotkin (21 de septiembre de 2000) para presentar a Loquero y Jaime sin Tierra, estos artistas *indies* se encontraban “tan deliberadamente lejanos del *showbizz* de las estrellas *Grammy* como del rocanrol de las masas (y por suerte, también del concepto ensalada Mega)”.¹³ Muy especialmente, el *indie* se opondrá punto por punto a la sensibilidad “chabona” que a fines de los años noventa pasará a ocupar el centro del campo del *rock* con grupos como Los Piojos, La Renga y otros que reivindicaron una noción de alter-natividad a partir de prácticas de gestión de la propia obra y un discurso politizado, afín a los marginales, contra la represión policial y denunciando un déficit de integración social (Semán, 2006). Para algunos sectores de la clase media que consumían *rock* alternativo a fines de los años noventa, esta corriente era estéticamente pobre, no asumía ningún riesgo y estaba “futbolizada”.¹⁴

Frente al *rock* nacional consagrado y el ascenso del *rock* barrial, comenzó a desplegarse en la música joven, especialmente desde fines de los años noventa, una modulación particular que aportaba más a los sentimientos

¹² La prensa especializada y el mundo *rockero* establecido llamaron así a un fenómeno de enraizamiento del *rock* en los sectores populares (quienes consideraron a esta denominación un estigma). Según Semán (2006), este *rock* produjo un desplazamiento respecto al canon del *rock* nacional, identificado con la línea Spinetta-Charly y con una “tradición intelectualista”. En su lugar, el *rock* chabón tomó como referencia fundante a la corriente pesada y suburbana del *rock*, de Manal en adelante, se volvió “bailable” y jerarquizó el “aguante” productivo de los seguidores (la “contraescena”, con sus banderas, “bengalas”, cantitos, era tan importante como lo que pasaba arriba del escenario).

¹³ Refiere a la radio Mega, que comenzó a operar por aquellos años y que curaba una versión del *rock* nacional donde se incluía el canon Charly-Spinetta, pero también se recuperaban ampliamente algunas derivaciones del *rock* suburbano y pesado, incluyendo artistas que para el canon resultaban “grasas”.

¹⁴ Con esta expresión aludían de forma despectiva al comportamiento de quienes seguían a estos grupos: el uso de distintos fuegos de artificio (como “bengalas”), la expresión de cánticos en apoyo de los artistas, el despliegue de banderas, entre otras prácticas comunes en las canchas.

y la elegancia, privilegiando las narrativas intimistas por sobre las sociales (Gallo y Semán, 2009). La música electrónica, parte del *rock* alternativo y el *indie*, fueron parte de ese despliegue. Si bien estas palabras recortan experiencias musicales diferenciadas, para muchos de quienes crecimos en los años noventa y los 2000, no eran cosas tan separadas: “todo lo que no era eso [el *rock* chabón] pertenecía como a la escena alternativa... Y ahí se mezclaba todo, el *punk* con el pop medio marica, con lo sónico, con El Otro Yo”, rememoraba una bajista entrevistada que tocaba en una banda *indie rock* platense. De todos modos, aunque el denominado *rock* chabón y el amplio espectro de la música alternativa —que incluía al pequeñísimo reducto identificado como *indie*— se opusieron estéticamente, se oponían de igual manera a la tradición más asentada del *rock* nacional y su giro hacia el espectáculo y el *show business*, reelaborando el histórico conflicto alternativo/comercial propio de este fenómeno.¹⁵

Podría decirse que la década de 1990 en el *rock* argentino terminó en Cromañón; luego de la tragedia, la vertiente chabona pierde el lugar central que había ostentado en años previos y es crecientemente descalificada por el resto del mundo del *rock* en una operación que Semán llamó “venganza de clase” (2006, p. 76). De acuerdo con su interpretación, los *rockeros* de clase media, que habían visto desafiada su hegemonía por los *rockeros* de clases populares en los años previos, movilizaron una supuesta verdad musicológica —la pobreza estética del *rock* chabón— para dar cuenta de un hecho social —el incendio y la tragedia—. De esta forma, efectuaron un ansiado ajuste de cuentas. Aquel momento de convergencia “*antirock* chabón” habilitó también que el espacio de la música considerada juvenil en Argentina se abriera completamente a una renovación temática y estilística, delineándose así un fin de ciclo.

Es plausible interpretar que, frente a cierto vacío en el campo producido por los hechos de Cromañón, el *indie* encuentre lugar para hacer valer su propuesta, una que ya había conformado un pequeño radio de acción y una legitimidad en años anteriores. Esta música, que venía a competir con el *rock* barrial y el *mainstream* del campo, se pensaba a sí misma como

¹⁵ La pregunta por quiénes eran verdaderamente alternativos, de hecho, es una disputa típica de la época. El libro de Lunardelli (2002) tercia en esta disputa a favor de los *rockeros* barriales: ellos serían los verdaderos dueños de la “alternatividad”.

“renovadora”, “mejor” y “distinta” (González, 12 de julio de 2007). La idea de una música estéticamente superior se encuentra aquí, pero para disculpar al periodismo, ya está presente en la propia expresión *indie*: como nos persuade Ryan Hibbet (2005), hablar de *indie* y no de independiente crea un misterio, algo a ser explicado, un código entre iniciados.

La conquista de la escena independiente por el *indie* es un camino que comenzó en Buenos Aires, fundamentalmente luego de Cromañón. Las experiencias *indies* de los años noventa son antecedentes y parte relevante de la historia de este fenómeno, aunque cuando hable de *indie* en esta investigación me referiré (salvo que indique lo contrario), a lo que sucede desde los años 2000 y, en particular, luego de 2004, en tanto que es por entonces que se delinearán de forma plena las características que harán del *indie* un fenómeno específico y diferenciado.

Luego de Cromañón comienzan a ser visibles fechas, festivales y fiestas que, convocadas o no desde el *indie*, serán identificadas con él. Pareciera que esta denominación agrupa lo que se percibe como nuevo y reagrupa lo preexistente que resulta afín, además de empezar a designar la ebullición estética y organizacional de aquellos años. En Internet sobreviven algunos objetos clave de la relevancia social que adquiriría el término en ese tiempo. Uno de los más evidentes lo constituyen los artículos de prensa y las publicaciones dedicadas a la temática, que tienen un crecimiento notorio especialmente entre 2005 y 2010. Aparecen publicaciones —blogs, páginas, fanzines digitales— exclusivas o, en buena medida, interpeladas por el *indie* como *Encerrados afuera* (a partir de 2003, aunque especialmente orientada al cine), *Zona Indie* (2005) y, entre otras, el blog *Mamushka Dogs* (2005). Luego se sumarán las publicaciones electrónicas *Indie Hoy* en 2008, *Indie Hearts* en 2009, e *Indie Club* en 2018, las tres en funcionamiento hasta hoy. No se trataba de portales con un público pequeño: *Indie Hoy*, un blog iniciado por “dos chicos inquietos” en Córdoba, alcanzará en 2009 el número de 14 millones de visitas (Zanellato, 2020, p. 363).

En 2008, cuando comencé a delinear la investigación para mi tesina de grado (Boix, 2011), *indie* ya era un término de alta circulación en la zona de Buenos Aires, particularmente en los entornos universitarios. Estos usos se generalizaron de tal manera en ciertos ambientes que un poeta y periodista podía escribir en el año 2010: “el *indie* parece haber devorado cada casillero de la cultura joven contemporánea” (Jaramillo, 2010. El cronista seguía:

¿Escucharon hablar alguna vez del término *indie*? Si viven en Buenos Aires y tienen, digamos, entre 15 y 40 años, y están vinculados a algún ambiente artístico donde circulan aires de emotividad y desenfado en el que todo lo que aluda a industria o masividad es convertido rápidamente en sinónimo de indeseable, seguramente la respuesta es sí. Pero como sucede con todas las palabras: cuando se usan mucho, se gastan.

Por entonces, con algunas amigas teníamos una especie de juego conversacional que consistía en determinar cuán *indie* era una combinación de ropa, una banda, una persona o una película. No siempre acordábamos; la controversia es parte del fenómeno.

La publicitada primera edición del festival Ciudad Emergente en junio de 2008, organizado por el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el Centro Cultural Recoleta, quizá sea otro episodio importante en la instalación del *indie*. El festival permitía, como conceptualizaba una nota en *La Nación* (30 de junio de 2008), “salir del *underground*” a “la generación 00 del rock local”, aunada por “el color del *indie*”. A partir de ese año —y algunos más que le siguieron— fui a Ciudad Emergente con distintas amigas, quienes codificaban gran parte de lo que pasaba allí en términos de *indie*. En la edición de 2008 tocaron los platenses El Mató A Un Policía Motorizado y Mostruo, los españoles Los Planetas, la artista chilena Javiera Mena, los tucumanos The Peronists y los grupos con base en la ciudad de Buenos Aires Victoria Mil, Los Álamos, Bicicletas, Banda de turistas, entre otros. En unas notas de campo muy tempranas, registré que, además de participar de estos recitales, la visita incluía la posibilidad de descansar en una habitación donde se encontraban revistas como *Nah* y *Los Inrockuptibles*, ver películas exhibidas en el BAFICI relacionadas con la música (como un film documental de la banda islandesa Sigur Ros) y escuchar recitados en vivo de jóvenes poetas.

¿Qué era lo que se estaba identificando como *indie* en este momento expansivo posterior a 2005? Muchas más expresiones musicales que en la década de 1990. En Buenos Aires, se reconocía de ese modo a los grupos continuadores de la escena *indie* de los años noventa, como El Robot bajo el agua, Bicicletas y Coiffeur. También se identificaban como *indies* cantautores y cantautoras que apelaron a una sensibilidad *folk* —como Gabo Ferro, Julieta Rimoldi, Flopa Lestani—, solistas que se presentaban con orquestas

y que renovaron la canción con repertorios eclécticos —como Pablo Dacal— o artistas que aspiraban a modernizar el folclore —como Lisandro Aristimuño—. El periodista Martín Graziano (2011) se refería a algunas de estas manifestaciones con el nombre de “cancionismo” y remarcaba su desinterés respecto a la tradición *rockera*. Incluso se asociaban al *indie* grupos como Onda Vaga, que incursionaban en ritmos latinoamericanos e instrumentos como el cajón peruano. En este universo ampliado, la escena *indie* platense se constituye como la corriente más importante del período. Grupos *rockeros* de esa ciudad —El Mató..., Shaman, Sr. Tomate, Pérez, Valentín y los Volcanes, 107 Faunos— y, en menor medida, de otros partidos de la zona sur del conurbano bonaerense —Viva Elástico, Los Reyes del Falsete— fueron vistos como una fresca renovación del *indie* de los años noventa. Más tarde se sumaron también cantautores intimistas —como Seba Rulli y Pablo Matías Vidal— a las filas del *indie* platense.

Este camino expansivo continuó en los años siguientes, aquellos en los que realicé mi investigación, por lo que recorrer este texto será una manera de reponer esa historia, especialmente en La Plata. En principio, podríamos decir que varias bandas del *indie* platense que a comienzos de los 2000 actuaban en pequeños centros culturales, a mediados y finales de la siguiente década lo hacían en grandes teatros o en estadios (en 2018, El Mató... tocó en el Club Atenas de La Plata)¹⁶ y en el escenario principal de espacios sagrados del *rock* local, como el festival Cosquín Rock. En 2018, un grupo de periodistas celebraba, para los diez años de la revista digital *Indie Hoy*, la vitalidad de escenas *indies* en La Plata, Córdoba, Rosario, Mendoza y, obviamente, Buenos Aires. Las notas periodísticas remiten al grupo platense El Mató..., la banda mendocina Mi amigo invencible, la solista santafesina Marilina Bertoldi, y el *performer* y músico porteño Louta (Armentano, 18 de septiembre de 2018; Barberis, 13 de septiembre de 2018; Pairone, 2 de octubre de 2018; Vera Rojas, 4 de octubre de 2018;

¹⁶ Un lugar muy significativo para el *rock* local: en mayo de 1990 se producen allí dos fechas consecutivas de Los Redondos en La Plata, los que fueron también sus últimos recitales en su ciudad natal. El segundo de ellos fue interrumpido por gases lacrimógenos de la policía, desatando la violencia dentro del club y en sus inmediaciones. De alguna manera, allí se anticiparon tanto las peregrinaciones futuras realizadas por los seguidores del grupo como la represión policial que las acompañará hasta la disolución de la banda en 2001.

Zanellato, 27 de septiembre de 2018). El *indie* no solo había conquistado más público, sino que se había ampliado estética y socialmente, incorporando generaciones más nuevas.

La publicación *Indie Club* es explícita cuando sostiene que en 2019 el *indie* es una

camada musical que desde hace unos veinte años existe en Argentina, y que hoy es predominante” y “atraviesa diversos estilos musicales porque su público lo construye así. Quien escucha *Él Mató* también escucha *Wos*, quien escucha *Peces Raros* pone una canción de Marilina Bertoldi a continuación. Esta evolución demanda un mejor entendimiento de la palabra *indie*, más amplio (*Indie Club*, 14 de diciembre de 2019).

Hay en esta cita un saludable distanciamiento de una forma de clasificar por inercia, tan común en la prensa reciente de *rock*. Coincido: mientras que en los años noventa el *indie* era una pequeña nebulosa situada en la capital del país, donde la influencia del *rock* angloamericano era mucho más clara, en un escenario más reciente el término *indie* venía a reunir y sellar una corriente grande, heterogénea y federal de la música local. José Goyeneche, músico clave en la historia del *indie* platense y actualmente líder de *Valentín y los Volcanes*, decía al respecto:

siempre supimos que el término *indie* fue más útil para ustedes los periodistas que para nosotros; nosotros no lo usamos mucho. Tiene algo pedagógico en su carácter generalizador, al igual que el término ‘alternativo’ en los noventa, que ayudó como público a unir con flechas muchas artistas sorprendentes (*Arch*, 27 de septiembre de 2018).

Como expresa José, *indie* es un concepto amplio con distinta circulación —para quienes hacen música muchas veces no implica lo mismo que para quienes la comentan— que permite generalizar la trama musical de una época.



Presentación de Sr. Tomate. Centro Cultural Matienzo, CABA (5 de diciembre de 2015).
Fotografía cortesía de Celeste Leone.

Insistiré a lo largo de estas páginas, en que llamar *indie* a las propuestas *college* de los años noventa (como Suárez, Adrián Paoletti y Francisco Bochatón), a las bandas *folk* y a los grupos guitarreros de los 2000 (como Sr. Tomate y Shaman, El Mató A Un Policía Motorizado y Valentín y los Volcanes), a las bandas amantes de los sintetizadores de los últimos años (como Un Planeta o Bándalos Chinos) e incluso a los artesanos de la canción (como Paula Trama, Mariana Päraway y Seba Rulli), debe ser entendido como el resultado de enfocar el proceso en que se producen distintas connotaciones de la categoría *indie* desde fines de los años noventa hasta la actualidad. No hay aquí definición musicológica ni clasificación sociológica, sino más bien el intento de captar un proceso histórico en el que esta palabra permanece para referir a una propuesta diferencial frente a la industria —que, a su vez, atraviesa grandes cambios— y a experimentaciones que se nutren de una u otra manera del *rock* como tradición y actitud.

Veremos ahora cómo este proceso tuvo lugar en La Plata y cómo se multiplicaron, también allí, las referencias al *indie* en el período etnográfico. Como ya comenté, La Plata no es una plaza más en la historia del *indie* en Argentina. A mediados de los 2000 se la empezó a identificar como el

vector principal de la producción del *indie*. Si bien al término de nuestro trabajo de campo oyentes, periodistas y artistas empezaban a apuntar a otras escenas locales, la asociación de la ciudad de La Plata con el *indie* sigue resultando actual y potente.

Indies e independientes en La Plata: Una historia de esta investigación

¿De qué manera se llegó a hablar de *indie* en La Plata a comienzos de los años 2000? Todavía falta realizar una investigación profunda sobre ello. Por lo pronto, Federico Valenti, cronista de la escena *indie* platense de los 2000 y editor, desde 2002, de su propia publicación *La revista de Hank*, cree que se exportó, “como que se hablaba de *indie* rock afuera y... me parece que vino de ahí” (diciembre de 2009).¹⁷ Confiesa no recordar bien los usos en La Plata de entonces, pero asegura que “primero era *noise*”, aludiendo a los elementos disonantes y distorsionados que incorporaban algunas bandas fundacionales de lo que luego sería leído como *indie* platense y que no estuvieron presentes en todas las manifestaciones *indies* de Buenos Aires. Advierte, además, que desde ese momento inicial fue un término resistido, no sin ambigüedades. Billordo, en una crónica realizada por Cóccaro (2018), da una pista sobre esa relación amor-odio, al plantear que lo *indie* fue asociado desde el vamos con lo diferente —era otra cosa que lo independiente y lo alternativo—, pero también con lo “cheto”. Y ¿quién quiere ocupar el lugar del cheto en las culturas juveniles en Argentina?

¹⁷ Desde mi punto de vista, Valenti tiene una perspectiva más cercana a los músicos de esa época y la línea editorial de su revista respondía en buena medida a esas relaciones. Existen otros aportes importantes en este tema en La Plata: Damián García Toro desde la publicación autogestionada *Condición: extraños*, Ariel Valeri con otras publicaciones independientes, Franco Ruiz y Sebastián Lino desde sus respectivos blogs. También los músicos escribían; varios fueron colaboradores de la revista de Valenti y, a fines de la primera década del 2000, pueden leerse las firmas de músicos de 107 Faunos y Reno, entre otros, en *Cintas originales*, una página web de comentarios de discos, recitales y entrevistas. Esta práctica tiene antecedentes: la revista *Cerdos y Peces* en la década del ochenta, hacía lo propio con notas firmadas por Indio Solari, por ejemplo. Por otro lado, desde el periodismo profesional, Juan Manuel Strassburger, Julia González, Lucas Garófalo, Juan Barberis, Walter Lezcano y Hernán Panessi ejercieron roles clave, tanto en La Plata como en Buenos Aires, para dinamizar entre mediados y fines de los años 2000 la noción de *indie* platense.

Esa era una época bisagra de fanzines y, a la vez, de cuentas de Fotolog y Myspace. Fede Hank, como le decían algunos en la escena, identifica ese momento como el debut de quienes luego formarían el sello Laptra y el *netlabel* Mandarinas Records.¹⁸ En una entrevista que realicé en 2010, un músico de Laptra comentaba que los comienzos en la música de la mayoría de quienes integraban ese sello había que situarlos en bandas de la escuela, formadas desde el Bachillerato de Bellas Artes y el Colegio Nacional, ambas instituciones de pregrado dependientes de la Universidad Nacional de La Plata. Según él, esta época de bandas, “de punk rock medio en joda”, típica de “cuando hacés una banda y no sabés tocar”, fue también un período en el cual se grababan discos que nunca se editaban, o se ensayaba, pero jamás se tocaba en vivo. Época en la que el público de una fecha se conformaba con quienes integraban las otras bandas y los afiches se hacían a mano. Sin embargo, algunos grupos conquistaron cierta presencia, y así se constituyó un movimiento pequeño, pero vigoroso, donde se foguearon quienes luego formarían parte de bandas exitosas.

Observé parte de esta evolución cuando estudiaba la licenciatura. Mi primera conexión con el *indie*, con absoluta conciencia de que ese era el nombre que había que darle, ocurrió justamente en La Plata. Desde chica había escuchado *rock* independiente e, incluso, bandas que se consideraban madres del *indie* —como The Velvet Underground—, pero esa no era una categoría que identificara. Como en estas cuestiones toda fecha es sospechosa, podría situar mi aproximación al término en el período que va entre 2004 y 2007. Desde mi primer recital de Sr. Tomate en el Centro Cultural Favero —una noche mágica de la que recuerdo detalles hasta hoy: fui con una amiga que conocía a Reimon, el productor del grupo en ese momento, no sé por qué no pagamos entrada; compré un EP sellado por Cloe Discos—,

¹⁸ Su identificación es incluso anterior a los años 2000. El periodista Oscar Jalil, para muchos un verdadero operador del *rock* platense desde Radio Universidad y el suplemento joven del diario *El Día*, documentó los inicios de algunos músicos que luego serían parte de la escena *indie*, cuando todavía no se usaba el término en la ciudad. Ya en 1997 identificó a una generación de recambio del *rock* platense —el diario tituló “Huele a espíritu independiente”—, que incluía a Diego Billordo y Javier Cereceda (luego Javi Punga) con su banda Ned Flander, su afición por los fanzines, el amor por la distorsión y el armado de un sello (Jalil, 14 de febrero de 1997). Al año siguiente, Jalil (20 de febrero de 1998, p. 4) continúa esta historia y presenta a Chonga, el sello en cuestión —Jalil inscribe estas apuestas en la “cultura alternativa”.

hasta los inicios de mi amistad con un compañero de la carrera que resultó ser músico de Laptra. En el medio, muchos recitales que me acostumbraron a algo que me resultaba muy diferente del *rock* nacional: recuerdo haber visto bandas como Ático, Atmosferia, Japón, Bicho Bolita y los comienzos de El Mató A Un Policía Motorizado.

Una pregunta sociológica por el *indie* comenzó a perfilarse tiempo después. En 2009 comencé a participar de un proyecto colectivo de investigación sobre los usos de la música entre los jóvenes de la zona metropolitana de Buenos Aires,¹⁹ donde, gracias a los aportes de científicos sociales que citaré en este texto, se empezaba a revelar la importancia que adquirirían las nuevas tecnologías en la recomposición del gusto musical —que se pluralizaba e individualizaba— y también de la producción —que se diseminaba y exigía ser considerada tanto como la recepción, hasta entonces objeto privilegiado de los análisis.

Entre septiembre de 2009 y febrero de 2011 me aproximé etnográficamente a la escena *indie* platense. Primero realicé observación participante en eventos nocturnos, fechas, fiestas y festivales que eran reconocidos como *indies*. Luego, por medio de las redes universitarias compartidas con algunos músicos *indies*, comencé a hacer entrevistas, siguiendo sus recomendaciones para conversar con otros músicos, periodistas y productores. En la mayoría de las observaciones y entrevistas realizadas tuvieron un rol protagónico los varones jóvenes, de entre 25 y 35 años, dado que durante ese período eran ellos los participantes con roles clave en la escena.

En este final de la primera década del 2000, el significado de *indie* en La Plata resultaba situacional y polémico, aunque existía una circulación específica y privilegiada. Para la mayoría, la música *indie* se asociaba a un “sonido”. Como me explicaba Damián en 2009, productor del fanzine *Condición: extraños* y de un programa de radio local, se lo vinculaba “con el rock *college* americano, en el sentido de bandas como R.E.M., Pavement, Yo La Tengo, Pixies, Sonic Youth”. O como dice Federico Valenti (diciembre de 2009), cronista temprano del fenómeno, el *indie* local se corresponde con “un estilo cercano a la música sónica, alternativa, con guitarras distorsionadas, espíritu punk y estética *college*”. Este “sonido” era definido por los

¹⁹ Se trataba del proyecto PICT-2006-02186: “Los géneros musicales populares. Producción, circulación y recepción”, dirigido por Pablo Semán.

actores a partir de elementos como el *lo fi*, la simplicidad compositiva, la ausencia de demostraciones de virtuosismo en la ejecución, la centralidad de las guitarras para crear y sostener climas y texturas, el bajo volumen de la (a veces desafinada y/o anañada) voz, entre otros. Esta noción local de “sonido” tenía que ver con modos de trabajo, posibilidades tecnológicas y referencias estéticas que hacían a lo que efectivamente estaba sonando.

Según las personas entrevistadas, estos rasgos podían percibirse claramente en los catálogos de los sellos Mandarin Records y Laptra, que iniciaron sus actividades a comienzos de 2000 y fueron —especialmente este último— los abanderados del *indie* platense por muchos años. Sus artistas poblaron mis registros de campo: El Mató..., 107 Faunos, Antolín, Reno y los Castores Cósmicos, Los Reyes del Falsete, Violeta Castillo, Srta. Trueno Negro, Viva Elástico, Prietto Viaja al Cosmos con Mariano... y, aunque editaban en su propio sello, Valentín y los Volcanes. Pero también estaban quienes entendían que el *indie* se encontraba en otros lugares: en la primera década del 2000 transcurren los años heroicos de otros sellos —Cala Discos y el ya mencionado Cloe— así como el ciclo de cantautores Tocate mil, germen del sello Uf Caruf. En menor medida, ellos también comenzaron a ser identificados por el periodismo y el público como parte del *indie* de La Plata. Bandas como Sr. Tomate u Orquesta de Perros, cantautores como Seba Rulli y Pablo Matías Vidal, compartieron público, lugares para tocar, aspiraciones e influencias con Laptra y Mandarin Records.

No creo realmente que el *indie* platense haya encajado alguna vez en este “sonido”, sino más bien que la noción de sonido resultó operativa durante algún tiempo para connotar artistas porque, tal como era usada, redireccionaba a cuestiones morales. Como argumenté en trabajos previos (Boix, 2013, 2017), frente a la escena de Buenos Aires y frente al resto de la escena independiente platense, artistas, periodistas y públicos *indies* de La Plata produjeron una pertenencia simbólica a través de atributos de tipo moral, que conectaban con el famoso “sonido”: ser *indie* era ser “relajado”, “rockero” y “anticareta”.

En este mundo, mucho más pequeño que el que vino después, la idea de “lo relajado” implicaba un elogio del amateurismo, un minimalismo de la ambición en relación con las perspectivas de carrera y una controlada demostración del “virtuosismo” en las ejecuciones musicales —muchas veces, como decía el Gato, no había gran maestría instrumental, pero cuando

la había no era cuestión de ostentarla—. La expresividad siempre debía estar por encima de la técnica. Lo “*rockero*”, por su parte, prolongaba a la vez ciertas sonoridades y actitudes de transgresión atribuidas a la cultura *rock*. En primer lugar, por tratarse de artistas que se manejaban con la instrumentación clásica de las bandas de *rock* (guitarra, bajo, batería, teclados). Asimismo, al contrario de otras expresiones de la escena independiente, las referencias estilísticas a músicas locales (como el tango, el folclore, las músicas rioplatenses o latinoamericanas) eran muy raras en esta expresión del *indie*. También los músicos *indies* de La Plata recuperaban muchas veces los sonidos crudos y sucios del *rock*. Por último, lo “anticareta” resignificaba una noción históricamente presente en las diferentes culturas juveniles en Argentina (particularmente, en los mundos del *rock*). Como planteaba un músico y poeta perteneciente a la escena, los “caretas” eran aquellos “demasiado prolijitos” al tocar. Los que privilegian “tocar con zapatillas nuevas” o “llevar un montón de equipamiento innecesario”, quienes están más interesados en “ver quién toca primero, quién segundo”. Al ilustrarlo así, pretendía marcar cuestiones que, para el análisis que aquí propongo, evidencian una ambición inaceptable. Sumado a lo anterior, la categoría “careta” funcionaba a su vez oponiendo a las bandas de La Plata con las de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en torno de una supuesta sensibilidad seducida por lo popular, propia de las primeras, que se manifestaba en una vinculación declarada con las vertientes más plebeyas del *rock* y, aún más, con un imaginario “plebeyista”, por su conexión con lo barrial y lo suburbano. Esto suponía relajar las fronteras rígidas que gran parte del *indie* porteño previo había establecido con el *rock* chabón y despegarse de una actitud esteticista y desentendida de la política.

A partir de la conjunción de todos estos elementos, entendí que el *indie* se constituyó durante años como una modalidad específica de la música independiente platense. En La Plata, la mayor parte de la música se produce bajo un régimen independiente, en el sentido de que se trabaja desde la autogestión, sin la mediación de un contrato con grandes sellos discográficos o compañías multinacionales. No obstante, lo que mis interlocutores llaman “escena independiente” generalmente no abarca la totalidad de los proyectos que cumplen con esta condición, sino a un circuito universitario con mucha pregnancia del *rock* y bastante separado del mundo de la música popular, asociado con la Facultad de Artes y muy desarrollado en La Plata.

De esta manera, alcancé a darle una primera vuelta de tuerca etnográfica a la idea de *indie*: primero entender que, para mis entrevistados de aquel momento, el *indie* no era ni Arctic Monkeys, ni Onda Vaga, ni Estelares, sino un “sonido” particular. Había que entender qué querían decir con eso y luego ver cómo lo practicaban en dispositivos concretos de producción de música que remitían a la tradición autogestiva sin repetirla.

Uno de estos dispositivos era el sello musical. En principio se trató de “grupos de amigos” que tenían bandas y proyectos y editaban sus discos bajo un mismo rótulo. A primera vista, el sello era una fuente de identificación porque aparecía como forma de referenciar grupos de personas, proyectos musicales, modos de trabajo. En este sentido, la idea dominante entre los músicos con los que traté en aquel período equiparaba sello al “sellito” que se imprime a los discos y resulta sintética de este tipo de conceptualización. No obstante, me parecía llamativo que no dejaran de adscribirse de forma permanente a un sello cuya importancia, a la vez, empujaban, a sabiendas de que distaba bastante de corresponderse con la noción de sello construida por la industria discográfica durante la mayor parte de la segunda mitad del siglo XX y vigente al momento del trabajo de campo.

Aunque abordaré en profundidad este asunto en el capítulo tres, valga aquí una digresión relativa al modelo clásico de sello discográfico. Se trata de una organización empresarial que maneja un portafolio de artistas que producen discos para vender en el mercado. El modelo de negocio implica organizar y financiar las sesiones de grabación y el lanzamiento de cada álbum, distribuir los discos (a través de la propia cadena de distribución de la discográfica o por medio de distribuidores externos), promocionar los lanzamientos y desarrollar talentos, por lo que la discográfica establece relaciones y contratos de larga duración con sus artistas. De acuerdo con su tamaño, podremos hablar de “subsellos” en su interior, orientados a distintos géneros musicales o propuestas de mercado —los llamados “nichos” (Galuszka y Wyrzykowska, 2016; Negus, 2005). Según la bibliografía, esta formulación es válida en líneas generales tanto para las *majors* como para los *indies*, que compiten entre sí por las cuotas de mercado y la formación de catálogos. En esta competencia, los sellos discográficos tienen su papel en el encuadramiento y sostén de la creatividad musical en diversas categorías, incluidos los propios géneros musicales.

De la mano de los sellos que claramente funcionaban de otro modo, hacia el final de la primera década del 2000 algo llamado *indie* platense fue erigido por la prensa local y porteña como promesa de renovación del *rock* argentino, en la continuidad de un relato de La Plata como ciudad joven, universitaria y *rockera*, cuna de bandas icónicas como La Cofradía de la Flor Solar, Virus y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. A partir de entonces, cada año, el mundo *indie* parecía colonizar más la escena independiente e, incluso, la idea misma de “*rock platense*”,²⁰ ante el que se habían mostrado reacios inicialmente, por considerarlo propio de generaciones previas, impostado, teatral y deudor de un *rock* más clásico del que ellos querían hacer. ¿Cómo se produjo esta colonización? En la base de este proceso encontramos la evolución estética que amplió el repertorio musical posible para el *indie*, el recambio generacional, la multiplicación de grupos y su circulación más allá de las fronteras de la avenida 32, los cambios tecnológicos que volvieron a la alta fidelidad mucho más accesible y la fuerza abarcadora de una idea que remite directamente a lo institucional y no a lo estilístico. De esta manera, el término *indie* se aplicó para adjetivar y sustantivar expresiones musicales nuevas o que ya existían, pero no cabían en las anteriores categorías. El hecho de que otros músicos de *rock* de La Plata, especialmente los adeptos al “*rock barrial*”, en mayor o menor grado desplazados por estas bandas nuevas, despotricaran contra el *indie* —como permite ver la tesis de Cingolani (2019)—, y en ese movimiento lo englobaran, debe haber cooperado en esta ampliación y pérdida

²⁰ En síntesis, la idea de un “*rock platense*” implica distintos intentos de aislar rasgos propios de estilo y de modo de trabajo del *rock* de la ciudad. De acuerdo con Cingolani (2019), esta noción se generaliza en la década del noventa en la retroalimentación de la escena de La Plata con la de la vecina ciudad de Buenos Aires. En Boix (2013, 2016) he trabajado de qué manera el concepto quiere sintetizar una relación de intimidad entre La Plata, el *rock* y la juventud universitaria. Además, yuxtapone un imaginario de la ciudad con un imaginario de la música: como me dijeron varias veces en conversaciones, La Plata es una ciudad joven y universitaria, lo que la jerarquiza es “la movida de la gente” que, a diferencia de la capital del país, “todo queda cerca”, además de ser una ciudad con “otra frecuencia” y “otros tiempos”. Es curioso notar cómo en la idea de *rock platense* la representación de la ciudad, identificada con el “cuadrado” o el casco histórico, vuelve invisible la periferia, de la misma manera que desconoce al *rock* chabón como acervo *rockero*. Luego de Cromañón, obtener reconocimiento como parte de la “escudería del *rock platense*” ha sido una de las batallas de los *rockeros* “barriales” (que se ven a sí mismos simplemente como “*rockeros*”), tal como lo explica Cingolani (2019).

de referencia precisa. Esto, a su vez, se inscribió en un escenario donde la invocación al *indie* estaba de moda y era un caballito de batalla de las compañías y de la prensa.

La disputa alrededor del término creció al mismo tiempo que su expansión. Así, Bernardo, el creador del sello Triple RRR, del sur del conurbano bonaerense, fuertemente identificado con el *indie* por la prensa, decía en una entrevista en 2010 que el *indie* “fue una denominación que en su momento conllevaba una praxis, un espíritu y una musicalidad que era de vanguardia. Hoy ya no. Cualquier boludo se pone la remera de la Velvet Underground”. En el mismo sentido, y no casualmente en el mismo año, un músico de Laptra reparaba en una conversación sostenida conmigo en que “El *indie* es una boludez, un problema. Porque se pone de moda esa palabra para etiquetar. Todo es *indie* y se rompe con lo que originalmente era”.

Por mi parte, en 2011, en pleno auge del *indie*, reformulé mi foco etnográfico e inicié lo que, retrospectivamente, puedo conceptualizar como una segunda etapa de la investigación. Fue una decisión que, como plantea Antonadia Borges (2017) para relatar un trabajo muy distinto a este, tuvo tanto de predestinación sociológica como de casualidad. Sucedió, respecto al primer punto, que CONICET otorgó una beca a mi proyecto de doctorado, que me permitía continuar un recorrido iniciado en el grado. Debía hacer una investigación de largo aliento y, cuanto más tiempo pasaba en la escena *indie*, gracias a las personas e itinerarios específicos que había empezado a seguir, me daba cuenta de que la idea de escena con la que me venía manejando resultaba muy abarcadora. Corría el riesgo de asimilar entre sí las distintas redes de afinidad, estética, trabajo artístico y gestión que la cruzaban y me parecía necesario encontrar un espacio más acotado y localizado para realizar un trabajo con mayor profundidad. La casualidad terminó de definir el contexto: la gente de Concepto Cero, y especialmente Nicolás, demostraron un interés en lo que yo quería hacer y una apertura tal que hubiese resultado suicida no aprovechar. En ese momento, no sabía que los sellos serían claves en la construcción de mi objeto y en mi análisis —aunque no voy a negar que tenía una intuición teórica al respecto.

A Nicolás lo conocí a través de Twitter en 2010. Durante ese año, realizaba entrevistas para mi tesina y retomaba elementos de esas conversaciones en mis *tweets*. A fin de estar al tanto de mi trabajo sociológico, Nicolás solía contestarme con algún que otro *reply*. Si bien ni él como músico ni

su sello se reconocían como *indies*, percibí su deseo de ser entrevistado y un día, en las postrimerías de 2010, finalmente nos juntamos. Nicolás me recibió en la habitación que ocupaba en la casa de su madre, cercana a la Plaza Rocha. Tenía puesta una remera de *Warp*, un sello independiente inglés. En ese primer encuentro, me comentó que, si bien “todavía estamos preocupándonos por hacer algo que esté bueno”, también les interesaba ver “cómo, de alguna forma, se puede vivir de esto”. “Yo pienso que se puede, pero no sé cómo... de la música no vas a vivir y de una banda menos. Pero hay un montón de cosas alrededor, como puede ser la publicidad, la tele, el cine... que teniendo todo un equipo trabajando”. Además, a la vez que no ganaba dinero —“todo lo que entra, sale”—, expresaba: “Tratamos de trabajar... por más que esto, que el capital sea todo muy a pulmón, tratamos de trabajar como una empresa”. Como había observado en esa entrevista y en las publicaciones del sello que seguía por Facebook, Concepto Cero ya delineaba retóricas de profesionalización y mercantilización de la actividad musical no tan presentes hasta el momento en otros sellos musicales de La Plata, pero que luego comenzaron a generalizarse.

Su discurso me había extrañado, no solo por lo decidido, sino por su enfoque: si bien los demás también hablaban de dinero, no era común escuchar perspectivas afines a lo “empresarial” en las demás entrevistas que había hecho. Al mismo tiempo, me había intrigado en un sentido muy específico: ¿realmente un grupo de jóvenes podría vivir de la música y trabajar como una empresa? No conocía ningún caso. Luego de la entrevista, nuestra interacción por Twitter continuó y yo copiaba y guardaba esos intercambios. En mayo de 2011 le escribí por ese medio acerca de una propuesta que relacionaba mi investigación con su sello. Intercambiamos un par de *tweets* e inmediatamente amplié por correo electrónico la sugerencia de “empezar a seguir la producción de Concepto Cero más de cerca, quizás seguir a alguna de las bandas en particular también”. Me contestó que le interesaba, pero que debía consultarlo con su “socio”. Unos días después, se comunicó conmigo también por correo electrónico para decirme que “le diéramos para adelante”, y propuso una reunión entre los tres a fin de conocer mejor mi interés y pactar cómo sería mi trabajo con ellos.

El 31 de mayo de 2011 me encontré con Nicolás y Matías, los “socios” de Concepto Cero en aquel momento, para conversar sobre mi investigación sobre su sello. La reunión fue en la casa de Matías, quien vivía en un

departamento antiguo —tipo PH— frente a la terminal de ómnibus de la ciudad de La Plata. En el patio interno que atravesamos, luego de que Matías me abriera la puerta y yo me presentara, observé varias bicicletas atadas que luego relacioné con sus presumibles dueños: cuatro estudiantes de cine que se encontraban en la primera habitación de la casa, editando videos delante de varias pantallas planas de computadora. Las paredes estaban cubiertas de pósteres de recitales, discos y otros productos musicales. En la habitación de Matías funcionaba también su propio estudio de grabación, llamado La Pieza, y fue allí, entre equipos de sonido, que conversamos.

Ellos hacían otras cosas al mismo tiempo. Nicolás, con una MacBook Pro en su falda, no paraba de mirar Twitter y otras páginas, sin dejar de estar absolutamente atento e implicado en nuestra conversación. Esto se repetiría en cada reunión, aunque variaran los dispositivos, durante los casi cinco años de trabajo de campo. Por su parte, Matías seguía el proceso del video que se estaba editando en el *living*. Frente a ellos, me presenté como una estudiante de posgrado que quería realizar “una investigación sobre la música independiente” y los modos de trabajo y profesión que allí se manifestaban. Les expuse las líneas de lo que suponía sería mi investigación doctoral. Les conté que se situaba en el cruce entre nuevas tecnologías, juventud y música, que me interesaba el problema de la consagración y que cuestionaba un poco las distinciones clásicas entre lo *amateur* y lo profesional. Les hice saber también que tenía una beca del CONICET —dato que nunca olvidaron y que traccionó de allí en más bromas sobre mi supuesta capacidad de financiamiento de sus proyectos musicales. Finalmente, les comuniqué mi intención de “devolver”, de alguna manera, el tiempo y la atención que ellos me iban a brindar.

Hablamos un rato de la escena musical que los tres referenciamos como “independiente” y “platense”, definición en sí misma problemática, pero que, en ese momento, resultó útil. Los puse al tanto de que en mi tesina había tomado como objeto a una porción de ese universo, el mundo musical y estético del *indie*. A ellos les interesó ese trabajo, a la vez que les permitió una primera diferenciación en términos bastante críticos respecto de ese grupo, tanto en la dimensión de la composición musical —la simpleza no era del gusto de Matías— como en la gestión —Nicolás decía que aspiraba a “tener una forma de trabajo profesional”.

Las conversaciones mutaban de una en otra, abrumándome; me hablaron del MICA y tuve que preguntar qué era: la sigla de Mercado de Industrias Culturales Argentinas. Continuaron contándome de otros “eventos de la industria” en los que participaban, con sedes en Copenhague y en Berlín, y de cómo eran habilitados por “Nación” (refiriendo, luego lo supe, a la Secretaría de Cultura, unos años después convertida en Ministerio). Una hora después volví a mi casa, todavía sorprendida por ciertos aspectos del discurso de Nicolás y Matías. Esa sorpresa se daba en comparación con otros sellos con los que había tenido contacto antes y en relación con mis propias imágenes de lo que era el mundo *indie* e independiente. Me había encontrado con dos jóvenes con un espíritu que, incluso considerando la escenificación y actuación de disposiciones más profesionales de las que efectivamente podían sostener en aquel momento, estaba bastante alejado de la actitud “relajada”, de los discursos negadores del profesionalismo y de las suspicacias respecto al Estado que había detectado hasta el momento en mi investigación. En muchos sentidos, la reunión me planteaba novedades y desafíos. Unos días después ya estaba siguiendo a Concepto Cero.

Lo importante ahora es reponer que, a partir de las redes tendidas por Concepto Cero en su propio desarrollo, conocí e interactué con otros sellos de La Plata, la provincia de Buenos Aires y el resto del país. Me acerqué, en particular, a los sellos platenses Dice Discos, Tomas del Mar Muerto y Uf Caruf. De esta manera, entre 2011 y 2015, participé del devenir de los sellos como instituciones que ampliaron su rango de acción e influencia. En La Plata, estos se multiplicaban en número y se implicaban más fuertemente en la organización de fiestas, festivales, discos colectivos, hasta llegar a la conformación de redes de sellos de trabajo colaborativo. En otras palabras, en ese período los sellos se constituyen, en gran medida, en articuladores del mundo *indie* en un sentido amplio. De forma consistente con estos cambios, mis interlocutores reconocieron la importancia de sus sellos, mientras para mi etnografía estos se transformaron en su objeto privilegiado, los principales mediadores de su sociabilidad musical.²¹

²¹ Mi participación siguió a la de mis interlocutores y sus trazados en la que reconocían como su “escena”, de modo que no pude registrar otras experiencias de producción y gestión musical que, identificadas con una vertiente más *folk* de la música local, resultan contemporáneas a Concepto Cero y sus sellos amigos. Para mis interlocutores, las bandas formadoras de esta escena son identificadas con el *rock*, separándose de los

Al mismo tiempo, mi trabajo con Concepto Cero y otros sellos de La Plata, que habían nacido en la segunda década del 2000, fue también un ámbito donde registré la multiplicidad y el cambio en los usos del *indie*. Esto no me fue plenamente evidente, de todos modos, hasta unos años después de cerrar el trabajo de campo y releer los datos desde otro lugar. Las primeras pistas fueron registradas en mi diario entre 2011 y 2012 cuando anoté por qué varios músicos de La Plata no querían ser asociados al *indie*. Por un lado, Nicolás, de Concepto Cero, me dijo cuando lo conocí: “Acá *indie* capaz se ubica con un sonido específico que no es al que particularmente apuntamos”. Por el otro, un músico de Dice Discos, cuya banda podía ser emparentada en su sonido al pop *indie* internacional, que llevaba la preocupación por el audio a niveles obsesivos y ensayaba dos veces por semana como mínimo, abrió otra dimensión cuando me dijo: “cuando empezamos [los periodistas] decían que éramos *indies*... era como decir que éramos *amateurs*, ¿entendés?”. Creo entender perfectamente: en La Plata, hasta entonces, *indie* reunía ideas sobre géneros —especialmente *rock college*, pero cada vez más *post rock*, pop de dormitorio y otras categorías con las que se identificaba globalmente al *indie*—; sobre sonidos —el *lo fi* (asociado al amateurismo)—; sobre estéticas varias que en general eran nostálgicas de un pasado reconstruido —la industria cultural de los años ochenta, el *vintage* en ropa y objetos— y sobre modos de trabajo —relajados, desestructurados, comprometidos con el hecho artístico, pero no con la gestión—. En La Plata, por varios años, la palabra *indie* había estabilizado cualidades sonoras a las que muchas bandas no querían quedar asociadas y también, en ciertos círculos, era prácticamente un insulto vinculado al bajo profesionalismo.²²

músicos independientes locales que encuentran sus mayores influencias en la música brasileña, el jazz, la cumbia, el tango y, en general, la música popular latinoamericana. El *rock* no se entiende como un género o estilo musical en sentido estricto, más bien demarca un tipo de sonoridad, de formación de banda y de referencias vinculadas a su historia, a la vez que una serie de actitudes “*rockeras*”. De esta manera, quedaron fuera del registro y del análisis directo varios casos que se desmarcaban del *rock*, aunque cuando fue posible los recuperé por medio de otras investigaciones.

²² Luego de 2012 registré etnográficamente el desplazamiento a las nociones de lo “emergente”. Esta idea buscaba sostener el valor de la novedad, del riesgo y de la calidad estética, por un lado, y, por el otro, marcar cierta distancia con las estructuras verticales supuestas en la gran industria, sin referir a lo *indie* ni a lo independiente. No

No obstante, la asociación entre el *indie* y un “sonido” —con todas las implicaciones que explicité anteriormente— fue perdiendo fuerza, y la palabra fue volviéndose aún más polisémica. Al término de la investigación de campo (2015), el lugar central de la escena no lo tenían más los grupos cultores de ese “sonido”, aunque este se siga produciendo en la ciudad, incluso con nuevos artistas que aparecen de tanto en tanto y que podemos leer como una corriente, entre otras, de un *indie* pluralizado. En este panorama, aparecen grupos más relacionados con el pop, el *synth* pop y hasta la electrónica²³ —como Un Planeta, Peces Raros, Isla Mujeres—, con la fusión y la canción latinoamericana —como Totomás y Puebla— y, entre otros, con el relanzamiento de un *rock* que se nutre de referencias que no hubiera aceptado el *indie* de los primeros 2000 —como Mora y los Metegoles o Santiago Santiago—. En otras palabras, aunque al momento de escribir estas líneas, residuos de la asociación entre el *indie* platense y un sonido *college* permanecen, el panorama al término del período que rastreo en este libro es infinitamente más plural.

En esta ampliación, ha sido crucial la revisión del papel que tuvieron y tienen las mujeres, lesbianas, varones no heteronormativos y un amplio elenco de disidencias. Y esto merece una digresión de varias páginas. Desde 2016, los “escraches” a varones pertenecientes al *rock indie* que habían abusado de admiradoras y colegas animaron una revisión crítica de las jerarquías en el campo.²⁴ Al calor de la marea verde que se iba constituyendo

obstante, esta denominación no logró enraizarse tanto entre los actores que consideré, aunque sí fue la favorita de las iniciativas estatales. Además, fue (y es) muy usada en los trabajos académicos.

²³ Luego de 2015, esta fue la corriente que más creció: Antuantu (artista que ya venía desarrollándose en este mundo con otros proyectos, como Nunca fui a un parque de diversiones), Fus Delei, Lupe, B-sides, Reales, entre otros.

²⁴ El *indie* fue directamente afectado por esta revisión, luego del impactante “escrache” en video al líder de la banda La Ola que quería ser Chau en abril de 2016. Esta denuncia también fue realizada penalmente, y el líder del grupo fue procesado como autor del delito de “abuso sexual agravado por mediar acceso carnal” en un fallo de enero de 2017, que fue apelado por los abogados del músico, pero ratificado por la Cámara de Apelaciones (Silencio, 14 de noviembre de 2017). A esta denuncia luego se sumaron otras, en las que fueron afectados, entre otros, grupos de gran convocatoria como Los Espíritus, Pez y Onda Vaga. A diferencia del caso anterior, son denuncias que, por distintos motivos, no prosperaron fuera de las redes sociales. Una condena social

alrededor de la lucha por el aborto legal, explotaron desde entonces los circuitos de festivales, fechas y sellos comandados por estas identidades disidentes. Más adelante, asistimos a la disputa por el proyecto de Ley de Cupo Femenino en los escenarios musicales. La prensa se hizo eco rápidamente de esta situación, poniendo el foco en las mujeres, al hablar incluso de una “nueva revolución musical” protagonizada por “las chicas del *indie*” (Sanzano, 30 de noviembre de 2018).

La rapidez con que “la cuestión de género” se instaló en el mundo *indie* es impresionante si tenemos en cuenta que por muchísimos años fue un mundo mayoritariamente masculino y, en buena medida, heterosexual, y así fue vivido por mí durante el trabajo etnográfico. Algunas veces, al comienzo de mi trabajo de campo, fui tratada de *groupie* y lo sufrí; otras veces me trataron como “tonta” y desconocedora del *rock* (eso lo sufrí más). Pero no pasó mucho más, y dado que esto me ocurrió con unos pocos varones periféricos a las redes etnográficas, solo lidié con ello de manera práctica y no lo consideré algo a ser tematizado en ninguno de mis trabajos anteriores. Mis interlocutores en Concepto Cero y los sellos más recientes de La Plata eran varones, sí, pero tengamos en cuenta que en la distribución de la masculinidad *rockera* no resultaban los más favorecidos. El mundo *indie* siempre se asoció a lo “raro” (y por derivación a lo “puto”, aunque casi ninguno de mis interlocutores se reconocía como homosexual) y, en términos comparativos, tuvo históricamente mayor apertura a las mujeres y a las identidades no heteronormativas que otros ambientes del *rock*. Quizá por eso, ya al término del primer año de trabajo intensivo con Concepto Cero me sentía a la vez protegida y autorizada en mi rol de “la investigadora que trabaja con nosotros”.

Retrospectivamente, puedo ver que el *indie* de mi etnografía era, como todo el resto de la sociedad, mucho menos sensible a la crítica de género

se extendió sobre estos grupos, que perdieron en gran medida su lugar en la escena. Para conocer cómo se fue configurando una sensibilidad de género entre mujeres muy jóvenes que escuchan *indie* y tienen un papel en la escena como poetas, músicas y organizadoras de ciclos, se puede consultar la tesis de Mallaviabarrena (2020). Allí se puede observar cómo estas jóvenes cuestionan el sistema de los músicos varones y sus *groupies*, así como lo que llaman “amor romántico”. En los materiales de la tesis es posible apreciar también la salida de una mirada condenatoria sobre la industria cultural: las mujeres entrevistadas reivindican nostálgicamente los productos de la factoría Cris Morena y la ponen en diálogo con la música de sus bandas *indies* favoritas.

que el *indie* de hoy —recordemos, además, que durante gran parte de la investigación una corriente muy relevante del *indie* platense fue asociada con “lo chabón”. Si los interlocutores de esta investigación son casi exclusivamente varones (motivo por el cual en la mayor parte de este texto hablaré de músicos en masculino)²⁵ es porque ellos ocupaban los espacios de la música en la ciudad, sobre todo los relativos a la gestión. Es más: no es que yo no estuviera preparada para identificar una problemática de género en el campo. No solo porque la cuestión de género ya tenía, aunque acotado, un cauce académico (por entonces se elaboraban las primeras “tesis de género” en relación con la música, aunque no existía una mirada transversal sobre el tema), sino porque me reconozco como feminista desde bastante antes del “Ni una menos” y la marea verde.

Por entonces, aunque como feminista viera los condicionamientos de género, no los podía leer con la fuerza que otorga la denuncia masiva y cotidiana más contemporánea. El feminismo, además de una tradición teórica y política, puede verse en Argentina desde hace unos pocos años como una estructura del sentir, tal como definió este concepto Raymond Williams para captar “los significados y los valores tal como son vividos y sentidos activamente”, unos “elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no del sentimiento contra el pensamiento, sino del pensamiento tal como es sentido y el sentimiento tal como es pensado” (2009, pp. 180-181). En poco tiempo, toda esa teoría que había leído y compartido aparecía en conversaciones cotidianas y se palpaba en la mirada sutilmente cómplice y amistosa que te tendía otra mujer en el tren cuando veía tu pañuelo verde. Mis interlocutores varones en la etnografía, con quienes seguí en contacto luego de entregar la tesis y diluir el campo, manejaban esta novedad de diferentes maneras: admiración, sospechas, quejas, hipersensibilidad, cuidado y hasta expulsiones de proyectos musicales a varones denunciados. No obstante, prevalecía entre ellos un espíritu de revisión

²⁵ En este sentido, no hago uso de un género gramatical masculino como si fuera genérico o refiriera también a las mujeres, sino que con esta elección marco etnográficamente quiénes son en efecto los actores. En algunos momentos marco gramaticalmente la presencia efectiva de mujeres y otras identidades. Para evitar la mención sistemática en masculino cuando no obedece a la realidad etnográfica y mantener la fluidez en la lectura, utilizo sustantivos colectivos y abstractos, relativos y determinantes y pronombres sin marca de género.

y de diálogo. Como me dijo Nicolás luego de abandonar a una banda denunciada, al término de un año de trabajar con ellos en un proyecto: “en definitiva está bueno vivir esto que estamos viviendo”.

Cuando terminaba esta escritura, era claro que el término *indie* en La Plata no solo se amplió estética y socialmente (destacándose la mayor participación y visibilidad de otras identidades y, en algunos casos, fomentando un público abiertamente LGBTTI), sino que había perdido gran parte de sus diversos contenidos peyorativos, asociados al amateurismo y el amiguismo. Es sintomático al respecto observar la aceptación que goza en la actualidad por parte de las generaciones más jóvenes, para quienes es una palabra más descriptiva y menos conflictiva. A muchos grupos actuales no les molesta decir simplemente que hacen *indie* o se inscriben en él. A pesar de su carácter generalizador, elijo hablar de *indie* porque lo quieran o no las personas implicadas, es la palabra que siempre está dando vueltas para dar cuenta del fenómeno; porque es un término operativo a lo largo de toda la investigación etnográfica y el período temporal analizado, más pregnante y preciso que otros a los que hemos hecho referencia (“emergente” “independiente”, entre otros) y porque hacia el final del período permite designar muchas más músicas que al comienzo, manteniendo la noción de una producción diferencial con respecto a la gran industria discográfica, inscrita todavía en la tradición del *rock*, pero recortada respecto a fenómenos previos en la transformación del *rock* como *under* y música alternativa. De esta manera, *indie* es una categoría que importa por el proceso social que aglutina a su alrededor. Este proceso, en torno a lo que el *indie* hace, es mucho más importante que lo que efectivamente *indie* quiera o no decir. Para que esto quede más claro, tengo que dar cuenta del enfoque teórico con el cual observo al *indie* en particular y a la música en general.

La perspectiva teórica y metodológica de este recorrido

Lo que sucede históricamente con el *indie* tiene una significación que exige dilucidarse con recursos de la bibliografía contemporánea sobre la música. Siguiendo estos recursos, podemos entender que el *indie* es mucho más una manera de hacer música que de identificarse con ella. En este sentido, es un espacio privilegiado para estudiar la organización de la música como parte constitutiva de la propia música, justamente porque su surgimiento se produce, en gran medida, por una variación en las formas del

hacer musical y todo su discurso (desde su propio nombre) llama la atención sobre ese punto. La discontinuidad que el *indie* propone respecto a mundos preexistentes al *rock* habilita entonces a observar y reflexionar mejor sobre esta dimensión organizacional y su papel en el análisis sociológico de la música.

La primera aproximación a la escena *indie* (2009-2011) me sensibilizó y dirigió a mirar muchas más cosas de las consideradas habitualmente en los estudios sociales de la música de aquellos años, centrados en el problema de la identidad y las identificaciones en relación con las clases sociales (y, en menor medida, con el género). En ese momento, asimismo, la lectura de la propuesta de Howard Becker (2008) para el estudio de los mundos del arte me reveló lo importante que eran los modos de trabajo y las convenciones para comprender la música. A pesar de la insistencia periodística en las estrellas del *indie* (por entonces ello dejaba de ser un oxímoron),²⁶ el *indie* no solo era más amplio, sino que era obra del trabajo mancomunado entre muchas personas. Un trabajo que, desde ya, suele ser conflictivo, pero desde un punto de vista sociológico “colabora”, en definitiva y como dice Becker (2008), hacia la conformación de una obra reconocida como artística. Con este recorrido, mi encuentro posterior con la perspectiva de Antoine Hennion (2002) terminó de orientarme teóricamente al contener y superar la aproximación beckeriana, ya que lleva al extremo la idea de que el arte es un trabajo, aunque no en el sentido de la sociología de las ocupaciones.

Para Hennion (2002), cada música es una red de mediaciones históricamente singulares. Las mediaciones —agenciadas por actantes humanos y no humanos— no son conceptos ni abstracciones sino elementos concretos, activos, específicos, que se ensamblan y trabajan para hacer aparecer una música puntual y no otra. La idea de mediación, entonces, no resuelve nada de antemano; es más bien una pregunta que se lanza cada vez a las

²⁶ Quizá ya no sea necesario aclararlo: descreo profundamente de esta “epistemología” de los genios individuales —todavía hoy se piensa en algunos círculos que la escena *indie* platense le debe todo a El Mató...—. También descreo de los argumentos teleológicos y románticos del estilo de que “la buena música” siempre “se conocerá” o “saldrá a la luz” a pesar de los obstáculos (reconocimiento que, por otra parte, se hace luego de que esa música triunfe). Contra todo ello, nada mejor que el capítulo diez de *Los Mundos del Arte*, con su modelo para leer la construcción de las reputaciones en los mundos artísticos. Desde allí, Becker (2008) discute el sentido de toda su intervención en este debate: la ausencia de un valor estético universal y no relativizable.

músicas reales y particulares: ¿cómo están hechas?, ¿sobre qué arreglos se apoyan?, ¿qué hacen?, ¿qué hacen hacer? Frente a los reduccionismos de los enfoques esteticistas (centrados en la obra) y los sociologistas (centrados en los juegos de la identidad, las clases o el *status*), la investigación debe orientarse a describir las distintas actividades, objetos, dispositivos, categorías, narrativas, sujetos, entrenamientos —entre otras posibilidades advertidas en el trabajo empírico— que hacen aparecer la música. Desde este enfoque, entonces, solo en el esfuerzo de descripción e interpretación de un mundo musical, desplegando los distintos elementos que trabajan para hacerlo aparecer, es posible comprender su densidad, prescripción que coincide con el abordaje etnográfico practicado.²⁷ Este abordaje fue movi- lizado por la búsqueda de las singularidades y por una concepción del conocimiento como proceso relacional y dialógico. En esa conversación entre la etnografía, las teorías de las ciencias sociales y las personas con las que investigaba, entendí, en sintonía con el pragmatismo, que estas tienen un rango de agencia y de crítica que me ubica en un lugar de aprendiz. En este sentido, Hennion sostiene que los *amateurs* han funcionado en su investigación como “pequeños profesores de sociología, pequeños profesores de nuestra relación y vínculo con el mundo”, con lo que quiere implicar “situar la reflexividad de su lado y no solamente en los sociólogos” (2012, p. 129).

Al recuperar la historia del *indie* en Buenos Aires y La Plata, podemos entender que hablar de música *indie* en los últimos diez años no implica, desde ya, hablar de un estilo o género musical en su sentido normativo, pero tampoco se trata únicamente de una categoría folk que remite a negociaciones y clasificaciones “nativas” sobre rasgos estilísticos. El *indie* nos habla también —y de manera privilegiada— de la producción misma de la música de forma mucho más obvia y directa que otros fenómenos musicales. Y es en este último sentido que el *indie* funciona con éxito como código generacional y se reinventa de manera permanente como aspiración y como proyecto de distintos grupos de artistas.

Esto es así porque en el *indie* local, luego de Cromañón, se encuentra de forma plena una nueva relación con la música y con los medios de producción de música. Podría decirse que el *indie* es una “música de uso”, para

²⁷ En Boix y Semán (2017, 2019) desmenuzamos la perspectiva de Hennion, su relación con la sociología cultural y con el método etnográfico.

retomar una idea con la que Pablo Vila (1985, 1987) pensó el *rock*, el tango y el folclore en distintos momentos históricos. Desde su perspectiva, el *rock* nacional fue, entre fines de los años setenta y comienzos de los ochenta, una música de uso para un actor juvenil que encontró en los recitales masivos un refugio generacional frente a la desarticulación de los colectivos y la restricción feroz de la sociabilidad que había instaurado la dictadura. Desde un filtro pragmatista, esta idea puede ser reformulada como un vínculo entre la conformación de un actor social —con su acción colectiva y sus identificaciones— y una música específica.

Al retomar el concepto de “música de uso” y preguntarse cuáles son los usos en las producciones musicales emergentes, Gallo y Semán entienden que, en ellas, la novedad no es una cuestión de estilo, sino el tipo de vínculo de las nuevas generaciones con la música, apoyado por unas condiciones tecnológicas que habilitan como nunca la autoproducción y el consumo pluralizado. En sus palabras:

a los géneros musicales que en otros tiempos fueron música de uso no les sucede un nuevo género musical, sino una nueva forma de producir y usar la música, una nueva relación con los medios de producción de música que, por esa misma variación, aunque repitiera patrones musicales previos, no es la misma música de siempre (2016, p. 21).

Este concepto de música de uso retiene el carácter colectivo de la formulación original, pero se orienta a dar respuesta a otra lógica en la construcción del colectivo: una que responda menos a la identificación narrativa con la música y más a las formas de acción que producen, circulan, habitan, valoran y experimentan la música. De esta manera, en primer lugar, es una categoría menos holista, que no asume el riesgo de transformar a cada individuo en una expresión más de la identidad colectiva y que, por eso mismo, otorga más peso a las individualidades. En segundo lugar, es una noción que se encuentra más allá de la oposición producción/recepción, en tanto trabaja con experiencias en las que el patrón de producción contempla, al mismo tiempo, lo que antes sucedía en momentos separados y se dividía dicotómicamente. Por último, este concepto contiene una conciencia mayor de las posibilidades de uso de la música, de su singularización, y así acompaña los empleos efectivos que contemporáneamente las personas hacen de la música.

En 1985, al escribir el espacio del recital y su funcionamiento como un refugio frente a la política de la dictadura cívico-militar, Vila (1985) propone una lectura acerca de la organización de una sociabilidad joven y una resistencia política a partir de una música. Hoy, de manera análoga, podemos encontrar un uso de la música característico para distintos sectores de jóvenes en la conjunción de formas de producción intensivas en tecnología, sostenidas en escenas locales, descentradas de los géneros musicales en sentido musicológico clásico, interesadas tanto en la gestión como en la estética y apoyadas sobre lazos amicales.²⁸ Para ellos, la música es una práctica en la cual están comprometidos, es la consecuencia de una acción definida de forma singular, a la vez que un recurso para relacionarse con otros y crear lazos, relaciones e instituciones.

Desde estos planteos, puedo volver a la literatura mayoritaria sobre el *indie* organizada alrededor del concepto de clase social. En esta bibliografía, la pertenencia y la distinción de clase vendrán a explicar la existencia de esta música: grupos sociales vinculados a la juventud urbana de clase media usarían esta música para producir estilos de vida diferenciados y discursos de autenticidad.²⁹ En este estudio, siguiendo las ideas antes expuestas, entiendo, por un lado, que la clase y la música se coproducen y esta producción se expresa no solo en identificaciones sino en proyectos y aspiraciones, modos de estar y de trabajar de las personas involucradas. Por otro lado, también entiendo que la producción de identificaciones en el *indie* hace intervenir muchos más elementos que la clase, y mostraré esto etnográficamente: los lugares de producción, los recursos tecnológicos, las características de las redes colaborativas, las relaciones con la tradición musical local, entre otros, se conjugan para producir marcas identitarias.

²⁸ Y no solo de clase media, como atestiguan los trabajos sobre productores de cumbia (Silba, 2016) y de rap (Canosa, 2016; Muñoz Tapia, 2018).

²⁹ Sigue esta línea el trabajo de Peña Boerio (2011) en Argentina, aunque la rica empiria que construye desborda su marco teórico. Internacionalmente, varias investigaciones coinciden en una perspectiva específicamente bourdieuana para decir que el *indie*, al mismo tiempo que marca la conciencia de una nueva estética, opera como recurso de distinción. Esta posición llega al paroxismo en Hesmondhalgh y Meier, para quienes el *indie* es el gusto musical preferido de “la fracción dominada de la clase dominante” (2015, p. 64).

En línea con estas ideas, el trabajo de campo se dirigió a captar, con la mayor amplitud posible, las instancias de producción de la música. Entre 2011 y 2015 realicé observación participante y registré sistemáticamente: 1) reuniones internas de Concepto Cero y las que este (o sus integrantes) tenía con otros sellos musicales locales, periodistas y funcionarios del Estado; 2) eventos públicos, básicamente recitales, festivales y fiestas, así como capacitaciones y espacios de formación; 3) la cotidianeidad: desayunos, tardes de mate, viajes y salidas nocturnas con integrantes de Concepto Cero y de otros sellos amigos; 4) interacciones en Facebook, Twitter, Google Drive, entre otras plataformas, con las personas involucradas en la etnografía. Mi acceso a cada uno de estos espacios se asentó tanto en condiciones previas (entre mis interlocutores y yo descubrí una plataforma cultural compartida: éramos estudiantes, jóvenes, habitantes del llamado “cuadrado” de la ciudad de La Plata y contábamos con algún tipo de sostén familiar), como en la confianza que fui ganando a partir de mi permanencia en las redes del sello y mi compromiso con sus actividades.

El campo se planteó en términos de interlocución y de un diálogo conscientemente dirigido a objetivar y darles perspectiva histórica y futura a las prácticas de las personas estudiadas. Esto fue así porque ellas estaban tan interesadas como yo en las características de sus prácticas musicales y en su diferencia respecto al pasado, lo que condujo a que la relación de campo contemplara muchas conversaciones que querían interpretar lo que ocurría, incluyendo discusiones sobre mi tesis de maestría o los artículos que publicaba.⁵⁰ En el mismo sentido, a lo largo del libro recorreré bibliografía no solo académica, sino orientada a un público más masivo y escrita por periodistas, músicos y actores del mundo musical. No solo creo en una forma de practicar las ciencias sociales que dialogue con (y retome la reflexividad de) la mayor diversidad de actores posible, también entiendo que en un campo tan dinámico como el de los estudios de la música, que ha experimentado un verdadero *boom* de publicaciones en el último tiempo, y que históricamente se ha caracterizado por el solapamiento y la retroalimentación de planteos entre la academia y otros discursos (en especial, el periodístico), es obligada —y hasta natural— una interlocución amplia.

⁵⁰ Reflexiones más reposadas sobre la relación de campo y la producción de conocimiento en esta investigación pueden leerse en Boix (2016).

Asimismo, utilicé información documental extraída de Facebook y del Google Drive del sello Concepto Cero: presupuestos, presentaciones de proyectos para obtener subsidios y becas, esbozos de campañas de prensa, comentarios y diálogos entre los actores. Esta información era, en sí misma, bastante fragmentaria, y solo pude entenderla en relación con las interacciones y las conversaciones cara a cara. Algunas de estas últimas revistieron el carácter de entrevista, una forma especial de encuentro, una conversación pautada y personal. Hice contadas entrevistas personales abiertas y orientadas biográficamente a integrantes de Concepto Cero y a responsables de otros sellos musicales. Con las personas que entrevisté había compartido distintas escenas de la etnografía, observando sus acciones y dichos, por lo que, en las entrevistas, además de indagaciones dirigidas a reponer sus trayectos de vida, tuvieron lugar interpretaciones cruzadas sobre hechos vividos en conjunto. La relación de campo actuó como mediación de las entrevistas, las cuales prolongaron la lógica de las interacciones y fueron interpretadas a la luz de esa interacción.

Por otro lado, para completar los datos seleccioné una serie de material periodístico y aficionado: entrevistas en programas de radio, revistas y blogs (tanto a las personas en estudio como a otras con roles significativos; reseñas de discos o eventos en la prensa), etc. El criterio que tomé para seleccionar este material, potencialmente enorme, proviene de la referencia por parte de mis interlocutores. Nuevamente, el material —tanto el producido por el sello como el referenciado por sus integrantes— recibió un tratamiento enfocado de manera etnográfica. Es decir, estos documentos importan en tanto que vuelven más densa la comprensión de las acciones y los significados que involucraban a las personas estudiadas.



SAB.23.FEB

CONCEPTO CERO®
PRESENTA

**CASIMIRO ROBLE
EL PERRODIABLO
LA PATRULLA ESPACIAL**

DJ's	VISUALES
DAMIÁN ANACHE LE VILLERA	VALENTINO TETTAMANTI EMMANUEL OREZZO GATIVIDEO VJ's NAIS

LA TRASTIENDA CLUB LA PLATA - 00 HS.

Flyer de difusión de fecha de Concepto Cero. La Trastienda, La Plata
(23 de febrero de 2013). Cortesía de Emmanuel Orezzo.

Luego de tantos años compartidos con los protagonistas de esta etnografía, diluí el campo más que cerrarlo. Aunque formalmente dejé de considerar que “hacía campo” entre mediados y finales de 2015, seguí visitando y manteniendo contacto con mis interlocutores en los años siguientes. En 2016 fui a ver a Nicolás a las nuevas oficinas de Concepto Cero en la galería Patio del Liceo, en Barrio Norte, Ciudad Autónoma de Buenos Aires; también me reuní con Ángel en un café en La Plata y, hacia el final de ese mismo año, me encontré con Nicolás, Mena y el Pampa en el TRImarchi realizado en Mar del Plata, donde presentaron un taller llamado “El juego del sello discográfico”. En 2017 acordé un par de veces para almorzar con Nicolás en Buenos Aires. Más adelante, armamos junto con él, Ángel y unos colegas míos de la universidad un proyecto de revista digital y nos presentamos a una convocatoria que finalmente no ganamos. También organizamos una actividad conjunta en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín para conversar sobre los cruces entre la academia y el mundo de la música. En 2018 y 2019, inmersa en el proceso de escritura de este libro, creí necesario hacer unas visitas más, esta vez a las nuevas oficinas del sello en Palermo y a algunos eventos de la industria musical en los cuales Concepto Cero tuvo un lugar destacado.

Un relato para Concepto Cero

Los sellos se volvieron centrales en el mundo *indie* de La Plata a medida que avanzaban los años 2000. Estos solían presentarse a la prensa y a los funcionarios estatales, a las preguntas de investigadoras y de periodistas, como “grupo de amigos”. Usualmente, los sellos discográficos independientes son identificados en la prensa y en la historia de la música a partir de su catálogo, el género o los géneros musicales a los que responden y las personalidades que toman las decisiones. ¿Qué quería decir que estos sellos fueran “grupos de amigos”? Promediando mi trabajo de campo, Nicolás, de Concepto Cero, decía estar un poco cansado de esta repetición romántica. Para el medio virtual *El servicio postal* agregaba:

La idea surge de un grupo de amigos, de músicos, en base a ver la dificultad o la complicación que es insertarse en una escena. Creo que el rock tiene una cantidad de ejemplos en los que se puede ver cómo funciona y el sello es una figura en la que, en realidad, uno pone una marca en la cual agruparse y sacar los discos. Uno habla de sello y es un comodín para decir un montón de cosas (Pairone, 2013).

En esta historia no puedo obviar ese momento: la formación del sello Concepto Cero por un grupo de amigos. Aquí, esta descripción funcionará como presentación del propio sello y de quienes habitarán estas páginas la mayor parte del tiempo, y también para abrir una reflexión más general. En este último sentido, repongo el caso, no porque sea representativo —ninguno lo es— de la formación y dinámica de los sellos musicales, sino porque en su singularidad permite introducir algunos movimientos clave del mundo *indie* en el período de estudio: la ampliación de los vínculos con la música que conducen a las personas a iniciar un sello musical; la pondera-

ción de la amistad como un lazo que conecta y corresponde a unas personas con otras en préstamos, favores, acuerdos y trabajos; la apertura y la mezcla como criterio de producción estética junto con la salida de narrativas de género musical y, por último, la reformulación de las nociones clásicas que organizaron a los sellos discográficos en buena parte del siglo XX (en particular, la idea de catálogo y de línea estética) y el valor otorgado, en su lugar, a las particularidades e historia de cada sello. Para finalizar, discutiré la novedad de estas prácticas musicales, relativizando el lugar central que los criterios estéticos vanguardistas han tenido en este debate.

“La misma anécdota contada por un montón de gente diferente (...) que es siempre la misma”

Promediaba 2009 cuando Matías, Nicolás y el Tata conformaron Concepto Cero. El Tata —de quien se hacían bromas constantes sobre lo “colgado” que era— ya estaba distanciado de este papel central cuando inicié mi contacto con el sello en el año 2011, aunque seguía participando de sus eventos y de algunos proyectos discográficos. Estos tres integrantes del núcleo duro del “grupo de amigos”, presente en los comienzos del sello, se habían conocido en las cursadas de la Licenciatura en Composición con Medios Electroacústicos de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Mientras que el Tata ya se había recibido, Matías lo hizo a comienzos de 2012, poco tiempo antes de que Nicolás —cada vez más abocado a sus actividades en el mundo musical— se propusiera un *impasse* en la carrera. De acuerdo con el relato de Nicolás, en estos comienzos los proyectos musicales de cada uno fueron determinantes para trazar las primeras redes del sello: Matías cantaba y tocaba la guitarra en Casimiro Roble, una banda de *rock* referenciada con la idea de *power* trío; Nicolás y el Tata hacían lo propio en Brahmán Cero, una banda de electrónica y *rock* industrial comandada por Nicolás; a la vez, el Tata tenía sus proyectos solistas, que el resto clasificaba de “experimentales”. Los discos de estos tres proyectos inauguran el catálogo del sello.¹ Además, desde un primer momento, el sello

¹ Se trata de los discos *Volumen 1*, de Casimiro Roble; *Realidad/Ansiedad*, de Brahmán Cero; *Dueño no tengo* y *Búcaro*, de Tata Laxague. En 2011, cuando comencé a participar sistemáticamente de los espacios que Nicolás y Matías me habilitaban, Concepto Cero había editado dos discos más: *Volumen II*, de Casimiro Roble; y *Música total*, de Excursiones Polares.

realizaba eventos de distinto tipo. En la entrevista en la que conocí personalmente a Nicolás, a fines de 2010, cuando el emprendimiento tenía un año y medio de funcionamiento, me contó: “Como que yo tuve la idea de que teníamos proyecto y de que quizás en la escena era complicado entrar y hacerse espacios y armar las fechas y todo. Entonces es como que tenía ganas de empezar a tocar con Matías en tal fecha juntos y, por otro lado, eso... ¿entendés? Pensar que, bueno, si vos tocás, yo puedo estar en la taquilla o yo puedo hacer la difusión”.

A partir de una orientación de este tipo comenzaron a reunir a otras personas, que se dedicaban tanto a la música como a las artes visuales. Compartían la idea de que un sello no podía pensarse sin “la parte gráfica y visual”, por lo que les preocupaba reclutar toda clase de artistas. Los primeros fueron los propios compañeros de banda: Cristóbal, bajista de Casimiro Roble; Nicolás (Reyes), bajista de Brahmán Cero; Marcos y Valentino, ilustradores que se encargaban de las proyecciones visuales que completaban, en vivo, la música de Brahmán Cero. Más adelante se sumaron otros amigos y amigas, que promediaban los 23 años y habían transitado, en su mayoría, las aulas del “Bachi”,² el Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP, y por entonces estudiaban carreras de la Facultad de Bellas Artes de la misma universidad y de la UNQ. Como otros músicos de la ciudad de generaciones previas, en particular la primera cohorte del *indie rock*, los de Concepto Cero habían ido a los mismos colegios preuniversitarios y compartían con ellos ciertas pautas culturales asociadas a las clases medias. Unos y otros habían estudiado en escuelas con una fuerte presencia de padres profesionales y empleados de diferentes esferas de la actividad económica, que valoran la tradición de la escuela pública y la formación ilustrada, a la vez que entienden a la educación como estrategia familiar de ascenso social (Ziegler, 2007).³

² El “Bachi”, como lo llaman sus alumnos y trabajadores, es un establecimiento de educación secundaria especializado en arte dependiente de la Universidad Nacional de La Plata, donde además de la formación general se brinda formación específica en artes, en dos orientaciones a elegir por cada estudiante: música o artes visuales.

³ El hecho de que, desde la restauración democrática, el ingreso a los colegios dependientes de la UNLP no sea por exámenes sino por sorteo matiza, en parte, el reclutamiento socialmente endogámico. No obstante, y aun reconociendo las experiencias heterogéneas de estos colegios, se puede apreciar una pauta cultural asociada a las clases medias.

Cuando ingresé al campo, esta *crew* —como se autodenominaba el grupo en un juego con la jerga de las culturas urbanas, especialmente el *hip hop* y del mundo del arte, donde la *crew* es el personal que lleva a cabo la técnica de un evento—, se completaba con algunas personas más. Cata, compañera de colegio de Nicolás, y Pancho, hermano del Tata, se dedicaban a la fotografía; Julián, hermano de Matías, al audiovisual, mientras que Mariel y Corina, a las artes visuales. La composición del grupo fue cambiando a lo largo del tiempo. Nicolás y Matías compartían conmigo sus expectativas de sumar nuevos integrantes plenos. Por entonces, en algunos elementos de folletería y de comunicación web, incluían la siguiente leyenda: “Contactate con nosotros. Queremos generar nuevos lazos, sumar nuevos artistas y gente al equipo”. En especial, estaban en la búsqueda de personas interesadas en la producción, “la parte chota de la música”, como decía Cristóbal, quien se dedicaba a ella; o la parte “piedra”, como decía Valentino, que la detestaba. Ignorando las variaciones en el equipo, por ahora quisiera presentar a los cuatro integrantes que me acompañaron en gran parte de la investigación: Nicolás, Matías, Cristóbal y Ángel, un cuarto músico que se sumó al grupo de gestión del sello más tardíamente.

Cuando lo conocí, a los 23 años, Nicolás ya había trabajado en varios boliches de Capital Federal, orientados a eventos en vivo de *rock* y electrónica *dance* como Niceto y Cocoliche. También había hecho lo propio para un sello: “Era ‘che pibe’”,⁴ me explicó, “pero bueno, eso te da una idea de cómo se manejan algunas cuestiones que, si no, quizás no las sabés”. Estaba también tocando con su banda Brahmán Cero, en la que se encargaba de la voz y de las programaciones. Podríamos decir que para Nicolás la música era parte de su vida desde temprana edad: había hecho la secundaria en el “Bachi” —aunque orientado en artes visuales— y su padre era músico, musicólogo y profesor-investigador en la Facultad de Artes de la UNLP. Nicolás era muy dado para las relaciones interpersonales y siempre lo encontraba conversando con distintas personas en los eventos, habitualmente acerca de trabajos del sello. Esa era una de las diferencias que Nicolás veía con Matías: “Mati no es un tipo de eventos, no le gustan estas cosas”, me dijo en ocasión de la inauguración de un festival de cine organizado por Concepto

⁴ En Argentina, se alude así a un cadete o a una persona, generalmente joven, que ejecuta comisiones o encargos.

Cero, mientras tomábamos un trago y no encontrábamos a su compañero en ningún lugar. Por el contrario, Nicolás siempre estaba en el centro de la escena y, entre la variedad de actividades que el sello requería, prefería el contacto con las bandas y los artistas, las estrategias comunicacionales del sello, hablar con la prensa y manejar las redes sociales.

Por su parte, Matías estaba por cumplir 30 años. Había venido años atrás desde una pequeña ciudad entrerriana para estudiar en La Plata. Era la voz y el guitarrista de Casimiro Roble. Cuando lo conocí, estaba en pareja estable con una estudiante de violín y piano que tenía un proyecto de música para películas y vivía en Villa Elisa, localidad de la zona norte del partido de La Plata, camino a Berazategui. Se querían mudar juntos y vendían dulces caseros para juntar dinero. Matías era “el crack en cuestiones de sonido”, como lo definió alguna vez Nicolás, y siempre se encargaba de la “técnica” de los distintos eventos del sello. También realizaba actividades de gestión y comunicación junto a Nicolás, pero lo suyo era el estudio de grabación. Como pude comprobar al asistir a recitales con él, era un músico y oyente obsesivo, atento a cada mínimo detalle de lo que ocurría en una canción. Matías tenía montado en ese momento un estudio casero de grabación en una de las habitaciones del PH que alquilaba frente a la terminal de ómnibus, al que había bautizado La Pieza. Grababa y mezclaba la música de grupos vinculados al sello, pero también de otros proyectos que ni él ni Nicolás planeaban incorporar al catálogo.

Cristóbal tenía la misma edad que Nicolás. Había nacido en La Plata y crecido entre Trenque Lauquen y San Miguel de Tucumán. De esta última ciudad se desplazó cuando terminó el secundario para estudiar cine en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA),⁵ carrera que luego retomaría en La Plata. Había estudiado música desde niño gracias a su padre, docente de música y director de orquestas y coro: “A mí me gustaba el rock y él me inscribía en el conservatorio a trompeta o flautín no sé cuánto”, me dijo en una entrevista. Cristo (apócope de Cristóbal) se desempeñaba como bajista en Casimiro Roble y era muy amigo de Matías: cuando este vivía en la zona de la terminal pasaba mucho tiempo en su casa y, a mediados de 2011, se mudaron juntos a un nuevo departamento por la zona de Parque Castelli en el otro extremo de la ciudad. Además, cuando lo conocí comen-

⁵ Desde 2014, Universidad Nacional de las Artes (UNA).

zaba a encargarse de algunas tareas de producción del sello. Cristo decía que estas tareas le gustaban porque tenían relación con el cine: planificar los lugares, el sonido, las luces, la taquilla y todos los elementos necesarios para que el evento saliera bien.

Por último, luego de 2012, Ángel se sumó al núcleo duro de la gestión del sello y, por lo tanto, a mi investigación. Contaba con unos diez años más que Nicolás y tocaba la guitarra en Excursiones Polares, banda oriunda de Bernal y la primera en ingresar al sello luego de los proyectos musicales de los amigos fundadores. Así lo contaba Ángel: “El Tata se lastima... Ahora ya sé qué es el Tata, pero en el momento, tipo ‘el guitarrista de una banda se lastimó la mano’. Entonces, esa noche, Anache⁶ le dice a Nico, ‘che, tengo unos amigos que tienen una banda que está buena’. Mati y Nico eran Concepto Cero. A Mati le gustó muchísimo, y a Nico le caí... no sé, porque a Nico le gusta otra música, pero a Nico le caímos muy bien, como muy bien. Y pegó mucha onda con Roy [el cantante de Excursiones Polares] y, después, al tiempo, lo invitó a Roy a pasar música en alguna fecha”. Ángel era graduado universitario de la carrera de Comunicación y estaba cursando una maestría en Sociología de la Cultura en la Universidad Nacional de San Martín, mientras se sostenía con un empleo administrativo en el Estado en el área de educación superior. Antes de ponerse a trabajar en la gestión del sello, había pasado por varios trabajos ajenos a la música, como el de operario de fábrica.

Durante todo este período, no hubo preferencias de género para el reclutamiento de nuevos integrantes a la *crew* —aunque Nicolás siempre estaba preocupado por sumar mujeres—. No obstante, en Concepto Cero el predominio era de los varones. Esta situación era idéntica a la de otros sellos de La Plata hacia 2011. Los varones prevalecían en la mayoría de las actividades y además solían protagonizar las más visibles y jerarquizadas, arriba y abajo del escenario. Las mujeres solían asumir tareas tras bambalinas —especialmente fotografía, escenografía, diseño y cobro de entradas,

⁶ En ese momento, Damián Anache era compañero de Nicolás en la facultad. Al comienzo del campo, oficiaba de productor de algunos materiales de Brahmán Cero y Excursiones Polares. Se recibió años después de Licenciado en Composición Electroacústica y comenzó a dar clases en la facultad. Durante el período etnográfico tuvo una beca del entonces IUNA para hacer un posgrado en artes y, luego, a pesar de su poca confianza, ganó una beca doctoral de CONICET.

discos y otros productos que se ofrecían en los eventos— y no era inusual que se encontraran vinculadas sentimentalmente a algún miembro masculino de la red, si bien este no era el caso en Concepto Cero. Pese a ello, un sello musical que declaraba abiertamente que la fotografía, el diseño y otras prácticas estéticas tenían tanta relevancia como la música en escena, hacía que el lugar de las mujeres y sus prácticas se volvieran más visibles e imprescindibles.⁷ A lo largo del período, por otra parte, varias músicas mujeres ingresaron al catálogo.

¿Qué producía este grupo de gente? La vida del sello se repartía entre las reuniones, los discos, los eventos y los objetos. Durante la etnografía, participé de las reuniones que se realizaban regularmente en distintas cafeterías, centros culturales y espacios domésticos. A lo largo de 2011, las mismas se desarrollaron todos los miércoles en el bar del Pasaje Dardo Rocha, en la esquina de las calles 6 y 49, locación sugerida por mí, ya que la mayoría de los chicos aún vivían con sus progenitores. En 2012 y 2013 las reuniones pasaron a realizarse en el *hostel* Frankville,⁸ el mencionado bar del Pasaje Dardo Rocha y otros bares. Apenas entrado el año 2014, Nicolás se mudó a un departamento a unas cuadras de la Plaza Rocha de 7 y 60, y los encuentros comenzaron a hacerse allí.⁹

⁷ Una lectura entre líneas de la historia del *rock* permite constatar cómo las mujeres que rodeaban a músicos varones han sido fundamentales en la creación de la estética de bandas de *rock* argentino a lo largo de los años. En particular, el libro de Victoria Lescano (2010) se hace una pregunta sobre la relación entre *rock* y moda, desde Sandro y Los del Fuego hasta el *indie* de los años noventa, y documenta el accionar de novias, amigas, fans y conocidas que asesoraban, conseguían y prestaban vestimenta y maquillaje, además de aconsejar sobre peinados. También madres (o alguna otra mujer de la familia) cosían trajes o ropa que no podía comprarse en las tiendas. El libro también recupera el papel de vestuaristas, diseñadoras y estilistas con distintos niveles de profesionalismo que intervenían en la propuesta estética de las bandas.

⁸ Se trata de un *hostel* orientado al turismo joven internacional, como suele suceder en este rubro, ubicado en la calle 46, entre las calles 10 y 11.

⁹ La modalidad de trabajo cambió cuando cesé el trabajo etnográfico y el sello mudó su centro de operaciones a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, estableciendo distintas oficinas para el trabajo cotidiano, la primera en un pequeño local en la galería Patio del Liceo en Barrio Norte y la segunda en un espacio de *co-working* en Palermo. Este cambio se debió a la mudanza de Nicolás en 2015 a CABA, sumado al hecho de que otros integrantes del sello que se involucraron cada vez más en la gestión ya vivían allí. Pero el cambio implicaba también un paso adelante en la formalización del sello.

En estas reuniones se organizaba parte de la producción de los otros ítems mencionados y se nutría una complicidad alrededor de la música o, como ellos la denominaban, una amistad. Los eventos eran varios: además de las fechas de las bandas del sello, en 2011 estaba vigente el Ciclo Concepto Cero, que se realizaba mensualmente en el *hostel* Frankville y continuó de manera regular durante 2012, con algunas ediciones en 2013. Este evento presentaba música en vivo en formato acústico, a cargo de un solista y una banda, acompañados de una muestra de artes visuales o fotografía. A partir de las ocho de la noche reunía a jóvenes habitantes de La Plata con grupitos de visitantes, generalmente de países latinoamericanos, que se hospedaban en el *hostel*. Dadas las características del espacio, nunca terminaba tarde: “tipo dos se empieza a levantar campamento”, decían sobre el ciclo en el que se la pasaban entre chistes y cervezas. Eventualmente, también hacían fiestas para los aniversarios del sello, las cuales combinaban bandas con DJs luego de la medianoche y se realizaban de manera itinerante en bares como Pura Vida (2010) y en espacios culturales como el galpón del grupo La Grieta (2011, 2012) y C'est la vie (2015).¹⁰ Estas fiestas solían terminar a altas horas de la madrugada, en sintonía con otras propuestas de la noche platense. Además, Concepto Cero tenía experiencia en la producción de distintos eventos para terceros, como festivales de cine y de diseño.¹¹

Un párrafo aparte merece la dimensión objetual a la cual referí antes. Tarjetas, folletos, fotos, calcomanías, postales, remeras, visuales, lonas —a las que indistintamente también llamaban *banners*— siempre tenían lugar en las conversaciones y en los eventos. Estos objetos se correspondían a la llamada “parte gráfica y visual” del sello y resultaban estratégicos para la construcción de una “identidad visual”. Los integrantes fueron desarrollando durante el período una sensibilidad respecto a todo lo que contem-

¹⁰ La fiesta de 2013, planificada en La Trastienda Club de La Plata, fue suspendida a último momento luego de las trágicas inundaciones que asolaron la ciudad. En 2014, por cumplirse cinco años del sello, se realizaron una serie de acciones durante todo el año bajo el slogan “Concepto Cinco”.

¹¹ Entre otros, el FESAALP —Festival Latinoamericano de Cine de La Plata— y el TRImarchi, un encuentro internacional de diseño con sede en Mar del Plata, los había elegido para organizar fiestas, inauguraciones y recitales en el interior de sus proyectos entre 2010 y 2011.

plaba el valor estético propio. Como me había dicho Nicolás al respecto del *frontman* de un grupo: “tiene que hacer que la gente quiera ir a verlos, y tiene que generar algo más que la música, todos sabemos que él es un músico de puta madre”. Mi contacto prolongado con Concepto Cero me hizo atender a ese “algo más”: la actuación sobre el escenario, la visualidad, el vestuario, el tipo de espacios elegidos para los eventos, la promoción y la comunicación eran tan parte del proyecto musical como la música misma. Mientras algunos de sus amigos de la escena suponían que lo importante era tocar y sacar “buenos discos”, Concepto Cero prestaba atención a toda una serie de objetos que enhebraban el vínculo entre el artista y el público y que eran gestionados por “todo un equipo” de productores y artistas que, de esta manera, cobraban protagonismo casi a la par que el músico. Es verdad que la escena de La Plata se caracterizaba por su interdisciplinariedad, pero muchas veces era más un efecto de la composición de los grupos de amigos que una estrategia consciente. Por el contrario, Concepto Cero, junto a otros participantes del ámbito, incorporaba otras manifestaciones artísticas como una decisión pensada y articulada para cada proyecto musical.

Finalmente, quisiera remarcar la singularidad del lugar de Concepto Cero en la escena platense respecto al modo en que pensaban su relación con el mercado. Este sello multiplicaba lo más posible la figura de los auspiciantes: estudios de grabación, productoras de cine, fanzines y revistas culturales, entre otros pequeños emprendimientos de “amigos” y “conocidos”. Estos vínculos eran poco usuales en el mundo *indie* de La Plata por entonces, y si bien crecieron en los años en que me relacioné con el sello, no llegaron a ser un denominador común. Por ejemplo, el ciclo en el Frankville involucraba un arreglo con el dueño del lugar que incluía publicidad del *hostel* en los eventos del sello a cambio del local. El *hostel* ganaba con la barra y el sello con “la puerta”, es decir, con la venta de entradas, que no corrían para los huéspedes. Pero la relación con el *hostel* excedía al evento: el dueño los invitaba a su cumpleaños y participaba del ciclo, prestaba el espacio para reuniones del sello y para cumpleaños de sus miembros. Era considerado un amigo. Asimismo, existía otro acuerdo con el hospedaje que involucraba disponer de plazas para los integrantes de bandas invitadas por el sello a tocar en La Plata, siempre como contraprestación por la publicidad. Los arreglos no terminaban ahí: por aquellos años, el ciclo era

auspiciado por la cerveza artesanal platense Cabra 52, bajo el acuerdo de proveer de cierta cantidad gratuita de cervezas a organizadores, amigos y bandas que tocaban esa noche, a cambio de publicidad en todos los eventos del sello. Como decía Nicolás jocosamente en esos contextos nocturnos: “Lo mejor de tener un sello es el arreglo con la cerveza”.

Redes de amistades y tecnologías

Además de congregarse a un conjunto de personas que cruzaban y complementaban sus distintas orientaciones estéticas, Concepto Cero reunía a un grupo de amigos. Este se había formado a partir del tránsito en el colegio secundario y en la universidad. El grupo de “diseñadores” —así autoidentificado en la dinámica cotidiana e integrado por Marcos, Valentino, el Pampa y Mariel— dialogaba sobre las entregas que tenían para las distintas materias; Matías daba cuenta de los problemas para realizar su tesis en composición musical y de las bandas que iban a grabar a su estudio; Valentino solía hablar orgulloso sobre los músicos que le gustaban y lo contactaban para pedirle un *flyer* y de las chicas que, según él, no le daban bola; Nicolás relataba los cambios de baterista de su banda y la salida de nuevos modelos de zapatillas Nike que le gustaban. El clima era de complicidad y también era usual que en las reuniones se refirieran a sus salidas en común, explicitando quién “no podía hacer pie” y quién “ni manejar”. Este tipo de hallazgos aparece en otros trabajos: Pinochet Cobos (2015, p. 75) indica que los procesos colaborativos de trabajo de jóvenes artistas mexicanos limitan con las fronteras de la fiesta, de la comensalidad y de la convivencia.

El grupo de amigos era, tanto en Concepto Cero como en otros sellos de su tipo, la referencia para relatar y conceptualizar la propia historia de vínculo con la música. Cuando Lucio, de Dice Discos, me contaba la historia del sello y de las relaciones entre sus integrantes, realizaba conexiones entre la práctica de “andar en *skate*” por el barrio, entre Gonnet y City Bell, en la zona norte de La Plata, y compartir profesores de instrumento, situándose por lo menos diez años atrás. De la misma manera, unos años antes había visto cómo Laptra —sello clave en el *indie rock* platense— se había conformado alrededor de 2004 luego de darle un nombre a un grupo de artistas que ya compartía actividades no solo estéticas desde comienzos de la década: bandas que se armaban y desarmaban a un ritmo frenético, fe-

chas, fanzines, pero también asados, veladas de lectura, salidas nocturnas, reuniones para “jugar a la *play*” y viajes de vacaciones a la costa atlántica.

La literatura reciente que se ocupa de las escenas estéticas protagonizadas por jóvenes en Argentina y otros países de Latinoamérica coincide en el hecho de que la amistad asume un papel central en estos emprendimientos, tanto en la música como en las artes visuales y otras apuestas vinculadas.¹² Al enfatizar el carácter amical de las redes de producción, la bibliografía suele entender esta noción como un lazo íntimo y/o familiar, sin adentrarse en su lógica y sus significados. Por mi parte, considero que este lazo emocional que llamamos amistad está presente en los sellos, pero en el trabajo etnográfico encontré que la amistad refiere a una relación más amplia que la que manejamos desde el sentido común. En la —aparentemente— obvia idea de amistad se encierra un fenómeno en parte nuevo que obliga a un análisis un poco más puntilloso. Para poder apreciar esto, primero tenemos que seguir dando cuenta del funcionamiento del sello, entorno principal donde estas amistades se producen.

En una situación de fuerte agenciamiento tecnológico, todos estos sellos funcionaban a partir de la unión de los esfuerzos de cada integrante. Cada cual aportaba algo que el sello necesitaba y que respondía a su saber artístico más reconocido, ya que las competencias estéticas personales por lo general son múltiples: composición, producción, grabación, mezcla y masterización, diseño, video, fotografía, luces, escenografía, etc. La red no solo se nutría de la capacidad de trabajo de las distintas personas amigas sino de recursos financieros, materiales y tecnológicos. En cuanto al dinero, hasta llegar a situaciones de sustentabilidad en las cuales el sello pudiera invertir lo que ganara, era necesario realizar préstamos y derivar recursos al sello, comprometiendo la economía propia. Compartir estos gastos con un grupo amplio de pares permite llevar adelante el proyecto, incluso cuando puede ir “a pérdida”.

Por otro lado, con recursos materiales aludo especialmente a espacios físicos propios de la red, como el *home studio* de Matías, o que puedan obtenerse a partir de ella. Esto era clave sobre todo para no depender de los denominados “bolicheros”, quienes desde la perspectiva de la *crew* de Con-

¹² Refieren a lazos de amistad los trabajos sobre escenas estéticas contemporáneas de Fouce (2012), Gerber Bicecci y Pinochet Cobos (2012), López (2018), Quiña (2012), Vanoli (2009) y Vecino (2011).

cepto Cero no solían formar parte de una red posible. La mayoría era, según la síntesis de un músico y periodista de la escena al que entrevisté, “usureiros” y “saqueadores de bandas” que exigían “pagar para tocar”. Hasta 2011, Concepto Cero realizó fechas en Tahuma, el centro cultural del Tata, que funcionaba también como su vivienda. Además, el sello ejercía una política activa de incorporación de los lugares a la red; tal es el caso de sus arreglos con el *hostel*, así como más adelante lo hizo con la casa cultural C’est la vie, donde cogestionaron una serie de ciclos de recitales.

Párrafo aparte merecen las tecnologías digitales y musicales, que resultaban omnipresentes y definitorias para el trabajo de la red. Además de los encuentros en cafeterías y en sus casas, las personas integrantes producían para el sello siempre conectadas a Internet: terminaban de definir detalles de los eventos en una *skypeada* —una teleconferencia por Skype—, armaban presupuestos en archivos compartidos de Google Drive, combinaban encuentros por Facebook y Twitter, realizaban propuestas estéticas en grupos privados de Facebook, etc. Al interesarse por el trabajo en la música y el arte, cada cual tendía a equiparse y ponía a disposición del grupo estas tecnologías. Sumado a esto, la mayoría contaba con instrumentos y equipos de amplificación que se podían prestar entre sí: Nicolás tenía varios dispositivos electrónicos para pasar y producir música; Tino (apócope de Valentino) contaba con una máquina para serigrafía en la que se hicieron remeras del sello, además de otros recursos de impresión; Matías era dueño de micrófonos, una consola y otros equipos de sonido, además de *softwares* multipista de audio y *plugins* que tenía instalados en sus computadoras; Cristóbal estaba equipado con cámaras filmadoras, mientras que Cata y Pancho contaban con cámaras fotográficas profesionales. Estas adquisiciones provenían sobre todo de regalos, préstamos e inversiones de sus familias.

En este marco, el amigo es el “socio” de un proyecto como el sello, es el que pone dinero para un disco, es el coequiper, el cocompositor, el compañero de banda, el que presta equipos o coopera de alguna manera en la producción musical, entre otras posibles figuras y actividades. Es quien comparte el amor o la pasión por la música, aunque puede no activar exactamente el mismo gusto por ciertos géneros o estéticas musicales y más aún en escenas donde de manera explícita interesa hacer música en tensión con lo definible a través de los criterios de género musical. Es una persona con la que existen

códigos de ocio en común relativos a la música, como pueden ser juntarse a escuchar discos, hacer una “zapada” e ir a ver bandas.

En estas redes, un amigo es también alguien confiable, con quien se guarda reciprocidad en los préstamos y trabajos que cada cual hace para el otro, regulándose finamente lo que se presta, lo que se recibe y lo que se cobra. Así, un músico de una banda en ascenso de la escena, que a la vez intentaba encontrar un ingreso regular y sustentable en la grabación y el sonido en vivo, justificaba préstamos (sin contraprestación monetaria) de equipos que hacía a algunos amigos por razones como: “ellos me prestan micrófonos cuando se los pido”, “(tal) me regaló una placa de acustización para el estudio”, “me recomiendan a otras personas” o “me llaman cuando hay guita”. A la vez, a este mismo músico no le temblaba el pulso a la hora de cobrar una masterización a un compañero de banda que estaba incursionando como solista o al pasar un presupuesto para un sonido en vivo para la segunda banda de otro de los miembros de su grupo.

Los amigos, entonces, no lo son fundamentalmente porque se confíen de forma mutua sus penas y alegrías, es decir, mantengan un vínculo íntimo y emocional. Claro que este tipo de relación también existe en algunos casos, y, como vimos al presentar la *crew* de Concepto Cero, gran parte de sus integrantes se conocen desde la adolescencia y han atravesado momentos de mucha proximidad afectiva. No obstante, a lo largo del trabajo de campo he visto en igual proporción amistades muy fuertes basadas prácticamente en el tocar, escuchar y producir música. Algunas de ellas mutaban también hacia amistades íntimas, aunque esto no siempre ocurría ni era condición para la continuidad de la amistad.

La amistad se entabla a través del conjunto de las notas relativas al hacer música. Es por ello que entiendo que se la debe entender en la confianza, reciprocidad y placer que se producen en el marco del compartir unas convenciones específicas para la producción, en el más amplio sentido, de la música. Lo que hay entre estos “amigos” es un lazo personal productivo, como dicen Gallo y Semán (2016), una “cooperación interesada” para transitar la escena basada en la proximidad estética y ética. Siguiendo este argumento, la amistad resulta una forma de capitalización social para los músicos y productores estéticos que potencialmente puede permitirles “vivir del arte”, a la vez que una forma de articular moralmente su mundo musical.

En el primer sentido, al invocar la amistad refiero a las redes, conexiones y contactos, como parte de la organización y del sostén en la práctica de hacer música. Esta dimensión puede encontrarse en el trabajo pionero de Howard Becker sobre los músicos de baile en los Estados Unidos, cuya investigación fue iniciada a fines de la década de 1940. Allí es posible leer a sus entrevistados afirmando que “otro modo de tener éxito es tener muchos amigos” (2009, p. 127) para referir a las conexiones que son necesarias para conseguir trabajo como músico. Estos argumentos siguen presentes hoy: la necesidad de una red real de amigos y favores para que los proyectos funcionen es señalada en la literatura sobre escenas emergentes. Es preciso insistir en este punto: la amistad en Concepto Cero y sus sellos amigos produce red, no familia, lo que la singulariza respecto a las variaciones afectivas de este lazo social que suelen aparecer en la literatura sobre estos temas. En el segundo sentido, generalmente el más resaltado por los músicos en sus discursos, la amistad debe entenderse por compartir las convenciones del trabajo artístico: en este sentido, los amigos son tales porque se saben afines en una manera específica de ser músicos, de ser artistas.

En algunas investigaciones recientes, este énfasis en los lazos de amistad se suele corresponder con una valoración de estas prácticas musicales como *amateurs* y poco profesionales e incapaces de constituir una carrera. Algunas posturas en este debate entienden que en este punto la amistad esconde, al estilo de una falsa conciencia, una situación de empleo precaria. Sin desconocer la existencia de condiciones inestables y frágiles en la producción musical —resultado de una relación de fuerzas específica en el interior de la sociedad capitalista contemporánea—, considero más bien que la centralidad de la amistad nos habla de un lazo que establece derechos y obligaciones, en el marco de los cuales se produce música y también, en todo caso, se puede hacer frente de mejor manera a la precariedad, aunque se hace mucho más que eso. En el caso de las escenas que estamos estudiando, la práctica y la narrativa de la amistad operan en contextos signados por la fragilidad y la incertidumbre, pero no son el producto de esa precariedad ni el sucedáneo de unas condiciones formales de trabajo.

Por otro lado, una representación periodística habitual de la música joven de La Plata relaciona el culto a los amigos (en el sentido emocional y

más común del término) con actitudes relajadas poco afectas al estrellato, sensibilidad barrial y despreocupación con respecto a la profesionalización. Luego de toda mi investigación, diría que esta idea es más efectiva en dejar tranquila la conciencia de los románticos de siempre que en retratar lo que realmente sucede en las escenas emergentes. Como veremos más adelante, los integrantes de Concepto Cero que más reflexionaban sobre esta cuestión llegaban a cansarse de esta retórica costumbrista de la amistad. En efecto, a lo largo del proceso de profesionalización, concomitante con cambios en el ciclo vital de actores que van consolidando sus trayectos en la música, la amistad será cada vez más un compromiso que se opondrá punto por punto al amateurismo.

Más adelante, seguiré describiendo este grupo de pares y cómo trabajan juntos en su sello musical. En la próxima sección, mostraré algunas situaciones cotidianas que nos muestran la conexión que cada amigo tiene con la música.. Reponer esta relación debe, por un lado, involucrar mucho más que la dimensión de la ejecución; por el otro, incorporar nuevos criterios, además de la clásica idea del gusto por géneros musicales.



Imagen de prensa de Concepto Cero. Nicolás Madoery y Ángel del Re. CABA (2015).

Fotografía cortesía de Celeste Leone.

La escucha como práctica central en los sellos musicales

Como ya dije, en los sellos se alimentan amistades basadas fundamentalmente en tocar, producir y escuchar música. Durante el trabajo etnográfico, pude observar a mis interlocutores tocar sus instrumentos sobre el escenario, en el estudio y en la sala de ensayo, aunque los espacios privilegiados para la observación participante fueron las reuniones del sello que, en la mayoría de las ocasiones, tenían lugar en distintas cafeterías o en el *hostel* Frankville y, en menor medida, en las viviendas de algunos de los integrantes. En estos encuentros, discutíamos los eventos y lanzamientos próximos, poníamos en común ideas y proyectos, escuchábamos música y hablábamos muchísimo de música. Como decía uno de ellos, en las reuniones y en la vida cotidiana, se la pasaban “tratando todo el tiempo con música”, aunque esto no implicara ponerse siempre en el papel de ejecutantes o intérpretes.

Justamente, el rol de escuchas o de amantes de la música es fundamental en esta historia. Sin excepción, mis interlocutores vivían comentando los materiales sonoros de otros artistas, el concepto y la estética de sus discos, la salida de *singles* o temas promocionales, sus recitales pasados y por venir, sus videoclips, etc. La música formaba parte de las comidas, las reuniones, las fiestas, las salidas, las conversaciones y los desplazamientos en la ciudad. Asimismo, al observar a algunos músicos en su chequeo diario de las redes sociales, comprobé que estas estaban inundadas de fotos, videos y audios de las bandas que les gustaban o con las que tenían relación; especialmente las bandas de la escena, que se volvían parte plena de su vida cotidiana. Explorar esta experiencia de escucha me permitirá seguir presentando a mis interlocutores y a su específica sensibilidad estética.

La dedicación a la escucha de quienes integraban el sello se podía observar en la regularidad con la que llegaban a las reuniones con auriculares, conectados al celular o, por aquellos años, a un reproductor de mp3. En sus casas tenían y valoraban los buenos parlantes y monitores de audio y cuando había reuniones siempre se escuchaba música, que para mí era “de fondo”, aunque no operaba de la misma forma para ellos. De hecho, en varias ocasiones me sorprendí de su atención flotante: absorta en las conversaciones, de repente me daba cuenta de que no estábamos escuchando la misma música que antes y, al preguntarles al respecto, me especificaban el nombre del artista y del disco sin reflexionarlo ni un segundo. Además,

invertían en equipos de reproducción, y escuchar en diferentes formatos resultaba un verdadero acontecimiento para ellos: cuando en 2014 Nicolás adquirió una bandeja para escuchar vinilos, Ángel, Cristóbal y Damián se acomodaron en almohadones muchas tardes para pinchar distintos discos, apreciar su arte gráfico y comentar sobre la textura del sonido.

A medida que comencé a interactuar con grupos de músicos de otros sellos comprobé que estas eran escenas repetidas. Escuchar música entre amigos era una práctica tan central en la sociabilidad como tocar juntos, al punto de que fui testigo de veladas que se extendían hasta la madrugada dedicadas íntegramente a escuchar vinilos o ver un concierto en YouTube y comentarlo en detalle. Estos comentarios incluían la apreciación de los modelos de guitarras involucrados, los ingenieros participantes, la aparición fortuita de músicos sesionistas famosos y los asuntos técnicos de la grabación, entre otras cuestiones que hacían difícil el registro para quien, como yo, no dedica su vida a la música.

Las notas de un asado al mediodía en la casa de la madre de Nicolás, organizado para festejar la presentación en La Plata del disco *Los Ellos* (2001), permiten introducir con mayor especificación algunos elementos del tipo de apreciación musical que podríamos encontrar en la *crew* de Concepto Cero:

Estábamos todos apostados en distintas reposeras o tirados en el pasto en una especie de ronda. Valentino puso en un reproductor chiquito, que estaba sobre la mesa, el primer disco del encuentro: era un original de Chancha Vía Circuito, específicamente *Río Arriba*, el último editado. Cuando se terminó este disco, no sabían cuál poner y entonces Cristo dijo algo así como “todo bien con este disco, pero pongamos otro”. Desde la parrilla, Nicolás propuso poner a Los Polares, pero no lo podía ir a buscar porque tenía las manos sucias, por lo que Cata fue a buscarlo a la habitación de Nicolás (...). Mientras estábamos ahí escuchando el disco de Los Polares, ya para entonces estábamos comiendo los choripanes, Cata decía “me encanta este tema”, alguien dijo de otra canción “es re Belle & Sebastian”, se hablaba también de una canción en la que participaba cantando Manza [músico y productor muy conocido de la escena independiente] y que no se lucía, porque cantaba a la vez que el cantante de

Los Polares. Julián, el hermano de Matías, dijo al comenzar un tema, “es igual al tema de Memphis La Blusera” y Nicolás “sí, yo se los re-bardeé ese tema”, y Julián replicó corrigiéndose a sí mismo “no, no, es igual al de Manuel Wirtz”, y empezó a tararear la melodía del famoso tema “Rescata mi corazón” —no sabía la letra. Nicolás dijo que sí, que lo que pasa es que Los Polares tenían mucha influencia del rock de los años cincuenta, tipo Elvis. A este respecto, Cristo acotó que “re-daba” para que Los Polares tuvieran unas coristas onda años cincuenta. Todos nos reímos. El siguiente disco fue uno de Morbo y Mambo, que nadie dijo cuál era ni yo lo había escuchado nunca, aunque sí fui una vez a ver la banda en Mar del Plata y la reconocí. El hermano de Matías y su amigo no conocían la banda y entonces Tino les aclaró que se llamaba Morbo y Mambo. Se discutía si se parecían o no a Dancing Mood (...) Nicolás dijo “y, bueno, ahora ya podemos poner *Los Ellos*”. Cuando empezó el tema de La Patrulla [Espacial], Tino acordó con Cristo en decir “uh, este tema”, “te hace subir”. También se habló de otro tema del compilado (...) que a todos les había parecido “choto” en su momento, pero, finalmente, era pegadizo y lo cantaban. Julián dijo que hasta ahora sólo había escuchado dos veces el disco *Los Ellos* entero. Recibió expresiones faciales de enojo entre en serio y en broma y una frase de Nicolás: “¿cómo solo dos veces?”.

Como puede leerse, estamos en una reunión, comemos y conversamos de otros temas —omitidos en este fragmento— y escuchamos música por placer —“me encanta...”, “te hace subir”—, pese a ello la escucha es muy atenta. Una y otra vez el modo de escucha conecta unas músicas con otras, en una búsqueda de aires de familia. En el establecimiento de estos vínculos sonoros y estéticos, músicas que para el canon *rockero* son consideradas comerciales y vulgares —Manuel Wirtz— conviven con clásicos absolutos —Elvis Presley— y músicas de nicho o de “culto” tanto internacionales —Belle & Sebastian— como locales —Morbo y Mambo—. Otra apreciación típica vinculaba al artista en cuestión con un sonido identificado con una época: “re-daba” que Los Polares tuvieran unas coristas inspiradas en los grupos femeninos de los años cincuenta. Para establecer estas conexiones es necesario tener algún conocimiento de la historia de la música popular, de categorías de apreciación de la prensa especializada de *rock*, así como escuchar

varias veces los mismos discos, por lo que la poca dedicación a esta tarea de alguna manera se sanciona, especialmente cuando se trata de materiales propios o producidos en la escena de la que se sienten parte. Esto guarda relación con la instrumentalización que se realiza de estas escuchas en un nivel profesional: estar actualizado respecto de los lanzamientos es central para decidir qué editar; para entender, por ejemplo, cuán “novedoso”, “diferente” o “riesgoso” resulta un lanzamiento.

Era inusual que se refirieran a la música utilizando un lenguaje académico. Miembros del sello con una fuerte formación musical institucionalizada como Matías, Damián y Cristo podían llegar a hacerlo —en mi diario anotaba algunas de sus frases como “el bajo está a destiempo” o “la canción es jazzera por una cuestión armónica”—. Pero en general en los comentarios predominaba un tipo de apreciación que establecía conexiones con otras músicas y artistas, y que revelaba un conocimiento de la historia de la música popular, producto de una dedicación cotidiana a la escucha, el manejo de los aspectos técnicos de la grabación y la lectura de las noticias y novedades del mundo de la música. En efecto, como ya mencioné, no solo se vinculaba una música a otra, sino a instrumentistas, productores musicales, estudios de grabación, modelos de instrumentos musicales, etc. En una oportunidad, durante un cumpleaños, participé de una conversación en la que dos de ellos se retaban a reconocer un estudio específico en las grabaciones de una banda de “rock nacional”, porque el tipo de sonoridad lograda, gracias a la combinación de las características acústicas y la consola de ese estudio, resultaba única para sus oídos entrenados.

Por otro lado, como podía escucharse en los *mixtapes*¹³ que subían a las redes sociales los distintos miembros del sello y en los *sets*¹⁴ que armaban ellos mismos para las fiestas, el menú musical que los integrantes del sello manejaban era muy amplio. Este involucraba estilos musicales a veces contrapuestos en un nivel identitario, como el *rock* alternativo y el pop comercial o el *rock* clásico y la cumbia. Así, en un mismo *mixtape* podían aparecer a la vez Massive Attack, Kanye West, Radiohead, Charlotte Gainsbourg, Public Enemy, Björk, Beastie Boys, The Ronettes y Madonna. En lo que respecta a su diversificación, esto no resulta para nada extraordinaria-

¹³ Una recopilación de canciones recogidas de otras fuentes.

¹⁴ Sesión de música a cargo de un DJ.

rio: ser omnívoro es una pauta generalizada de la conformación del gusto que, en el período estudiado, atraviesa las escenas y las clases sociales. Hasta en los trenes del suburbio de Buenos Aires, los vendedores ambulantes se han dado cuenta de la mayor rentabilidad relativa al ofrecer discos “compilados” de canciones de géneros y autores diversos (Semán y Gallo, 2012, p. 152).

Específicamente, además de amplitud, en el tipo de selecciones presentadas en Concepto Cero se encuentra una búsqueda de la rareza. En las redes del *indie* en general lo exótico es un factor de prestigio y se valoriza un conocimiento culto, hasta diría esotérico, de la historia de la música. En este sentido, las selecciones revelaban el uso intensivo de Internet: la música escuchada provenía de geografías diversas y, muchas veces, no era ni conocida en su propio país. Por solo retomar algunos ejemplos de mis registros: la electrónica de la sueca Fever Ray, el *indie naif* del norteamericano Daniel Johnston o el *krautrock* de los alemanes Neu.

Como ya vimos, también aparecían las novedades de la música independiente local y nacional, desde la cumbia digital al *rock* pasando por el *hip hop* y experimentos con el folclore. Escuchar a los amigos y colegas de la escena era regular. En particular, respecto a la escena de La Plata, no se les pasaba ningún lanzamiento: los discos producidos por los artistas locales eran escuchados y se volvían tema de conversación entre los integrantes del sello, y entre estos y otros de sus amigos de la escena. Muchas veces, escuchar estos discos era una obligación con el propio medio y con los mismos hacedores del álbum, que esperaban tácitamente una devolución al organizar algún evento en conjunto o simplemente al cruzarlos en una radio, en una fecha o en un bar de la ciudad tomando una cerveza.

A diferencia de la señalada fragmentación de la unidad de escucha hasta la canción o incluso partes de ella que se ha predicado últimamente, en el caso de Concepto Cero, el disco como unidad de escucha retiene su importancia en su versión física y convive con las versiones digitales. La voracidad no traía como efecto dejar de escuchar discos enteros. Esto puede asociarse a una forma de vinculación “melómana” —observable también en la persistencia con la que se adquieren discos físicos— y también a una disposición profesional. Era muy común que cada semana se preguntaran si habían escuchado el disco nuevo de tal o cual artista y puedo asegurar que en las reuniones los discos se escuchaban completos y, usualmente,

varias veces. Asimismo, para sujetos que producen discos, como Matías, o que los editan y gestionan, como Ángel y Nicolás, la evaluación de un material sonoro se realiza integralmente. En una ocasión, Nicolás le contaba a Anache que le había escrito por Facebook una cantante y música de pop electrónico que a ambos les parecía “interesante”, para participar del sello. Ella le había pasado unos temas que quería editar como disco, pero a Nicolás le pareció “que no estaba para editar”, “le faltaba edición y concepto; una continuidad”. Igualmente, como ya la conocía y le gustaba lo que hacía, la había invitado a conversar del tema.

Podría afirmar, entonces, que para mis interlocutores practicar la música no remitía solo a “tocar”, sino a escuchar música de forma muy activa, en el sentido del desarrollo de una competencia, tal como lo ha planteado Hennion (2010, 2012) para abordar las vinculaciones de los sujetos con el mundo, y especialmente con los objetos musicales que aman. Para Hennion (2010), la escucha no se limita a la realización de un gusto que “ya estaba ahí”, producto del hecho de ocupar una posición en el espacio social, tal como lo han pensado los abordajes sociológicos —en Bourdieu (1998) se encuentra un punto de llegada altamente desarrollado de estas aproximaciones—, sino que es una *performance* que precisa de técnicas, entrenamientos y pruebas repetidas a lo largo del tiempo. Así, Hennion (2010) no quiere oponerse a la noción sociológica del gusto, sino ampliar las determinaciones que conforman la relación sujeto-objeto del gusto, incluyendo a los propios objetos como actantes en ese vínculo. Estas cosas no solo soportan la adhesión de signos y construcciones sociales, sino que son el resultado de laboriosos procesos de articulación material, están en ese sentido fabricadas, pero, a la vez, “hacen hacer”, orientan de ciertas maneras los vínculos.

En este marco, Hennion (2012, p. 226) sostiene un argumento que es particularmente relevante para esta investigación. Explica cómo en la selección de las más variadas músicas, en el desarrollo de técnicas de escucha, en la construcción de una tradición de antecesores y de ídolos, en la propia práctica con el instrumento y con los dispositivos de producción musical, los grupos de pares construyen su propia sociología del gusto. Se trata de un vínculo con la música que puede producir una legitimidad propia y que, sin dejar de alterizar con el canon, no tiene necesidad de responder totalmente a él. Podría decirse que para mis interlocutores esta escucha atenta,

acumulativa, en distintos soportes de audio, extendida a numerosos estilos y geografías musicales y conectada a información muy específica que excedía a la escucha como tal, era otra manera de “estar en la música”, que, además, algunos de ellos convertirían en un trabajo.

Rock, folclore, electrónica y relatos

Hasta 2015, y durante seis años de funcionamiento, Concepto Cero editó 21 discos, entre versiones físicas y digitales e incluyendo simples, LP y EP.¹⁵ En su catálogo figuran los grupos y solistas Excursiones Polares, Shaman y los Pilares de la Creación, Sr. Tomate, Mariana Päraway, Damián Anache, Lucy Patané y Marina Fages, Faauna, Mister América, El Perrodiable, NDE Ramírez, Casimiro Roble, Brahmán Cero y Tata Laxague. Luego del cierre del trabajo de campo, y hasta el momento en que terminé de escribir este texto, se sumaron Pommez Internacional, Sof Tot, Proyecto Gómez Casa, Sol del Río y Diego Martez. Más adelante, explicaré con más detalle las diferencias en las situaciones de estos artistas con respecto al sello, relacionadas con su reclutamiento y vínculo. Estas situaciones relativizan el lugar del catálogo en la identidad del sello. Lo que quiero trabajar aquí es otra cosa: ¿cómo sonaban estas producciones y cómo eran conceptualizadas por el grupo de Concepto Cero?

Para mí, como oyente, Excursiones Polares era una cuidada banda de *rock* que tomaba elementos del pop y la música *country*; Shaman y Los Pilares de la Creación, una propuesta *rockera* que tenía marcadas influencias del folclore; Sr. Tomate, una banda de *rock* con tintes de canción e influencias rioplatenses en las percusiones y en la voz femenina; Mariana Päraway, una cantautora que hilvanaba diferentes enfoques de la canción con un aire *folk* y estilos musicales autóctonos; Damián Anache, un artista de la experimentación instrumental y con medios electroacústicos; Marina Fages y Lucy Patané, dos multiinstrumentistas que generaban canciones con ritmos e instrumentos autóctonos con influencia del folclore argentino

¹⁵ Quizá sean necesarias algunas aclaraciones conceptuales. Del inglés *extended play*, el EP originalmente era un vinilo de 7” que se diferenciaba del simple porque se reproducía a una velocidad más lenta, por lo que podía contener dos canciones del mismo lado. En la actualidad, el EP se utiliza como formato más largo que la canción (el disco simple) pero más breve que un disco (*long play*), ya no por razones técnicas sino por decisiones estéticas y comerciales (Del Águila, 2015, p. 19).

y distintas músicas del mundo; Faauna, un dúo que combinaba sobre bases electrónicas bailables referencias al rap y a la cumbia psicodélica; Mister América, una propuesta de canciones dramáticas deudora del *art rock*; El Perrodiablo, un grupo con estructuras de *hard rock* y un registro sonoro distorsionado; NDE Ramírez, un proyecto que fusionaba instrumentos y melodías con raíces en el *rock* psicodélico y el folclore; Casimiro Roble, un *power trío rockero* que reformulaba el legado del *rock* nacional; Brahmán Cero, un proyecto de canciones de bases electrónicas e influencia del *rock* industrial; Tata Laxague, un artista de música electroacústica atonal, invadida por procesos digitales. Podría seguir con los artistas más nuevos que se sumaron luego de 2015, pero creo que ya he expuesto suficientemente la diversidad sonora como para pasar al siguiente punto.

Cuando empecé el trabajo etnográfico, en 2011, un tanto ingenuamente le pregunté a Nicolás por la línea estética del sello y me dijo “ahora es súper heterogéneo”. En realidad, con mi pregunta había marcado una preocupación que ellos mismos se encargaron de redefinir varias veces: ¿qué es lo que unía a los distintos proyectos musicales del sello?, ¿ese hilo era estético? En esa oportunidad, Nicolás también me dijo: “Nos planteamos trabajar dentro de electrónica y rock, cosas que nos gusten”. Al desplegar esas dos categorías en una enumeración de los distintos artistas la amplitud estilística resultaba evidente: “Tenemos una banda de canciones así más *indie* [Excursiones Polares], otra banda *power trío*, onda Divididos [Casimiro], mi banda que es *rock* industrial electrónico [Brahmán Cero]. Y bueno, está acá el Tata que tiene un proyecto de electrónica con folclore y otro más de electrónica experimental”. Cuando hablaba de “*rock*” y “electrónica”, Nicolás no se refería a definiciones estabilizadas de género musical: el criterio de producción y consumo estético de los miembros asumía plenamente la relación más abierta y menos codificada con los géneros musicales ya constatada en la literatura académica para otros contextos.

En una apuesta que respondía más a las múltiples direcciones en que se movía el interés y el placer de los integrantes del sello que a una línea estética definida *a priori*, Nicolás dejaba abiertas otras posibilidades: “que nadie dice que un día venga un loco haciendo folclore, cumbia, y no me cierre y le digamos de laburar con nosotros, porque va por otro lado”. Nicolás adelantaba en 2011 lo que finalmente ocurrió años después: una banda de cumbia electrónica —Faauna— y proyectos que incorporan un interés por

el folclore —Shaman y el dueto Fages/Patané— se incorporaron al sello. No es que Nicolás ejerciera la adivinación o el sello siguiera un plan increíblemente estratégico de inclusión de artistas y formación de catálogo: estas alternativas ya estaban disponibles en su mundo musical. Las nuevas tecnologías, la omnivoridad y la liberalización del gusto musical hacen que en la actualidad las personas, especialmente las jóvenes, conformen su menú musical de manera comparativamente más activa y reflexiva que en el pasado. Como plantean Semán y Gallo se sustraen de criterios de autoridad que “no solo remiten a las instancias clásicas de la crítica, la mediación o la cultura oficial, sino también a mediaciones tales como el gusto por ‘géneros musicales’” (2012, p. 153).

Si bien la mayoría de las formaciones catalogadas por Concepto Cero utilizaban una instrumentación clásica de banda de *rock* —guitarra, bajo, batería— a la que de acuerdo con el caso sumaban instrumentos de viento, otros instrumentos de cuerda, teclados, sintetizadores, etc., al menos cuando hice el trabajo de campo la música producida bajo su auspicio difícilmente podía englobarse en un “sonido” reconocible, a diferencia de lo que predicaban otros sellos de la zona. En Scatter Records,¹⁶ por ejemplo, su director afirmaba que se trataba de un “sello de *garage*”¹⁷ y que tenían una “idea estética precisa”. De Laptra, Javier Sisti Ripoll decía para *Los Inroductibles* (27 de noviembre de 2014): “Las bandas tienen una retórica muy definida, una instrumentación particular, una lírica, un anclaje visual”. En contraste, Concepto Cero proponía crear “una identidad desde la heterogeneidad y un concepto interdisciplinario, desde el *rock* a la electrónica, desde la ilustración violenta a la fotografía más pura”.¹⁸ Bastante avanzado el trabajo de campo, Ángel continuaba este discurso de la heterogeneidad:

¹⁶ Scatter Records es un sello con sede en CABA que opera desde 2003. Además de editar discos tiene una productora que ofrece venta de *shows* de nivel nacional e internacional para bandas, eventos y festivales, producción de eventos, asesoría contable y jurídica para eventos, contratos artísticos y derechos autorales, entre otros servicios.

¹⁷ El *garage* —a veces también “*garage rock*”, tal como aparece en las publicaciones de este sello en Facebook y otras redes sociales— refiere a un conjunto de estilos musicales inspirados en el *rock and roll* clásico y caracterizados por un sonido crudo, enérgico y minimalista.

¹⁸ Tal como ensayaban en un documento de 2011 alojado en la cuenta Google Drive compartida.

“A mí no me gustaría estilísticamente tener un sello, tipo de *post punk* o, no sé, o todo de cumbia. No me seduce eso. [Los artistas] se empiezan a repetir, viste. Todos medio parecidos...”. Nicolás, en el mismo sentido, expresaba a Pairone (2013) su idea de que “lo ecléctico sea como una característica de lo nuestro”. En este sentido, el concepto de catálogo de Concepto Cero se acercaba al de otros sellos de similar escala, como Triple RRR o Estamos Felices, cuyo director, Martín Mercado, decía: “lo divertido es no encajar en un sonido”.

Como se plantea habitualmente, la mezcla es un criterio de producción central para la música juvenil contemporánea. Ahora bien, ¿en qué sentido este criterio se distinguía de experimentos de mezclas realizadas en otras épocas de la música popular? En un momento inicial de la discusión sobre el *rock* nacional, Vila (1987, p. 24) había introducido la idea de que se trata de una música de fusión, argumento luego recuperado por la musicología local (Juárez, 2010, p. 40). La idea de fusión supone que los estilos que entran en contacto continúan de alguna manera delimitados y, además, que la reunión se compone de las versiones establecidas o vanguardistas de cada estilo. Más adelante, Alabarces (1993, p. 33) reformula la tesis de Vila, proponiendo el concepto de hibridación, en línea con las discusiones latinoamericanas de la época. Para Alabarces (1993), la fusión remite a la mezcla, generalmente de dos ingredientes, de formas musicales más estandarizadas. Por el contrario, el *rock* nacional es híbrido en tanto involucra procesos más complejos de mezcla, con ingredientes múltiples. Leídas hoy, estas afirmaciones nos devuelven, además de momentos teóricos diferentes,¹⁹ la propia evolución estilística del *rock* local: mientras Vila está pensando básicamente en exponentes como Serú Girán y Spinetta, Alabarces también tiene en mente a los Illya Kuriaky and the Valderramas, por esos años exitosos principiantes en la incorporación de un sonido rapero en el *rock* local. En otras palabras, Alabarces escribe en un momento de mayor fragmentación, globalización y apertura de este fenómeno, que de todos modos sigue agrupándose como *rock* nacional. Por el contrario, la mezcla tal como se la comprende y practica en nuestro caso, y en otras manifestaciones musica-

¹⁹ En una comunicación personal, Vila (2019) sugería que actualmente pensaría estas mezclas más cerca de un ensamble, en tanto los elementos de la mezcla no solo se modifican al “entrar” sino que al “salir” cambian el lugar de donde salieron (por ejemplo, lo que sucede en la “electrificación” del folclore).

les contemporáneas, apela a la deconstrucción de los géneros, su puesta en contradicción hasta el estallido. Estas mixturas se refuerzan por la amplitud de lo que se pone en contacto luego de que se ha producido una apertura estética a lo antes rechazado —observada de forma paradigmática en el acercamiento actual del *rock* a la cumbia, al *reggaeton*, al trap y, en general, a la llamada “música comercial”. Por estos motivos, Gallo y Semán (2016) proponen usar la expresión “transgenericidad musical” en lugar de “mezcla”, a fin de dar cuenta con mayor precisión del tipo de relación deliberadamente disruptiva que estas propuestas establecen con los géneros musicales.

Todo esto no significaba que no hubiera complicidad estética en el sello. Durante la mayor parte del trabajo etnográfico, la base de dicha complicidad orientaba la mezcla hacia el *rock* entendido como referencia estilística más amplia —sonora y visual—; como adscripción a una escena, de la que se sentían parte, donde el *rock* en cuanto referencia y “actitud” era protagonista; y, por último, un formato instrumental concreto. La tradición del *rock* resultaba clave para la educación sentimental de los miembros del sello y un concepto comodín para referir a la música y a la estética que proponían. En las denominadas “bios” de los artistas, en las que los miembros del sello me pidieron que trabajase, podía leerse:

- Shaman, el músico (...) se embarca en un nuevo proyecto: Shaman y Los Pilares de la Creación (...) una fusión entre rasgos de música patagónica folclórica y el *rock*.
- Catalogados por alguien como *Folk-Rock-Psicótico* (...) Sr. Tomate es una formación de pequeña orquesta²⁰ desordenada y pastoral...
- ¿Cómo recuperar la tradición del *rock* aquí y ahora? Más acá de las modas y las nuevas olas, en una reapropiación creativa de ciertos elementos del *blues* y del *jazz*, Casimiro Roble juega a interpretar su propia voz. Virtuoso, afinados y cuidadosos del sonido, pero también potentes, voladores y conocedores del riesgo que implica actualmente seguir haciendo *rock*...
- Excursiones Polares es *rock* de los márgenes de la gran ciudad (...) han venido explorando una forma de canción que se abastece sin prejuicios

²⁰ Si se considera la formación instrumental del grupo —guitarra acústica, bajo, batería, trompeta, armónica, guitarra eléctrica—, la referencia poética a la “pequeña orquesta” se entiende por la presencia de instrumentos de cuerda, percusión y viento. No obstante, se trata de instrumentos muy presentes en la tradición del *rock* nacional.

tanto de la tradición del *rock* norteamericano, el pop británico, el *rock* argentino y hasta la canción melódica de Sandro”.

(Fragmentos extraídos del Google Drive de Concepto Cero, 2014)

¿De qué *rock* se trataba? Si bien el término *rock* resulta “polisémico hasta la frustración” (Keightley, 2006, p. 155),²¹ hay ciertos elementos que en el caso de Concepto Cero son claramente excluidos. Hacia el interior de la escena que compartían, no se identificaban con el *indie rock* tal como se lo entendía en La Plata por entonces, un “sonido” deudor del “*rock college* americano”, asociación que en el particular medio local reunía *lo fi*, amistad y amateurismo. Es decir, la inclinación por la distorsión, las capas sonoras y la desprolijidad en el audio no era del gusto de los miembros de Concepto Cero. Hacia el *rock* considerado exterior a la escena, las diferencias eran más claras y, nuevamente, el *rock* barrial no resultaba una referencia a examinar, por ser considerado poco riesgoso o interesante. Tampoco se constituía como referente el “*rock* platense”, que, aunque más cercano en términos de clase y de circuito —es generalmente considerado una música “universitaria”—, era visto como propio de una “generación anterior” de artistas.

En Concepto Cero, el *rock* era un aire de familia que compartían las músicas, pero, como sostenía Matías: “La forma de laburo también puede integrar estéticamente lo que pasa”. Matías, fanático de Spinetta y especialmente de Invisible, del *jazz* y del *blues*, estaba encantado con Excursiones Polares, una banda que todos en el sello asociaban a un sonido *indie* pop. De hecho, Casimiro Roble —la banda de Matías— tocó junto a Excursiones Polares en un par de fechas del sello, revelando un patrón de presentación que se repetiría en los distintos eventos y que, sin desconocer las diferencias musicales, las hacía entrar en diálogo. Sobre una de estas presentaciones, Nicolás apreciaba: “Los dos hicieron un *set* más acústico, y como se valoraba mucho más la canción por sobre el resto de las cosas quedaba súper bien”. En 2013, la materialización del compilado *Concepto Cero por Concepto Cero* en el cual, de manera cruzada, cada artista del sello

²¹ Su contribución plantea que no existe una esencia musical del *rock*, sino más bien contextos históricos específicos —audiencias, discursos, prácticas industriales y comerciales, etc.— que modelan una percepción particular sobre la adscripción de cierto artista al *rock*. En este marco, la cultura *rock* se ha definido, históricamente, por sus singulares procesos de exclusión, basados en el rechazo de ciertos aspectos de la música de distribución masiva valorados como “blandos”, “triviales” y “acomodaticios”.

versionaba la canción de otro, extendió esta propuesta de diálogo para la producción de discos.

Sin embargo, a medida que el sello se involucraba con otros artistas, como Mariana Päraway, el dueto Fages/Patané y Faauna, y luego de que los dos proyectos más clásicamente “*rockeros*” se fueran del sello —El Perro-diablo— o entraran en inactividad —Casimiro Roble—, el concepto de *rock* comenzó a perder importancia. En febrero de 2104, Nicolás ya le indicaba a uno de los preneros que vino a una reunión que les gustaría “correrse de la idea de un sello de *rock*”. Al año siguiente, Ángel también se desligaba de la referencia al *rock*: “No sé, como que está medio gastado el *rock* como para que te sorprenda algo. Pero no sé...”. En referencia a los artistas del sello explicitaba: “Como que no los elegimos por un estilo musical. O no los elegimos entre sí por un estilo musical, sino por una forma de laburar, por un interés, porque son, son interesantes, son fuertes... tienen personalidad”. Sin dejar de tener gravitación, el *rock* perdía centralidad en la definición estilística del sello,²² que comenzaba a reemplazarlo por distintas nociones de lo “folclórico”. En ese caso se trataba de una categoría de folclore pensada más como punto de conexión de una “línea editorial” que como referencia sonora. Bajo el paraguas de este folclore podíamos encontrar a Los Polares y sus “canciones *folk* después del fin del mundo”, junto a Shaman y su folclore patagónico enhebrado por secuencias *rockeras* y electrónicas. Desde el punto de vista de Nicolás se trataba de una apuesta por “la canción... pero desde otro lugar de ver la canción”. Esta referencia a la “canción” se ha multiplicado desde los años 2000 en adelante para aludir a apuestas musicales que procesan bajo este formato infinidad de referencias musicales.

No obstante, a la vez que se establecían esta clase de definiciones, en los últimos meses de 2015 el sello entraba en conversaciones con una artis-

²² Este descentramiento del *rock* coincidía con una mayor presencia de las mujeres en el catálogo del sello. No es que Mariana Päraway, Fages/Patané o Poli, la cantante de Sr. Tomate, no pudieran ser clasificadas dentro de lo *rockero*; en efecto, cualquier comentarista podría decir que tenían “actitud *rockera*”. Sin embargo, en La Plata el del *rock* era un mundo marcadamente masculino que refería a sonoridades más tradicionalmente *rockeras* que las letras en francés de Päraway o el bombo legüero de Fages/Patané. No deja de ser un dato que en mi tránsito por la escena encontré más mujeres a medida que me fui alejando de los sellos más vinculados al “*rock*” como valor y tradición para ir hacia los más vinculados a la “canción”, el *pop* y la electrónica —por ejemplo, sellos como Dice Discos y el propio Concepto Cero en su movimiento en estos años.

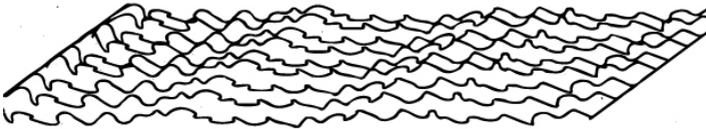
ta de pop electrónico y con una banda que cruzaba electrónica, candombe y sonidos tribales. Ángel decía: “A mí me gusta trabajar con artistas, y que el artista que venga, que se acerque, tenga una propuesta. Y en esa propuesta que sea interesante, ayudarlo a desarrollarla, ¿entendés?”. En otra ocasión, me había dicho que se trataba de dar con “la talla del artista”, de entender su singularidad y hacer que explote eso. No resultaría sorprendente, entonces, que en un encuentro con Nicolás en 2018 para contarle sobre este libro me comentara que estaba trabajando con un artista de *trap*.

Así, muchos años después de aquella pregunta inicial, entendí que trabajar el catálogo del sello como si fuese el sedimento aluvional que permite dar cuenta de una concepción estética era una tentativa destinada al fracaso, en tanto y en cuanto que la noción de una identidad vinculada a los parámetros provistos por la categoría de género musical y sus nociones asociadas ya no resultaba operativa. Pero de manera más amplia, el hecho de que el sello no produjera centralmente discos, sino que trabajara con artistas en varias otras actividades (fechas y otros eventos, *booking*), relativiza en gran medida la lógica del catálogo para captar una identidad o una línea estética. Entiendo que este descentramiento del catálogo fue produciéndose a lo largo del período: los actores reflexionaban sobre el lugar del disco en su configuración musical, mientras que cada vez quedaba más clara para ellos la amplitud y expansión de las actividades estéticas del sello y su desborde de un patrón de producción de fonogramas.

Entonces, es la propia lógica de funcionamiento del tipo de sello que es Concepto Cero y la reflexión crítica sobre ese hecho que realizan los actores, las que los dispensan en buena parte de conquistar un sonido particular y reconocible. De esta manera, si al comienzo observé cierta frustración por ser “heterogéneos” y posteriormente registré una preocupación por no poder circunscribir las distintas músicas a una estética precisa, revelada en la búsqueda de nociones articuladoras entre el *rock*, el folclore y la electrónica, hacia el final del período esta idea de conectar con artistas “interesantes” y “dar con la talla del artista” exponía una forma más flexible de procesar las concepciones estéticas. En el último tramo del trabajo comencé a registrar una palabra que quizá podría indicar la clave de un nuevo modo de procesamiento: el relato. En un archivo de Google Drive que resumía la primera reunión de 2014, Ángel explicitaba:

Está todavía a definirse si avanzamos con el uso de una palabra, un *slogan* o si llegamos a la síntesis a través de una frase que permita que trabajemos con ese marco todos los aspectos de la identidad y la comunicación del sello.

Nicolás entendía que el relato, a desplegarse en distintos lenguajes, respondía a “sintetizar en una sola frase, potente y bien redactada, qué es lo que hacemos (Madoery, 2015, p. 128). Consideraba que el lugar donde habita el proyecto y los hitos de su historia, los estilos e influencias musicales, eran partes constitutivas del relato.



“El Tiempo es la manera en que la naturaleza impide que todo suceda a la vez”

escucha el catalogo del sello en:



conceptocero.com

 /Concepto0

 /concepto0

 /concepto0

**CONCEPTO
CINCO**

Postal Aniversario cinco años de Concepto Cero. La Plata (2014).

Cortesía de Emmanuel Orezzo.

La pregunta por lo nuevo

La música *indie* de los últimos años ha sido observada críticamente por su supuesta falta de novedad tanto en el mundo de la crítica cultural como en el de la academia. Para muchas intervenciones sobre música popular, este no es un problema intrínseco al *indie*. Es ciertamente un criterio de apreciación muy extendido afirmar la falta de novedad de la música que se toma en consideración. Ahora bien, ¿de qué clase de novedad estamos hablando? En general, esta pregunta suele plantearse desde la dimensión estética —la aparición de nuevas formas, géneros, subgéneros, estilos— y, dado que en este capítulo trabajé sobre el vínculo de Concepto Cero con la estética, discutiré esa dimensión también.²³ Hecha esta definición, cabe otra pregunta: ¿desde qué lugar, desde qué supuestos sobre la innovación, se proclama la falta de novedad estética en la música popular?

La intervención del crítico Simon Reynolds (2012) quizá sea la más influyente en este debate. Reynolds se lamenta de la falta de novedad en la música pop contemporánea, argumentando que las generaciones más recientes se enfrentan a una experiencia del infinito a través del gran archivo de músicas globales que se ha habilitado gracias a Internet, una situación en la que, de acuerdo con su planteo, es difícil y poco probable producir estéticas originales. El archivo infinito es la condición de la “retromanía”, término con el que refiere a una producción musical que mixtura lúdicamente referencias a músicas pasadas, sin experimentar la otrora bien ponderada “angustia de las influencias” o “el *pathos* de haber llegado tarde” (Reynolds, 2012, p. 428). Este crítico analiza explícitamente la música de los últimos años desde los criterios estéticos que adjudica a los años sesenta en cuanto década dorada de la música pop. Según su lectura, la década de 1960 estableció que el continuo cambio y la novedad debería ser el motor de desarrollo del *rock* y el pop. Se apena porque los primeros diez años del nuevo siglo podrían estar destinados a ser la primera década de música pop que la historia recordará por su tecnología musical antes que por la música misma. Expresa que “descifrar qué podría definir a esta etapa como una era esencialmente distinta de otras es un esfuerzo titánico” (Reynolds, 2012, p. 415).

²³ En las conclusiones del libro trabajaré una concepción más amplia de la novedad histórica a partir del caso del *indie*.

En este planteo hay varias preocupaciones que retomaré, pero no sin antes poner en duda la supuesta inevitabilidad de los juicios de valor sobre la música y el parámetro no relativizado de la innovación, con los que se pretende medir el campo de la música de nuestro tiempo. Entiendo que la “renuncia al juicio y la evaluación” estéticas por parte de un sector de las ciencias sociales puede pecar de “relativismo falaz y, como tal, puro populismo, estético, pero, a la vez, político” (Alabarces, Salerno, Silba y Spataro, 2008, p. 42), pero creo que es posible emprender un camino que evalúe los juicios estéticos sin caer en posicionamientos ingenuos. Como plantea el musicólogo López Cano (2011), el juicio musical es siempre un proceso social y sus términos no derivan de la música en sí misma, sino de las instituciones y discursos específicos que en ese acto también la producen. Esto debería alertar acerca del papel que los juicios sobre la calidad o innovación estética de la música tienen en la construcción y perpetuación de un canon legítimo —el que sanciona acerca de la “verdadera” estética y regula la valoración de los productos y prácticas musicales de una comunidad—. Para evitar este juego, los juicios de valor deben ser concienciados en el discurso académico y tomados como objeto de investigación. La posición de López Cano, que ha logrado una implantación y una legitimidad en los estudios sociales de la música, no representa un relativismo *naif*, sino una postura reflexionada que descentra y desnaturaliza la propensión estética del investigador.

Si López Cano expone la complejidad situada y el valor performativo del juicio estético, que por tanto necesita ser sometido a análisis y relativización, la distinción de Hennion (2010) entre el esteticismo y el sociologismo, dos tipos de abordajes reduccionistas de lo sociomusical, permite contener al juicio estético como parte del haz de mediaciones que analizamos. Según Hennion (2010), en un extremo, las lecturas estéticas de la música aceptan y comentan el objeto musical, al que consideran una obra autónoma de la cual derivan los términos de la apreciación estética. En el otro polo, y en el intento de desligarse de la ponderación normativa de los esteticismos, como también del estatuto de excepción que otorgan al objeto y a la experiencia artística, las lecturas sociológicas disuelven la música en un juego social, ya sea de diferenciación o distinción entre los grupos, de lucha de clases o de identidad, prescindiendo de las características específicas del objeto musical, que se convierte en un mero signo ar-

bitrario, y de los usos en los que se ve implicado. De esta manera, mientras en los esteticismos todo remite a la obra, en los sociologismos todo señala a la sociedad.

Las intervenciones realmente existentes suelen ser más complejas y no pueden ser caracterizadas de manera plena si solo se considera uno de los extremos del *continuum* sociologismo-esteticismo. Si seguimos a Henning (y recordamos a Grignon y Passeron, 1991) hasta en el más furibundo sociologista, Bourdieu, hay un esteticismo ciego de sí mismo que asimila la estética de la cultura dominante con la verdadera estética. Más que realizar acusaciones, la distinción permite iluminar en nuestro debate tanto la existencia de posturas sociologistas que analizan la música por su relación con las clases o grupos sociales y por su poder de resistencia frente a los poderes fácticos, como de posiciones esteticistas que consideran que la música debe responder a criterios de innovación permanente.

En Concepto Cero y sus sellos amigos podemos encontrar diseminados criterios de originalidad estética diferentes a los de la música pop de los años sesenta (que, a su vez, son herencias del vanguardismo en cuanto patrón estético, con un énfasis en el aura de individualidad y creatividad del autor, que no es nada universal). En estos sellos, la originalidad será afectada en especial por la mediación de las nuevas tecnologías. El *indie* se caracteriza justamente por la mezcla y la aparición de lo inesperado en las composiciones musicales. Como permiten plantear los trabajos de Iriarri (2011) y de Semán y Gallo (2012), para muchos emprendimientos musicales contemporáneos la originalidad radica en la mezcla incongruente con los sistemas de clasificación dominantes y no en el hecho de que esas composiciones no se hayan escuchado nunca.²⁴ Además, en este caso, la originalidad será asociada a “tener algo para decir”, contar con un “proyecto fuerte y con personalidad”, hablar al público “más allá de la música”, insertarse “creativamente” en el mercado y vincularse con otros artistas que

²⁴ Este argumento fue producido especialmente para abordar músicas donde los *samplers*, los *mash ups* y los *remixes* se encuentran en el corazón de la práctica, pero podemos reformularlo para otras donde se entrenan formas análogas de mezcla y de juego con la autoría. Una cita de Rosario Bléfari (recogida por Igarzábal, 2018, p. 27) es muy ilustrativa sobre cómo se produce ese juego en el *indie*: “Hacer las cosas de una forma no necesariamente canonizada, en definitiva. ‘¿Nunca hay una gaita en los grupos de blues? Bueno, hagamos blues con gaita’. Eso es el *indie* para mí”.

complejizan el valor de la propuesta. Nuevamente, desde la mirada de los interlocutores, las composiciones no están separadas del entorno del que emergen. En nuestros términos teóricos: no se escinden de sus mediaciones y de sus usos. La originalidad y la innovación, por lo tanto, deben leerse en relación con todo el conjunto.

Todo esto, sin embargo, no significa que las disputas estéticas no existieran: en el “aburrimiento” que los sellos de género producían a algunos miembros de Concepto Cero y en la forma en que creían que el *rock* se erosionaba como estilo es posible leer la desestabilización de los criterios con los que otros organizaban sus prácticas estéticas. De la misma manera, en la búsqueda de una “línea editorial” que cobijara a distintos grupos de artistas y que en pocos años se desplazaba hacia una específica noción de “relato”, la práctica de Concepto Cero volvía a priorizar la organización social y sus mediaciones por sobre la estética estrictamente musical. Si es posible decirlo de este modo, al término del período etnográfico, la disputa estética de Concepto Cero se aplicaba a visibilizar las múltiples determinaciones de su propia estética más que a construir una línea estética. Tentativas de esta clase deberían advertirnos de colocar *a priori* un concepto universal de estética en un lugar central. Asimismo, nos invitan a cuestionar la persistencia en el análisis de paradigmas no relativizados de apreciación musical, de los que se derivan juicios de valor sobre la música que quizá no sean precisamente los que esta elige para medirse a sí misma.

Si algo disputan nuestros interlocutores con las generaciones anteriores es el estatuto mismo del músico y el sentido de unas organizaciones productoras de música que implican un descentramiento de la noción de estrella de *rock* que no entiende nada de gestión y de política. Cuando ellos valoraban lo que hacían destacaban “el nuevo paradigma del músico”, “el modelo de sello” o la “profesionalización” como objetos nuevos, diferentes y generalmente mejores respecto a lo previo. En este sentido, el conflicto principal que encontramos no es estético, el lenguaje que en la literatura precedente suele hablar la fracción heterodoxa o la nueva generación que alteriza con la ya establecida. En otras palabras, la concepción de la novedad de mis interlocutores descansaba en otras rupturas y relativizaba el quiebre estético radical.

Una pregunta sociológica por lo nuevo no puede partir del supuesto no analizado de que el criterio estético es también sociológico. Una pregunta

por la innovación en esos términos pierde de vista el dato fundamental de la escala y el sentido de estos mundos musicales y la relación de sus protagonistas con los medios de producción de música y con la música misma. En otras palabras, un interrogante así presupone un paradigma de relaciones con la música que ha comenzado a declinar mientras emerge una configuración alternativa. Y lo que se pierde de captar es esa misma emergencia. Así, mientras no se pondere este parámetro de apreciación de la innovación, nuestras lecturas serán decadentistas. Para tranquilidad de Reynolds, las tecnologías musicales no son lo único que en un futuro podrá ser recordado, ya que han habilitado un proceso que las excede. Vamos entonces, ahora sí, al corazón de ese proceso en esta investigación: los sellos musicales.

Los sellos musicales gestionados entre amigos

El viernes 20 de septiembre de 2013 me acerqué al Centro Metropolitano de Diseño en el barrio porteño de Barracas, sede de la séptima edición de BAFIM (Buenos Aires Feria Internacional de Música). Estaba programada una mesa abierta de debate titulada: “Los ‘nuevos’ sellos discográficos independientes”, con representantes de Sadness Discos, Scatter Records, Triple RRR Discos y Concepto Cero, la organización de Estamos Felices y la coordinación de Tatu Estela, productor y fundador de Taringa Música. La charla empezó a las 15.15 en una sala vidriada bastante pequeña, en la que no alcanzaron las sillas para una convocatoria que excedió en mucho las previsiones.

Martín Mercado comenzó la ronda de exposiciones desde su papel como “director” del “sello” y “productora cultural” Estamos Felices. Dijo que un sello, además de dinero, pretendía “generar imaginarios culturales”, resaltando su trabajo con “sellos de afuera” (esto es, del exterior del país). Por su parte, Janín Madian Chade se presentó como director de Sadness Discos y mánager de su grupo de bandas, “una comunidad que trabaja desde 1996”. Contó que habían empezado organizando recitales, en una “época adolescente anarquista” y que ahora se podían considerar un “sello establecido”, pero que mantenían los principios de un “movimiento autogestivo” y de “trabajar todos en comunidad hacia el mismo lugar”, donde “si la banda no llega a la masividad, no nos preocupa”. En esta línea, en la previa de los *shows*, “la onda es jugar a la *play* en mi casa”, ya que “soy amigo de todas las bandas”. Siguió Nicolás Madoery, quien dijo que Concepto Cero había surgido cuatro años atrás a partir de un interrogante compartido con algunos amigos, a fin de contar con “una plataforma para hacer nuestros pro-

pios discos, nuestros propios eventos”. A diferencia del resto, se identificó como músico, aunque su banda estuviera un tanto “oxidada”. Dentro de la ciudad de La Plata y su escena situó la práctica de “trabajar en red con otros sellos”, con quienes habían hecho dos festivales. A continuación, Bernardo Diman Menéndez se presentó como director y editor de Triple RRR, un sello inspirado en el “modelo de Silicon Valley”, que había empezado en 2008 con algunas “producciones” para comenzar en el 2009 a “editar discos”. Habló de la posibilidad de una “música masiva digna” que era justamente a la que apuntaba su sello, una música que pudiera gustarle —en un parafraseo de una frase suya que reconocí de entrevistas periodísticas previas— “a un operario de Remedios de Escalada y a una chica de Recoleta”. Por último, habló Pablo Hierro, de Scatter Records, para contar que su sello había nacido diez años atrás, pero luego de mucho trabajo en el que cometió varios errores, “ahora sí soy un sello discográfico”. Estableció que él no venía del “negocio de la música”, más bien se consideraba un “melómano”. Afirmó que “estaban en contra de firmar contratos” y que con sus bandas el arreglo era “de palabra”. Comentó que administraba su propia editorial,¹ a la que “entra dinero y creo que va a ser cada vez más”, a pesar de lo cual, agregó, “no me siento un empresario de la música”.

Aunque sin duda existía un diálogo común entre estos sellos —la amistad y los lazos comunitarios, la relación tensa con la masividad, la posibilidad de ganar dinero—, la composición de la mesa revelaba la existencia de distintos modelos de sellos discográficos en el mundo independiente: proyectos con una larga permanencia que hoy en día se han internacionalizado, sellos comandados por curadores, mánagers y melómanos; sellos organizados por músicos, que nacieron de la necesidad de autoeditarse, entre otros. Además, como reclamaba Pablo de Scatter Records en relación

¹ Muchas veces se desconoce la existencia de las editoriales musicales, o se las confunde con los sellos. En la industria discográfica, este primer concepto refiere a una persona natural o jurídica, a quien el autor de las composiciones cede la totalidad o una parte de los derechos, a fin de que se encargue de gestionar y ampliar la explotación comercial de las composiciones, entre otras posibilidades. Por el contrario, el sello discográfico es el responsable de la grabación y distribución de fonogramas o soportes sonoros con la interpretación de esas obras. Así, la editorial tiene prerrogativas sobre los derechos de autor, mientras que el sello, al ser el titular del *master* sonoro, las tiene sobre las grabaciones. Por lo general, los sellos discográficos intentan contar con su propia editorial, a fin de ampliar su control sobre la música y sus ganancias.

con el título del panel, los sellos discográficos independientes “nuevos no somos” y hasta resulta “insultante” ese calificativo cuando “hace años que estamos”, lo que además de ser cierto, ha producido a lo largo de los años una gran heterogeneidad entre lo que se sigue nombrando de todos modos con el mismo adjetivo.

Considerando estas diferencias, describo un modelo de sello que proviene del impulso de autoeditarse, que luego se extiende, conformando una red de trabajo entre personas amigas cuyas relaciones no están formalizadas por escrito y que recurre al uso intensivo de tecnologías que le dan mayor capacidad de gestión a quienes integran la red. Este modelo se encuentra en conexión estrecha con el crecimiento de escenas musicales locales. Es una organización que sostiene la idea y la práctica básica de marcar e identificar ciertas músicas con su “sello”, aunque esa identificación señale más actividades que discos. A lo largo de estas páginas, entenderé que, durante una parte importante del trabajo de campo, Concepto Cero encarna, a su manera, este tipo de sello, esa red de amigos y tecnologías que se reconoce en una producción amplísima de actividades musicales, y que desborda un patrón discográfico. Dadas estas características, creo que la denominación de sello musical capta mejor que la de sello discográfico la realidad de estas iniciativas propias del mundo *indie* en Buenos Aires.

También describiré aquí el funcionamiento de Concepto Cero como sello musical gestionado entre pares, a partir de situaciones concretas, especialmente referidas a la producción del disco *Los Ellos*, editado a fines de 2011. Al mismo tiempo, aludiré a la idea de sellos “como Concepto Cero” o sellos gestionados entre amigos, sugiriendo la conexión entre las descripciones correspondientes a Concepto Cero y el resto de los materiales obtenidos con otras organizaciones en el período. Si bien remito siempre a un grupo pequeño de sellos de distintas ciudades de Argentina, cada uno con una historia absolutamente singular y cuyas especificidades no se pueden generalizar, todos están conformados por nuevas generaciones de músicos que trabajan bajo las mismas condiciones históricas y se plantean los mismos desafíos. En este sentido, los casos son significativos por lo que habilitan a preguntar sobre el proceso histórico que nos ocupa y no porque sean modelos genéricos o representativos de este proceso. En este sentido, si estos sellos se encuentran aunados por el “color del *indie*”, no

es porque a partir de conocer a unos sellos conozca a todos, sino porque he usado cada caso para entender procesos subyacentes que hacen al *indie* como fenómeno.²

Esta institucionalización específica de la música aparece para los actores como novedad histórica en los años 2000, aunque tiene antecedentes. Por ello, en un segundo apartado del capítulo, voy hacia el pasado y el presente de las experiencias autogestivas y de los sellos discográficos independientes para, por vía de la comparación, precisar el estatus sociológico de estos sellos musicales gestionados entre amigos. Apunto a identificar claves de las formas de organización que caracterizan al *indie* como fenómeno contemporáneo y a calibrar cuál sería su diferencia y su posible novedad, pero también su continuidad respecto a configuraciones previas.

Empecemos entonces por el funcionamiento de Concepto Cero durante los primeros años del trabajo etnográfico.

Aprendizaje, compromiso e inversión: El funcionamiento de Concepto Cero

¿Cómo funcionaba Concepto Cero? ¿Cómo la *crew* producía en conjunto y distribuía el trabajo? Cuando comencé la investigación, la división del trabajo estaba poco desarrollada en comparación con la que tendría lugar en años siguientes. Si bien cada quien ponía en juego una orientación específica —la comunicación, la producción, el diseño, la fotografía—, también todos estaban aprendiendo, como enfatizaban durante las reuniones. Así, tareas como el arreglo con los “bolicheros”, el manejo de las redes sociales, el armado de los eventos, la producción de discos, estaban bastante distribuidas. En los eventos, por ejemplo, podía encontrarse a la *crew* rotando para encargarse de “la puerta” o “la taquilla”. Si bien las actividades eran compartidas hacia el interior del grupo, los socios dedicaban más tiempo —o, como ellos decían, “compromiso”—. Alguno de los dos, o ambos, siempre estaba en las reuniones con otros sellos, bandas, funcionarios estatales; en la responsabilidad de dar entrevistas a radios y publicaciones impresas y, especialmente, en el manejo del que llamaban “dinero del sello”.

El proceso productivo del disco *Los Ellos*, de más de un año y medio de duración, finalmente lanzado en octubre de 2011, me permitirá desplegar

² Me inspiro aquí en la propuesta de Howard Becker (2016, 2018) para trabajar con casos.

la división del trabajo colaborativo y los conflictos enfrentados durante ese proceso. Los esfuerzos para llegar a este disco tienen un papel estructurador de la mayoría de las actividades del sello durante mi primer año de acompañamiento. Además, marcan una serie de tensiones y desplazamientos en el grupo a razón de la colisión de diferentes maneras de entender y practicar la gestión. Con los años, la importancia estratégica de este disco será permanentemente señalada por quienes permanecían en Concepto Cero: entendían que los había vuelto visibles dentro del mundo musical independiente y representaba de manera cabal su espíritu de colaboración y modo de trabajo. En una confirmación de esta mirada propia, en una reunión privada años después, un agente de prensa les decía: “*Los Ellos* los posicionó” y Cristóbal le respondía: “Ahí aprendimos casi todo”.

Los Ellos es un álbum compilado de canciones e ilustraciones inéditas y originales en homenaje a la historieta *El Eternauta*.³ Participaron 17 bandas y artistas,⁴ cada una con una canción; 12 artistas visuales⁵ que elaboraron postales ilustradas que podían intercambiarse para hacer las veces de 12 tapas, y los dos fotógrafos del sello con material en las solapas internas del *packaging*. El disco fue complementado tiempo después con

³ En el proyecto que habían armado para pedir financiamiento (al que pude acceder en el marco de la etnografía), podía leerse la siguiente descripción: “*El Eternauta* es una historieta de ciencia ficción creada por el guionista Héctor Germán Oesterheld y el dibujante Francisco Solano López. Comienza a publicarse el 4 de septiembre de 1957 en la revista *Hora Cero Semanal*, de Editorial Frontera”. Y también una valoración: “Entendemos a *El Eternauta* como una obra que nos representa como país dado que forma parte de nuestra historia e Identidad. Manteniéndose vigente 50 años después de su primera edición”.

⁴ Participaron Mostruo, La Perla Irregular, Bradien, Los Dientes, Cinemática, Supersivo, Cristian Aldana y Diego Boris, Dietrich, La Patrulla Espacial, Pommez Internacional, normA, Fútbol, Shaman y los proyectos musicales de Concepto Cero de ese entonces (Casimiro Roble, Brahmán Cero, Excursiones Polares y Tata Laxague). Algunos de estos artistas formaban parte de otros sellos (Sadness Discos, Scatter Records, Oui Oui Records y Laptra) y otros editaban de forma autogestiva.

⁵ Estas piezas gráficas sumaban otros artistas amigos a los diseñadores de la *crew*: Acampante y Pacheco, los creadores de la convención de diseño TRImarchi DG, en la que Concepto Cero participaba en la producción y las Tormenta, con quienes el sello hacía fiestas en colaboración y continuarán conectadas, con el sello en el resto del período estudiado. Completaban el grupo Dr. Alderete, Marina Fages, Freshcore, Antonio Gagliano y Los Amigos de la Imagen.

un breve documental sobre el proceso creativo, realizado por Pi Producciones, una productora a cargo del hermano de Matías. Semejante producción se financió con aportes de Trànsit Projectes, una organización cultural de España⁶ e inversiones de los propios músicos, dado que un subsidio de la Secretaría de Cultura de Nación al que habían aplicado finalmente no les fue adjudicado.

La idea era que el disco excediera la escena local, por lo que fueron parte de la convocatoria no solo artistas platenses sino sus pares procedentes de CABA y del conurbano bonaerense, además de una banda de Barcelona conectada por el grupo español financiador. En Concepto Cero entendían que *Los Ellos* era una obra conceptual —ya que todas las obras sonoras y visuales giraban alrededor de una temática impuesta por la obra literaria— e interdisciplinaria —por la confluencia en un mismo producto de distintas expresiones artísticas—, por lo que cierto eclecticismo estético fue buscado conscientemente.

Todas las tareas de la producción del disco se dividieron hacia el interior de la *crew*, desde su planeamiento en las conversaciones cara a cara y en las pantallas de la computadora hasta la venta y presentación: escribir el proyecto de subsidio para la Secretaría de Cultura de la Nación; conversar y negociar con ciertos privados; contactar y convencer del proyecto a las bandas y artistas visuales; gestionar los derechos de las canciones; diseñar el *packaging* del álbum; llevar el disco a fabricar y luego retirarlo; buscar y conseguir lugares para la presentación. Además, al participar de las reuniones del sello, pude notar que Nicolás, Matías, Valentino y Cristóbal iban tomando tareas más específicas y estaban en conjunto más comprometidos que el resto. Por ejemplo, a partir de la observación concluí que Valentino era a todas luces el encargado de vincular a los distintos ilustradores y artistas plásticos con el proyecto, le tocaba conversar con los artistas sobre las imágenes y recibirlas, estandarizar sus formatos, comandar su impresión en postales y *banners*, averiguar precios de papeles y de trabajos de imprenta. En la misma lógica de división del trabajo, como el sello había hecho un acuerdo (a cambio de publicidad) con un estudio de grabación y otro de *mastering* —considerados en ese momento los más profesionales

⁶ Radicada en las ciudades de Barcelona y Madrid, orientada a la consultoría y gestión cultural.

de la ciudad—, Matías tenía a su cargo las relaciones con estos actores para asegurarse un sonido prolijo y un buen audio.

Durante este proceso de trabajo pude registrar la importancia de las tecnologías digitales. Nicolás, Cristóbal y Matías tenían sus respectivos *smartphones* ya en 2011, cuando esta clase de teléfonos móviles no estaban tan extendida entre la juventud universitaria de La Plata. Al observar mi simple Nokia 1600, Nicolás —un fan de las tecnologías que ya llevaba en su haber varios Blackberry, Ipod y otros dispositivos de su clase— insistía con que me comprara un *smartphone*. Estas tecnologías, especialmente por su conexión a Internet, eran fundamentales para la dinámica que le imprimían al trabajo en el sello: era usual ver a alguno de ellos tomar fotografías en los eventos para hacer promoción en vivo en las redes sociales virtuales, publicar *tweets* y *posteos* también en el momento, además de comunicarse entre sí para ultimar detalles. En tanto las actividades de gestión resultaban claves, estas tecnologías otorgaban a dichas tareas un componente de ejecución mayor. Durante un tiempo, incluso, Concepto Cero contó con un “celular del sello”, un número que no era de ninguno de sus miembros particulares sino del colectivo.⁷

Los Ellos había implicado apuestas altas si se las comparaba con las acostumbradas por sus colegas de la escena, caracterizadas por la reducida financiación y el bajo riesgo, lo que permitía el funcionamiento sustentable, aunque con rendimientos económicos poco importantes. Como adelanté, la financiación del disco corrió por cuenta de una entidad cultural extranjera y de inversiones del propio grupo de amigos. A último momento, cuando el disco ya estaba en la fábrica, “se cayó un subsidio de Nación” con el que, en los planes, se contaba. En una reunión, Nicolás y Matías nos comunicaron en esos términos este problema, invitándonos a hacernos cargo de los costos junto a ellos. La propuesta consistió en que cada uno de los presentes consiguiera dinero para la edición, asegurándose que este iba a ser devuelto en un período de a lo sumo seis meses. Matías fue enfático en asegurar este retorno: nos contó que él nuevamente les iba a pedir \$5 mil a los padres, y luego aseguró “soy el que más se juega con esto”. Ni él ni Ni-

⁷ Irisarri (2015, p. 57) muestra que en *Fora do Eixo*, la introducción masiva de tecnologías al trabajo diario genera una dinámica de producción, circulación y consumo de bienes culturales que hasta hace poco era exclusiva de empresas con gran capital económico y simbólico.

colás estipularon un monto mínimo de participación, pero nunca ejemplificaron una cifra menor a mil pesos. Finalmente, Tino y Cristóbal pusieron dinero, a partir de préstamos que pidieron a sus padres. Yo misma realicé un préstamo monetario, ampliando mi compromiso con el grupo.

Las tareas para la producción del disco *Los Ellos* fueron exigentes y una de las razones era que se aspiraba a un producto creativo y de gran calidad técnica (mucho más alta de la acostumbrada por entonces en el mundo *indie* platense; pensemos que, por la misma época, casi ninguna banda *indie* de La Plata había editado un álbum propiamente *hi fi*⁸). Fui reconstruyendo esta aspiración a lo largo de ese año: cuando una banda envió un tema que para todos resultó “malísimo” y un “desastre” tanto en la composición musical, la letra y la calidad de la grabación, Matías consideró que no solo era malo, sino que parecía que lo habían hecho “a las apuradas”. Nicolás coincidió en que “no se lo tomaron seriamente”, y Tino agregó “es como si nosotros hiciéramos un trabajo así nomás, de raje”.

El compromiso en relación con lo que Nicolás llamaba “el valor del producto” estaba siempre presente en las apreciaciones del grupo. Así, pocos días antes de la presentación oficial del álbum, se desató un conflicto acerca del precio que los discos debían tener en el evento. Para Nicolás, ese precio debía ser bastante superior al que tenían los discos de la escena platense, mientras el resto no justificaba ese aumento ya que lo acercaba a los valores de los productos de las grandes discográficas. Aunque todos tuvieran su parte de razón, la inversión relativamente alta que había implicado *Los Ellos* cuestionaba las ideas económicas de amplia circulación propias del mundo *indie* de la época, donde no estaba muy bien visto cobrar entradas ni discos excesivamente “caros”, es decir, era esperable que estos productos se marcaran con un “precio amigo”. Por otra parte (acá es necesaria una digresión), para la mayoría de los músicos de ese período —y también de la actualidad— son las presentaciones en vivo la principal vía para la obtención de réditos económicos. Aunque, por entonces, la venta del disco tenía mayor peso relativo en las ganancias y además su compra/

⁸ Del inglés *high fidelity*. Este es un concepto que muchas veces se pretende técnico, pero no deja de ser relativo. Como plantea Cañardo (2017, p. 72), recuperando una idea de Sophie Maisonneuve, se trata de un parámetro de valoración que va cambiando su significado con las distintas innovaciones tecnológicas. Agregaría que también es un término relativo a los mundos musicales específicos.

venta por fuera del mercado discográfico monopolizado era una forma en que se materializaba y moralizaba la independencia. Cuando comencé el trabajo de campo, un amigo me había retado con un “No seas rata, los discos [de las bandas independientes] hay que comprarlos” porque había bajado de una página web su disco. En el mismo sentido, un músico del circuito *indie rock* me había confesado que, por más que los discos se pudieran bajar de cualquier lado —en ese momento, de Kazaa, Taringa o Emule— había que “demostrar que, en cierta medida, estaría bueno que lo compren”. En menos de diez años, el *streaming* y la relativización del formato disco cambiaron radicalmente este panorama.

El ciclo de recitales de presentación de *Los Ellos* revela la prolijidad que parte del grupo intentaba imprimirle al trabajo colectivo. Esos días, entre el viernes 28 y el domingo 30 de octubre de 2011,⁹ en el Centro Cultural Islas Malvinas, los integrantes del sello programaron diez bandas y armaron una exposición de las tapas del compilado junto con otras instalaciones visuales e interactivas. Fue el primer evento del sello en el que me compartieron por correo electrónico una grilla de trabajo, dividida en dos tareas —“*stand* y taquilla” y “entrada del auditorio”— repetidas en tres bloques horarios —17.30 a 19.30; 19.30 a 21.30; y 21.30 hasta el cierre— durante los tres días sucesivos que abarcaba el evento. Estas bandas horarias eran cubiertas por el grupo del sello,¹⁰ con excepción de Nicolás y Matías, que se ocupaban de actividades de supervisión general —Matías, abocado a las relacionadas con el sonido y el escenario; Nicolás, a las de comunicación y gestión.

En “*stand* y taquilla”, tarea que cumplí en dos tandas horarias el sábado y el domingo, se trataba de vender los discos y cobrar entradas. Antes de

⁹ El viernes tocaron Tata Laxague, Excursiones Polares y Shaman y los Hombres en Llamas; el sábado Supersivo, Casimiro Roble, La Perla Irregular y El Perrodiable; mientras que el domingo fueron de la partida Cinemática, Mostruo y La Patrulla Espacial.

¹⁰ En el cual se me incluyó mientras duró el trabajo de campo. Dado que yo no contaba con competencias artísticas ni técnicas suficientes para “operar las luces” o “pasar música”, mis primeras actividades en el sello tuvieron que ver con “hacer la taquilla” o encargarme de la “mesita de discos” en los distintos eventos. Esta fue una manera de empezar a hacerme “amiga”, en el sentido propio del grupo estudiado. En el próximo capítulo desarrollo cómo, más adelante, mi perfil de socióloga se volvió un recurso para el proceso de profesionalización musical en el cual se embarcaron.

empezar, Cristo me mostró unas planillas para viernes, sábado y domingo con diferentes categorías de venta a completar: entrada, disco, entrada con disco, entrada para dos días y abono por tres días. Me hizo ver la planilla del día anterior como ejemplo y me indicó que usara otra. También me mostró las entradas, de diferentes colores para cada día: rojo, amarillo y verde. En el reverso de la planilla del viernes también estaban las personas en “lista”, es decir, invitadas que no abonaron entrada. En esta lista se encontraban personas muy allegadas, como los padres y madres de los organizadores, algunos amigos de la escena, algunos periodistas. Me advirtió que era posible que las distintas bandas participantes sumaran invitados, incluso en el mismo momento.

Pese a estos intentos, la grilla no funcionó tal como estipulaba el papel: el sábado, una de las chicas llegó recién a las siete; media hora antes de que terminara el horario que debía cumplir. Sobre esto, Cristo se quejó conmigo: “Che, qué copada, tenía que venir a esta hora, era su turno”. Por su parte, uno de los diseñadores no apareció. Otro de los “colgados” fue Pancho, que con sus “faltazos” obligó a recurrir de emergencia a Cata. En el grupo no sería esta la última vez que se delineara cierta oposición entre los “comprometidos” y los “colgados”. Obtener el compromiso, “armar un equipo”, siempre fue una de las tareas clave no escrita en ningún plan de proyectos del sello y el proceso de producción de *Los Ellos* mostró claramente su necesidad. Actitudes como no responder los correos electrónicos, llegar tarde a las reuniones, no asistir a horario a cubrir puestos de trabajo en un evento, eran típicamente marcadas como faltas por los más comprometidos. La mayor implicación en las actividades del sello era requerida por los “socios”, en especial por Nicolás, que establecía mociones de orden en las reuniones cuando los demás se dispersaban. Contemplaba que, muchas veces, “queda todo en Mati y yo” y con frecuencia me confiaba en privado sus intentos de delegar tareas y distribuir mejor el trabajo. Este era un problema más amplio: en las entrevistas con músicos de otros sellos siempre surgía la cuestión del compromiso.

También en estas situaciones se volvían evidentes ciertas habilidades que podríamos denominar políticas. Gestionar la música no se resolvía con saber manejar de forma adecuada las redes sociales, elaborar una estrategia de prensa convocante o pagar unas luces “zarpadas”. Registré claramente estos esfuerzos en distintas situaciones relacionadas con esta serie de re-

citales. Apenas una semana antes, cuando ya estaban los *flyers* impresos y toda la comunicación realizada, un miembro de una banda participante del compilado los llamó escandalizado por su ausencia en la promoción, alegando que nunca se habían negado a participar. Previamente, el sello los había invitado y ellos nunca habían respondido. Cristóbal, luego de enojarse, de especular al respecto sobre la “falta de comunicación interna” en la banda y de adjudicarles “valor humano cero”, dijo para todos: “pero si tocan hay que ponerle la mejor onda”. Otro de los organizadores expresó con una expresión facial de fastidio su desacuerdo y, al verla, Cristo lo miró casi retándolo y dijo “y sí...”. La banda protagonista de este conflicto finalmente hizo su *show* en el festival sin más problemas.

Otra situación de este tipo tuvo lugar el segundo día de las presentaciones en el Centro Islas Malvinas: estábamos en una sala con Cata y Nicolás, eligiendo fotos de los recitales del día anterior para subir a las redes sociales, cuando irrumpió Matías, visiblemente sobresaltado. Nos anunció que una banda acababa de tener un problema con su bajista y que este se había retirado enojado del lugar, para luego informarles por mensaje de texto que no tocaba y que se buscaran a otro. El resto del grupo no quería tocar. Nicolás y Matías fueron a hablar con quienes se habían quedado y los convencieron de tocar con un bajo electrónico, unos pocos temas al menos. Unos minutos después, Nico llamó a uno de los responsables del grupo Toranzo para chequear que vinieran a armar una muestra que habían prometido. Llama y luego de un par de frases introductorias dice en tono de broma jocosamente “¿Mandaste algún delincuente para La Plata?”. Evidentemente, su interlocutor le dice que no, porque Nicolás cambia de forma muy perceptible el tono de voz, se pone más serio y empieza a decir cosas como “nosotros habíamos quedado en...”. El tono era grave, pero en ningún momento violento, de hecho, bajó la voz. Cuando terminó la conversación le dijo a Valentino que él iba a pasar los visuales desde su computadora porque los Toranzo no iban a venir; entonces, iba a necesitar otro cable y resolver algunas cuestiones técnicas. Lo llamó a Pancho para decirle que le trajera el cable en cuestión, mientras corría rápidamente a su casa a buscar unas cosas.

Como me dijeron alguna vez Cristo y Ángel, había que practicar los “buenos manejos”, tanto internamente como con el resto de los actores de la escena. Para ello, era necesario tener un conocimiento fino de ambos

ámbitos. Nicolás era, quizá, el más atento a estas cuestiones, y en su cabeza alojaba un mapa interactivo de las simpatías, alianzas y enemistades del circuito, además de los vínculos que cada banda o sello tenía con las distintas instancias estatales, radios y periodistas y hasta con los “boliche-ros”. Saber gestionar el conflicto, el llamado “ego” —en la perspectiva del ambiente, un verdadero mal de los músicos—, los malentendidos, resolver sobre la marcha, formaba parte del trabajo.

Luego de las presentaciones del disco, Matías comunicó en privado a los más allegados su decisión de abandonar el sello para dedicarse a terminar la carrera universitaria que cursaba en la UNQ y a su estudio de grabación, hastiado de las tareas de gestión que le imponía Concepto Cero. Abandonó el sello, pero no su banda, que siguió formando parte del sello y del catálogo; mucho menos su estudio, en el cual muchas bandas grababan y mezclaban.¹¹ Además, siguió comprometido con el proyecto *Los Ellos* y trabajó en la última presentación del álbum el 24 de marzo de 2012 en Niceto. También tocó con Casimiro Roble en el aniversario de Concepto Cero en abril del 2012, presentación conjunta preparada para la ocasión con la banda de Nicolás. Ambos continuaron su amistad: Nicolás decía “yo a Mati le soy incondicional”.

Mientras tanto, volviendo a 2011, la mayoría hablaba de “desgaste”. En relación con este diagnóstico, en la última reunión de diciembre —en la que solo estábamos Nicolás, el Pampa, Tino y yo—, Nicolás decía: “Este año no la pasamos muy bien y es algo que no nos gusta cómo fue”, mientras Tino insistía en el componente del “aprendizaje” y la “amistad” por sobre todas las cosas. Luego de la partida de Matías a fin de ese año, otros integrantes también discontinuaron su participación en el proyecto. Si bien ninguno dejó de orbitar en estas redes —desde la asistencia a los eventos, la realización de algunos *flyers*, la promoción de las bandas en las redes sociales digitales, etc.—, abandonaron el espacio de trabajo regular y coordinado o el llamado “*staff* fijo”. En un primer momento, Nicolás se cuestionaba este desenlace: “hay algo que está mal para que después de un proyecto tan grande mucha gente implicada en ese proyecto se baje”, me decía. Unos años después, en una entrevista brindada a *Los Inrocks*, la

¹¹ En el capítulo quinto presento y analizo la práctica profesional de Matías en el estudio, en relación con las diversas posibilidades profesionalizantes que se abren en estos mundos musicales.

edición web de la revista *Los Inrockuptibles*, Nicolás había resignificado estos sucesos como “un quiebre de profesionalización” (Zanellato, 21 de julio de 2015), luego del cual la organización y los roles en el sello habían comenzado a cambiar.

Reclutamiento y catálogo

¿Cómo se fueron sumando nuevas personas al sello y, por lo tanto, artistas al catálogo? A partir de mi permanencia etnográfica pude notar que el contacto dilatado en la escena era el que generalmente producía asociaciones que culminaban en la inclusión de las bandas al sello. En el caso de Concepto Cero, El Perrodiablo se incorporó a fines de 2011, luego de la presentación del álbum *Los Ellos*, pero, ya en las reuniones de abril de ese mismo año, Nicolás sugería como posibilidad que esta banda pasara a formar parte de sus filas. Durante 2011 la banda fue invitada a otras fechas, y en una de ellas, su cantante agradecía por micrófono “a Concepto Cero por tenernos siempre en cuenta”. Como El Perrodiablo, otros grupos que participaron de ese compilado se incorporarían a trabajar con el sello: Shaman y Los Pilares de la Creación¹² era uno, al igual que Mostruo, que no editó discos propios con ellos, aunque sí delegó por un tiempo el *booking* y participó en el compilado *Concepto Cero por Concepto Cero* (2012). De la misma manera, la relación con Marina Fages había comenzado con *Los Ellos*, en el que había participado como ilustradora. En 2013, el dueto musical de Marina con Lucy Patané fue trabajado y lanzado por Concepto Cero. Durante los años que medían entre su participación en *Los Ellos* y este lanzamiento, Marina había tocado en La Plata invitada por el sello y compartido muestras y otras actividades con Valentino. Asimismo, en 2012, Marina y Lucy habían abierto una disquería llamada Mercurio en CABA junto con otros amigos, en la que vendían discos de Concepto Cero.

Muchas veces estos contactos se habían iniciado por invitaciones a tocar en el *hostel* o a participar de fiestas organizadas por el sello. En una reunión en la que consideraban si seguir o no con el ciclo por falta de personas que se encargaran de la producción, Cristóbal argumentaba que este era fundamental para “sumar bandas nuevas”. En efecto, la primera banda que ingresó al sello —luego de los tres proyectos musicales de los amigos

¹² Este es el nombre de la formación siguiente de Shaman, luego de ser acompañado por “los hombres en llamas”.

fundadores— fue Excursiones Polares, y lo hizo a partir de una visita al ciclo del *hostel* mediada por Anache.

Entonces, el reclutamiento de artistas tenía lugar de manera predominante a través de redes de personas ya conocidas. A pesar de que Concepto Cero, como la mayoría de los sellos de su tipo, recibía mensajes por correo electrónico y por medio de las redes sociales virtuales con “demos”, “maquetas” y ganas de participar en el sello, esta no resultaba una vía de inclusión de nuevos artistas. Ángel me lo confirmaría años después: “Todos los días llega: ‘estamos sacando un disco, te paso los demos’. Y hay cosas súper bizarras. Y cosas que están bien”. Pero dejaba en claro que, para entrar en relaciones por esa vía, el material “tiene como que tener algo re atractivo... por lo general es gente con la que ya hablamos, nos conocimos en otro espacio”. Las decisiones sobre las nuevas incorporaciones se tramaban en el día a día de la sociabilidad del grupo; cuando comencé eran tomadas por Matías y Nicolás con consideraciones del resto, especialmente de los más cercanos, Tino y Cristóbal.

Pero no todas las bandas que formaban parte de las redes del sello eran consideradas viables para trabajar con él. Primero, porque a veces se trataba de bandas que no gustaban: una noche en el *hostel*, en la que un dueto tocaba canciones melancólicas y abúlicas, a Nicolás le pareció que la banda resultaba buena “para dormir”; a Pancho, que lo ponían “muy abajo”; a Matías, que era “monotemática” y tenía “un mal cantante”. El criterio del placer estético era clave: las bandas tenían que gustarles. Pero la afinidad estética no bastaba si no se compartían las mismas reglas de trabajo: las bandas tenían que trabajar a la par del sello, o, más precisamente, convertirse en integrantes plenas del mismo. En una ocasión, Nicolás y Cristo hablaban de una banda que finalmente no ingresó, con la que habían compartido varias fechas. Les parecía una banda interesante desde el punto de vista musical y, por ese motivo, sus integrantes habían conversado en distintas instancias con Nicolás para incluirla en el sello, pero, según afirmaba, categórico, Cristóbal: “son unos jipis, no se puede trabajar”. Hacía referencia a varios episodios problemáticos: tocar más de lo acordado en una fiesta, llegar tarde a armar el escenario, abandonar una fecha a último momento, planificar un proyecto y luego no sostenerlo, etc. La acusación de “jipismo”¹³

¹³ Gallo y Semán documentan el uso de este término acusatorio en otras escenas musicales juveniles contemporáneas al caso que aquí estudiamos. Ellos señalan: “Es necesario entender hasta dónde, en estos contextos, ‘jipi’ puede llegar a ser utilizado

procuraba señalar la carencia de carácter comprometido o profesional. En la escena de La Plata, muchas veces el elogio del amateurismo iba de la mano con el de la amistad. En contraste, en una reunión de Concepto Cero, mientras discutíamos las relaciones con otros sellos platenses, uno de los chicos expresó, tajante: “amistad no es jipeada”. De esta manera, y como profundizaré a lo largo del libro, justificaban otra combinación posible: la de los lazos de amistad con la búsqueda de profesionalismo.

Hasta aquí vemos cómo, para incluir nuevos proyectos, los criterios de la afinidad estética y ética —es decir, lo que denominamos amistad— eran modulados específicamente a la luz de nociones de compromiso, profesionalismo y modo de trabajo. Cuando un grupo con el que se había trabajado en una edición discográfica decidió finalmente salir por otro sello, le pregunté a Nicolás los motivos y me explicó que “ellos se alejaron... mientras los tratamos como unas reinas estuvo todo bien, pero apenas dijimos de ponernos a laburar a la par no les gustó”. Lo mismo sucedía en otros sellos: cuando entrevisté a Diego de Desde el Mar, un sello de Mar del Plata, él señalaba: “[las bandas] tienen que tener esa particularidad de que tienen que, tienen como que gustar a todos... estéticamente. Y aparte tienen que tener una forma de trabajo similar a... O sea, tienen que integrarse a trabajar”.

Además, todos los ingresos suponían algún tipo de estrategia. A través de la red de amigos y conocidos, Concepto Cero no dejaba de planificar las inclusiones, en relación con la ampliación del público y la producción de lazos de familiaridad estética y sonora entre los artistas. Así, cuando se incorporó El Perrodiablo, los miembros del sello no estaban entusiasmados solo porque les gustaba la banda y se llevaban bien con sus integrantes, sino porque observaban en ella un potencial para atraer público hacia otros artistas del catálogo. De la misma manera, cuando Nicolás comenzó a conversar con Mariana Páraway, inmediatamente me planteó que no solo “había que editarla” porque era muy buena compositora y cantante, con una “onda distinta” a otras cantautoras de su generación, sino porque era una manera de que el sello consolidara una línea estética afín a lo que en años recientes se ha dado en llamar “canción”. Esto les permitía sumar a

como categoría de acusación, siendo que esta se profiere en un ámbito que, solamente visto desde las pautas de las generaciones precedentes, resulta, justamente, ‘hippie’. Pero es precisamente esa acusación la que habla de una nueva fase en la que la profesionalización y el dinero no son inabundables en la experiencia del artista” (2016, pp. 29-30).

Mariana a la línea que habían armado con Shaman y los Pilares y Marina Fages/Lucy Patané, presentada, de hecho, en ese carácter para la prensa.¹⁴

A medida que Concepto Cero avanzaba, iba planteando un estándar de calidad y criterios estéticos no tan flexibles como en sus comienzos. Cuando estaba por finalizar la investigación, por ejemplo, quedaba claro que Concepto Cero no editaría una “banda de género” o que no asegurara cierta calidad técnica en la grabación. Estos criterios podían relativizar la amistad: participé de una cena con integrantes de otro sello, donde uno de ellos se lamentaba porque el resto no había querido editar a un amigo. Otro le respondía que en los materiales fallaba el “nivel de producción”, poniendo el foco en la calidad. Estos criterios se arman sobre la marcha y la inclusión de materiales de algunos amigos puede comprometer alguno de los criterios que van justificando el catálogo.



Backstage de Martes Indiegentes. Mariana Páraway, Niceto, CABA (8 de diciembre de 2015). Fotografía cortesía de Celeste Leone.

¹⁴ Esta estrategia de presentación consistía en un sobre color madera, lacrado, que contenía los dos discos correspondientes. En su interior, un folleto, también en papel madera, introducía: “Con un espíritu en común, folclórico, simbólico y espiritual, se encuentran dos discos por destino o casualidad. Lucy Patané y Marina Fages trabajando en conjunto en *El Poder Oculito* (...). Y el homónimo de Shaman y Los Pilares de la Creación”.

Cuando Diego Vecino (2011, p. 110) intenta dar cuenta de las características de sellos como el que acá estudiamos, clasifica a los recientes de CABA en dos grandes grupos en relación con la estrategia de formación de catálogo: los “cosmopolitas”, poseedores de una línea estética muy cuidada que funciona como criterio de selección y edición de nuevos artistas; y los “barriales”, en los cuales la formación del catálogo responde más a un vínculo personal que a decisiones estéticas. En el primer caso, lo innegociable es la línea estética, generalmente a cargo de figuras que combinan las tradiciones del curador de arte y del empresario de riesgo —quizás el ejemplo de Jorge Álvarez, editor de Mandioca en los años sesenta, resulte ejemplificador de esta figura ideal—. Mientras que, en el segundo, lo “que prevalece sobre cualquier otra consideración y tiende a orientar las decisiones comerciales” no es otra cosa que la complicidad que define a la amistad en este campo. Desde mi trabajo etnográfico puedo decir que esta complicidad, sin embargo, no es absoluta ni deja de estar sujeta a reformulaciones e involucra criterios de calidad y de línea editorial.

Por otro lado, la lógica de estos sellos, por más que sostenga el concepto tradicional de catálogo, lo rebalsa. Como dije antes, el patrón de producción aquí no se centra en los discos. Este hecho no se limita a nuevas modalidades de trabajo en la industria musical —por ejemplo, el *booking*, que implicó que, desde 2012, Concepto Cero se relacionara con bandas que editaban por su cuenta o con otros sellos—, sino a un hecho más estructural. Muchas veces, mis interlocutores hablaban de “los artistas del sello” para referirse a un conjunto de artistas que no siempre habían editado discos bajo su rúbrica. Además, existían diferentes estatus de aquellos hacia el interior del sello que no tenían que ver con su popularidad o su calidad estética. Repongo un fragmento de una reunión de principios de 2014, donde se pueden entrever estas cuestiones:

Nicolás se puso a mostrarme un *power point* que había hecho. Tenía varias diapositivas con títulos como: ‘relato’, ‘objetivos 2014’, ‘presupuesto’ (este último consistía más bien en anotaciones de cuánta plata le debía el sello a tal o cuánta plata le debían al sello). Otra diapositiva explicitaba la estructura interna del sello y el tipo de cosas que hacía: por ejemplo, ‘producciones para terceros’, ‘producciones’ (al preguntarle la diferencia, me dijo que refería a las internas, por ejemplo, las fechas del sello), *boo-*

king, entre otros. En otro cuadro estaba representado un gráfico con los diferentes vínculos del sello con artistas. Este era un dibujo de un núcleo y círculos concéntricos que se iban alejando del mismo. En la primera línea cercana al núcleo estaban Shaman y los Pilares, Excursiones Polares y Anache. En la segunda, Fages y Patané. En la tercera, Casimiro Roble y El Perrodiablo. En la siguiente, aparecía La Patrulla Espacial [editada por CC solo en el caso del compilado *Los Ellos*]. Y en la más alejada de todas, Güacho. Le pregunté a Nicolás la lógica con la que había armado este gráfico de círculos concéntricos y me habló de la mayor cercanía o lejanía con respecto al sello. Me dijo que La Patrulla aparecía porque hacen cosas con ellos (de hecho, se estaba hablando para el contrato de distribución digital con *Believe* y me recordó el temario de la reunión) y Güacho como ejemplo de las relaciones que se podían tener con otras bandas. Por su parte, él creía que ahora que Cristo se iba a Tucumán no iba a tener la misma comunicación con Casimiro, que además tenía problemas para reemplazarlo con otro bajista.

La clasificación que Nicolás realizaba de los artistas del sello revelaba un mapa de los vínculos personales y el compromiso con el sello que no pueden ser captados desde una lógica del catálogo. De esta manera, quienes aparecen en la primera línea de relaciones del gráfico asistían de manera regular a las reuniones, discutían con los demás acerca de los proyectos del sello y, en algunos casos, hasta intervenían en actividades de comunicación y diseño. Puede observarse, asimismo, que los llamados “artistas del sello”, es decir, aquellos con los que este trabaja, no coinciden punto por punto con los artistas del catálogo. En la misma lógica, algunas bandas que no estaban en el catálogo —La Patrulla Espacial y Güacho— eran mejor consideradas que otras que sí pertenecían a él y que, directamente, no aparecen representadas en el gráfico.

Esto diferenciaba a sellos como Concepto Cero de los discográficos tradicionales, en los cuales el catálogo es el motor de la organización y el ordenador de las relaciones con los artistas, gestionado por lo general desde divisiones estéticas por géneros musicales, perfiles artísticos y relación con el mercado (Negus, 2005). En Concepto Cero, por el contrario, los artistas se jerarquizaban de acuerdo con su participación en la gestión del sello. Desde

mi punto de vista, Nicolás me ponía al tanto, con este dibujo, de la manera en que el sello priorizaba las relaciones de trabajo por sobre aquellas exclusivamente estéticas. Estas conexiones dibujaban una red de mediaciones donde el valor de la amistad y sus diversos condicionamientos resultaba central, determinando lo que finalmente se agrupaba o no dentro del sello. Por lo demás, Nicolás ponía de manifiesto su propia reflexividad acerca de la unidad social en la que producía música.

Entre los emprendimientos discográficos y las experiencias autogestivas: Una historia posible

Durante toda la investigación (2009-2015), además de la inmersión prolongada en Concepto Cero, tuve contacto etnográfico con otros sellos de La Plata como Laptra, Uf Caruf, Dice Discos, Tomas del Mar Muerto, entre otros. Estos pertenecían a vertientes distintas que se acumulaban y se confundían en lo que se venía refiriendo como *indie* desde al menos diez años atrás. *Indie* que empezaba a recibir otras denominaciones más amplias como “música emergente”. Ya hablé bastante de Laptra al comienzo de este libro, como sello sinécdoque del *indie* platense, especialmente fuera de La Plata. Uf Caruf era un sello *copyleft* que reunía en particular a cantautores y a bandas que estos formaban entre sí. Dice Discos¹⁵ y Tomas del Mar Muerto¹⁶ eran sellos más nuevos. Sus integrantes eran más jóvenes, no solo por su edad, sino por su trayecto más corto en la escena. Ninguno de estos dos sellos se identificaba con el *indie college* ni cancionero y se relacionaban con más naturalidad con sonidos del *rock* más pesado (en el caso de Tomas del Mar Muerto) y del pop y la electrónica (en el caso de Dice Discos).

A partir de este recorrido, puedo establecer características comunes entre los sellos que funcionan como un “grupo de amigos”, noción que retomo de las clasificaciones de mis interlocutores y de la forma habitual

¹⁵ La banda más famosa de este sello sin duda es Un Planeta. También forman parte Joyaz, Fabricio Algo y Camión, entre otras.

¹⁶ Tomas del Mar Muerto era un sello de La Plata que se definía a la vez como “sello”, productora y “agrupación de amigos”. Iniciado en 2010, editó a bandas como Fuego Camina Conmigo y Güacho, que tenían integrantes en común. Su inscripción en el *indie* en esta investigación quizá sea polémica, pero a pesar de su inclinación más pesada, formaban parte de las mismas redes que las otras bandas.

en la que estos proyectos se presentaban públicamente. Más allá de las diferencias que pudiera haber entre estos sellos musicales (en cuanto al proceso que los había constituido como colectivos, las maneras de incluir artistas y construir el catálogo, los grados de horizontalidad con los que trabajaban y los procesos de toma de decisiones), se percibía entre ellos un aire de familia. Así, un sello de este tipo es una red de artistas, especialmente —pero no solo— músicos, con quienes se comparten fechas, salas de ensayo, estudios de grabación, equipos, tecnologías, dinero, como también contactos, información y, entre otros elementos, decisiones. El sello en sí mismo “no genera valor y dinero para vivir”, como decía Nicolás en una reunión de BAFIM, pero estar en el sello abre otras oportunidades que sí pueden dar dinero.

Las personas participantes suelen trabajar en conjunto, produciendo unas para otras, reunidas por la amistad. Ya vimos —a partir del disco *Los Ellos*— algunas de las actividades que implican la producción, gestión, edición, escucha y apreciación de la música, palabras que sintetizan las incumbencias de estos sellos. Estas tareas suelen ser encaradas con inversiones bajas, usos intensos de las tecnologías y una división del trabajo débil tramada en gran medida en ámbitos cotidianos, entre las redes de un grupo donde existen núcleos y periferias móviles, y afinidades más o menos fuertes entre las distintas personas. Estas convivencias prolongadas, más que estrategias prolijamente estudiadas (aunque no es que no existan las estrategias), permiten a cada sello producir un sentido de pertenencia y cierta especificidad en sus prácticas sociomusicales, ser finalmente un sello, detentores de una marca.

Hacia 2014, este tipo de sello comenzaría a ser pensado por Recalculando, con la noción de “sello de gestión colectiva”. De esta manera, mientras que

en los sellos independientes tradicionales el director o responsable reúne artistas que no se conocen entre sí (...) el modelo de gestión colectiva consolida vínculos ya existentes y promueve iniciativas conjuntas entre creadores y emprendedores que ya compartían escenas o colaboraciones (Recalculando, 2015, p. 97).

En cuanto al desempeño y la forma de trabajo de un sello de este tipo, afirmaban que

las funciones principales de un sello de gestión colectiva coinciden, a grandes rasgos, con las de un sello independiente, solo que debido a las dinámicas de trabajo y los objetivos y formatos de sus proyectos, los SGC se organizan y gestionan de una manera distinta, más cercana a esquemas de trabajo horizontales, en los que sus participantes ponen a disposición recursos y saberes de forma colaborativa (Recalculando, 2015, p. 97).

Estas definiciones resultan cercanas a las que fui elaborando en mi investigación: la idea de la gestión colectiva viene a precisar que para reconocer a este tipo de sello no basta con la amistad (recordemos a Pablo de Scatter, quien se presentaba como amigo de todas las bandas, aunque eso no convertía a su sello en uno de gestión compartida). Por otro lado, la idea no debe desdibujar los poderes desiguales de los distintos miembros del grupo de amigos para ejercer dicha gestión ni hacernos perder el registro de que, en los sellos de este período, cuando los interesados hablan de “amigos” se refieren, sobre todo, a amigos varones.¹⁷ Hechas estas salvedades, utilizaré también esta denominación “nativa” para hablar de estos sellos.

Ahora bien, ¿no conocemos sellos independientes en la tradición del *rock* al menos desde Mandioca? ¿Acaso estas experiencias no pueden entenderse en gran medida como una continuidad, en el siglo XXI, de la bien conocida autogestión, con casos como MIA (Músicos Independientes Asociados)? Claro que sí, y estas son las dos maneras en que la literatura suele inscribir a los sellos como el abordado. No obstante, creo que esto no agota la cuestión si queremos producir un análisis sensible tanto a la historicidad como a la especificidad de los sellos en estudio.

Los sellos discográficos independientes y las experiencias de autogestión, generalmente producidas bajo colectivos de músicos, son las dos vías en que, desde la década de 1970, se desarrollan en Argentina proyectos de producción, gestión y edición musical por fuera del ámbito de las grandes discográficas. Mi hipótesis es que la realidad de los sellos de gestión colectiva de los últimos años pivotea entre ambas series y reclama una historia propia: la de los emprendimientos discográficos independientes iniciados por artistas. Antes de seguir, valgan dos aclaraciones preliminares. En pri-

¹⁷ Esto no quiere decir que no hubiera mujeres en varios sellos con los que hice trabajo de campo entre 2009 y 2015, pero en la abrumadora mayoría de las reuniones del trabajo de campo la única mujer era yo.

mer lugar, que no es posible ninguna pretensión de exhaustividad en las exposiciones sobre las distintas experiencias de producción, gestión y edición musical producidas por fuera de las grandes discográficas, dado que los estudios disponibles resultan, en el mejor de los casos (que es el de los sellos discográficos), pocos e incompletos. En segundo lugar, la mayoría de las investigaciones al alcance, especialmente las que describen y conceptualizan la autogestión, refieren a la tradición del *rock*. Esto no significa que no existan experiencias de esta clase en otras escenas o géneros musicales. Lo cierto es que el desarrollo del campo de estudios ha privilegiado la tradición del *rock*, al tiempo que en otros mundos musicales la interpe-lación a la independencia y la autogestión ha sido, en comparación, menos visible e importante.

Cuando la literatura local disponible habla de sellos discográficos independientes refiere a empresas con una estructura simplificada, menor tamaño y escaso poder financiero en relación con los sellos *majors*, dirigidas por las figuras de curador, gestor, emprendedor y/o empresario. En estas compañías, la edición discográfica es generalmente estructural, aunque esta situación ha sido redefinida rápidamente en los últimos lustros: cada vez más los sellos discográficos devienen en compañías integrales de música (Luchetti, 2007; OIC, 2011; Palmeiro, 2005). Esta bibliografía permite recuperar la forma en que los sellos discográficos participan de la tendencia de densificación de los mundos musicales que vengo reseñando. Las investigaciones suelen convenir en que a fines de la década de 1990 se inicia un período de multiplicación de pequeños y medianos sellos discográficos, dado que los avances en materia tecnológica se combinan con un peso sobrevaluado que abarató considerablemente los costos de producción de la música. Esta literatura, además, permite conocer algunas experiencias de sellos discográficos previos y relevantes para la historia musical argentina, como Mandioca (Corti, 2007). Cuando hablamos de autogestión, aludimos a actividades de producción, gestión y edición musical comandadas por músicos o artistas, para quienes la edición discográfica no es central —a veces incluso ni siquiera existe— o resulta una entre otras actividades. A partir de estos estudios podemos dar cuenta de qué manera los músicos actualmente “ofician de productores de su propia banda” (Quiña, 2014, p. 14), con un reparto de roles que depende de las habilidades y preferencias de sus miembros. También conocemos sobre la conformación reciente

de organizaciones musicales de gestión colectiva (Lamacchia, 2017) y sus relaciones con el Estado (Saponara Spinetta, 2016). Asimismo, hay avances de investigación sobre los primeros antecedentes históricos de estas experiencias (Lamacchia, 2012) y sobre iniciativas de autogestión en las décadas de 1980 y 1990 (Benedetti, 2005; López, 2017b).

El primer conjunto de investigaciones construye su objeto desde un punto de vista económico y organizacional, mientras que el segundo grupo lo hace desde un interés por los modos de vida e identidades asociadas con la música. No puede sorprender, entonces, que ambos tipos de desarrollos en general tiendan a ignorarse, por lo cual los sellos aparecen generalmente como un momento de la realización mercantil de la música, y la autogestión como una práctica mucho más interesada por la estética y la identidad que por el mercado. El objeto “sello musical” que dimensionamos en el trabajo etnográfico resulta irreductible a las coordenadas analíticas de estos trabajos anteriores.

Asimismo, hay que ubicar estos aportes en coordenadas históricas. Por un lado, los estudios sobre sellos discográficos se basan en una selección de casos muy heterogénea, por lo que la singularidad y la irrupción históricamente específica de los sellos de gestión colectiva que acá estudiamos no suele ser identificada. Por ejemplo, Palmeiro (2005) considera a la vez a Magenta, una empresa con más de mil títulos publicados y que supera los 40 años de trayectoria, y a Besótico Records, el sello creado por la banda de *rock* alternativo El Otro Yo en la década de 1990 para editar producciones propias y de artistas amigos. De igual forma, Lamacchia (2012) clasifica en el mismo grupo a Acqua y Laptra, cuando el primero es dirigido por un productor, tiene una forma empresarial y es parte relativamente central de la industria musical argentina con más de 400 títulos publicados, mientras que el segundo es un sello de música *indie* gestionado entre amigos músicos con menos de cien títulos publicados. Los propios actores involucrados en esta etnografía hacían notar la heterogeneidad que la categoría de sellos discográficos independientes venía a englobar: en sus palabras, había sensibles diferencias entre los sellos más asociados a “la industria”, que eran independientes solo porque no formaban parte del conjunto de los conglomerados *majors*, y los sellos de amigos que ellos conformaban. Más recientemente, en un momento de mayor desarrollo de la forma sello, el relevamiento del Observatorio de Industrias Creativas (OIC), publicado en

2011, reconoce la existencia de una clase de sellos “artesanales”, parte de un “segmento informal que crece en los últimos diez años, a partir de las nuevas posibilidades tecnológicas para la grabación y edición de discos con bajos niveles de inversión” (OIC, 2011, p. 24). Allí claramente se ubican los sellos que estudiamos.

Esta observación de OIC conduce a otro de los puntos de mi argumento: las particularidades de los distintos momentos históricos de la música están en la base de la conformación de diferentes tipos de sellos. Si bien los trabajos que mencioné entienden que las transformaciones tecnológicas son centrales en la producción de los mundos musicales, en su afán clasificador suelen conservar una matriz de análisis que supone implícitamente la idea de sello más tradicional, esto es, una empresa que se organiza alrededor de la producción de fonogramas y los géneros musicales como sectores de mercado. Si asumimos tácitamente esta perspectiva, los sellos musicales que describí no pueden ser contemplados en su singularidad: corremos el riesgo de pensar que son simplemente una versión defectuosa, precaria o menos profesionalizada de los verdaderos sellos.

Por otro lado, los trabajos sobre prácticas de autogestión suelen considerar que se produce para los proyectos propios, pero ¿qué sucede con los proyectos de los amigos o colegas? Justamente, el sello con el que me encontré en el trabajo de campo funcionaba con sus integrantes gestionando para sí y para otros. El desplazamiento conceptual que operan Concepto Cero y otros sellos de su clase, al hablar más de gestión que de autogestión, es sintomático de esta situación. Hasta hace un tiempo este hecho no era considerado por las investigaciones: Lamacchia entendía que lo más correcto es reservar la palabra independiente o autogestionado para hablar de músicos y colectivos de músicos, no así de sellos (2012, p. 62). Como portavoz en este punto de la UMI (Unión de Músicos Independientes), define al músico independiente o autogestionado como aquel que conoce e interviene en todo lo que está relacionado con su carrera. De esta forma, relaciona la autogestión con la desaparición del sello discográfico como agente de intermediación. Esta concepción era criticada por los músicos con los que trabajé. Uno de ellos, Juan Manuel Pairone —integrante del sello Ringo Discos— observaba que esta distinción tajante entre el accionar de los músicos y aquel relacionado con pequeños emprendimientos puede tornarse problemática, en vista de la existencia de sellos como el que acá

estudiamos. Para él, estos sellos están formados por “músicos que trabajan mancomunadamente como editores cuentapropistas y promueven, desde posicionamientos más o menos explícitos, un nuevo modelo de trabajo colectivo en el ámbito de la producción y edición discográfica” (2013, p. 42).

Esta reflexión habilita a tratar el punto más determinante de la diferencia que quiero señalar: es cierto que estos músicos se gestionan y recuperan la tradición de la autogestión en sus discursos e imaginarios, pero sus predecesores no habían incorporado la gestión como una práctica tan extendida, exigida, reconocida y reflexionada como sí lo hacen ellos. Esta manera de relacionarse con el mercado y otras instancias que median con recursos es una verdadera obligación que diferencia a su generación de las previas. Para ellos, no hay posibilidad de afirmarse como músicos sin asumir la gestión, al punto que pasa a formar parte de su identidad como artistas. Esto es realmente una novedad, más si tenemos en cuenta que en las redes culturales de La Plata la palabra gestión no ha gozado siempre de buena reputación, salvo cuando es presentada como autogestión.¹⁸ El cambio lexical de la autogestión a la gestión —pequeño pero significativo— viene a reponer tanto el desborde de un patrón autogestivo centrado en la propia obra y la conformación de proyectos más amplios y ambiciosos, como otra concepción del mercado y del trabajo musical, que singularizan al *indie* respecto a fenómenos sociomusicales previos.¹⁹ Este movimiento, asimismo, se halla asociado a transformaciones en el estatus de los músicos —que pasan a pensarse muchas veces como “músicos gestores”— y a procesos de profesionalización que veremos más adelante.

Llegamos entonces a una conclusión parcial: las ideas de sello discográfico independiente y la de autogestión son igualmente poco justas para referirse a los sellos de gestión colectiva observados en la investigación. Particularmente, sobre la idea de sello discográfico la bibliografía ha avan-

¹⁸ Las investigaciones de Valente (2018) y López (2018) sobre espacios culturales y artistas visuales en La Plata, respectivamente, coinciden en remarcar la resistencia que hasta años muy recientes encontraba (y todavía encuentra) este concepto, debido a sus resonancias administrativas y tecnocráticas.

¹⁹ Por otro lado, resulta evidente que la noción de la gestión propia tiene hoy una circulación y una resonancia sociales que no tenía hace 20 o 30 años. Lejos de las vanguardias o de círculos minúsculos con inquietudes políticas, hoy el *do-it-yourself* es una idea prácticamente de sentido común.

zado en notar su transformación. Para Lamacchia (2012, p. 15), en los últimos años, esta idea se ha vuelto “imprecisa”, desbordando cada vez más la dimensión discográfica. Yúdice (2007, p. 53) comienza a puntualizar esta observación al tratar la emergencia en toda América Latina de organizaciones musicales no centradas en el disco, más interesadas en crear comunidades de oyentes y de estilos de vida. Para continuar esta idea, podemos recurrir a Woodside Woods, Jiménez López y Urteaga Castro Pozo (2011, p. 115), quienes, al describir la escena popular alternativa mexicana, hablan de nuevas instancias híbridas. Entre ellas, organizaciones en las cuales “las bandas y el sello-disquera son una sola cosa”, una que “rebaso la definición clásica de disquera estableciendo una red de inteligencias colectivas que constantemente genera nuevas estrategias creativas y de financiamiento” (2011, p. 115). En el mismo sentido, Vecino, al estudiar los sellos discográficos que han surgido en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires entre 1998 y 2010, complejiza los análisis previos al recuperar no solo los aspectos comerciales y organizativos de estas instituciones, sino también las redes de sociabilidad que los tienen en su centro, organizadas por afinidades estéticas y “una estructura sentimental común capaz de dotar de sentido un conjunto de prácticas de producción, comercialización y consumo de música”, que incluye elementos “militantes” e “ideológicos” (2011, p. 101).

Ahora bien, estos sellos tienen, en la tradición asociada al *rock*, una historia previa en las iniciativas de sellos dirigidos por músicos y por artistas. Estos sellos, creados en principio para encarar la edición del material propio o de personas muy cercanas, surgen del tránsito y de la sociabilidad en escenas musicales locales y se perfilan tanto fuera del control de los conglomerados *majors* como de los grandes sellos nacionales. Dichas iniciativas habilitaron un mayor control sobre la gestión de la propia obra y, cuestión no menor, el acceso a la propiedad de los fonogramas. Además, nunca fueron solamente discográficas, sino espacios de producción más amplios alrededor de la música.

Escribir la historia de estos sellos es un proyecto que requiere de una investigación que es necesario apuntar en la agenda de estudios de la música en Argentina. La historia de los sellos del *rock* y, en general, de la música joven —y con ella, el conocimiento sobre cómo se fabricaba y mercantilizaba esta música— es una deuda pendiente. La bibliografía prefirió complejizar otra dimensión de la relación del *rock* con el mercado, más relacionada

con la dimensión simbólica, atinente a la distinción complaciente/comprometido y las sucesivas encarnaciones de esta disputa. Es cierto que este interés precisó cabalmente el sentido ideológico del *rock* local, pero dejó en la oscuridad la pregunta descriptiva y analítica por las dimensiones sociales, tecnológicas y mercantiles de la industria musical. Nuevas preguntas se vuelven posibles hoy en tanto se han modificado sustancialmente las configuraciones musicales a la vez que las teorías que usamos para captarlas. La agenda emergente que ha venido a reordenar el campo de estudios en los últimos años, con su giro pragmático e historicista, resulta inspiradora para plantear nuevos interrogantes. Por ejemplo: ¿en qué tramas se producía el surgimiento de estos sellos discográficos?, ¿con qué expectativas se creaban?, ¿qué arreglos tenían estos sellos con sus artistas?, ¿cómo se financiaban?

Con los datos actualmente disponibles puedo proponer un esbozo de esta historia y afirmar que debería comenzar en los años ochenta. Sin embargo, existen al menos dos antecedentes mencionados por la literatura. Por un lado, en cuanto a los sellos discográficos, en 1968 aparece Mandioca, considerado el primer sello independiente de lo que luego se etiquetaría como *rock* nacional. Mandioca fue creado por el editor de libros Jorge Álvarez y un grupo de amigos del Colegio Nacional Buenos Aires con el propósito de editar el *rock* rechazado por los grandes sellos de la época.²⁰

²⁰ Mandioca se proponía como una editora de discos alternativa, que tomara en cuenta las propuestas de los músicos del *rock* naciente, conservara cierto control del proceso de producción desde la grabación hasta la distribución y conjugara la perspectiva de ventas con los criterios de calidad y pertenencia al mundo del *rock* (Díaz, 2005). El sello tenía una infraestructura muy pequeña, se financiaba a partir de créditos y pagarés y sus socios no cobraban salarios, ya que procuraban, por el contrario, una reinversión permanente destinada a los nuevos grupos y sus proyectos. En su corto tiempo de vida, entre 1968 y 1970, Mandioca editó cinco álbumes y 21 discos sencillos, con material de Manal, Miguel Abuelo, Tanguito, Vox Dei, Moris, entre otros. Así, la mayoría de los músicos que publicaron allí se conocían y actuaban como una “fraternidad de varones bohemios” reunida en el gusto común por la música *rock* y un estilo personal y distintivo, generalmente consistente en usar ropa poco convencional y el pelo largo (Manzano, 2014, pp. 401-402). Durante sus dos intensos años de actividad, el sello intentó el masivo éxito de ventas de alguna placa, tarea en la que Álvarez actuaba como empresario de riesgo, a la vez implicado en las decisiones estéticas como curador de su producto. El sello realizó también algunos eventos muy recordados en la historia del *rock* local: conciertos en los teatros Payró, Ópera y Apolo en la ciudad de Buenos Aires,

Incluso teniendo en cuenta que Mandioca era una compañía con una estructura pequeña e inmersa en unas redes de sociabilidad caracterizadas por la camaradería entre músicos y artistas, orientada a desarrollar una música novedosa o emergente que no interesaba tanto a las filiales locales de las grandes discográficas, entre este proyecto y cualquier sello contemporáneo gestionado por amigos existen diferencias decisivas. Me refiero a la presencia de un empresario cultural (de renombre en el mundo del libro y la modernización cultural de los sesenta) que centralizaba y verticalizaba las decisiones y al modo en que estas remiten a hacer discos, actividad principal en la que el sello se embarcaba. Por otro lado, en el seno de MIA (Músicos Independientes Asociados),²¹ una experiencia de autogestión fundacional en la Buenos Aires de los años setenta, surge el sello Ciclo 3, pero se trata de un caso tan pionero como aislado. De acuerdo con Lamacchia (2012), varios colectivos autogestionados en distintas partes del país, en Tucumán, Santa Fe y Buenos Aires, fueron influenciados directamente por MIA, algunos de los cuales tomaron la forma de sellos. Entre ellos se destaca una de las bandas del *rock* nacional cuya defensa de la independencia y la autogestión resulta paradigmática, Los Redondos, quienes editaron en 1985 *Gulp* (su primer álbum) bajo WORMO, un sub sello de Ciclo 3.

donde debutaron bandas como Manal, así como una serie de recitales en un bar en el verano marplatense de 1969. Finalmente, Mandioca quebró en 1970: el sello era un caos financiero, el propio Álvarez da a entender que la quiebra era producto de la situación económica del país, que no daba tregua a “un capitalista sin capital, que era mi definición más certera” (2013, p. 97). En sus memorias, Álvarez confiesa su búsqueda de un éxito discográfico, y celebra en este sentido como un éxito la continuidad de Mandioca en la discográfica Microfón bajo el nombre Talent, sello que tendrá como reclutador de nuevos artistas y productor a Billy Bond.

²¹ MIA estaba compuesta por músicos (entre quienes se encontraban Lito y Liliana Vitale), sonidistas, iluminadores, diseñadores gráficos. Quizá sea el primer caso que conozca la tradición del *rock* local de músicos que se hicieron cargo de la gestión de la propia obra. En una época en la que la mayoría se dedicaba solo a las tareas de la composición y ejecución musical, los integrantes de MIA se involucraron también en calcular los costos, conseguir materia prima, cobrar las entradas, producir el arte de tapa de los discos, resolver el problema del transporte, el sonido y la iluminación en los espectáculos, así como la distribución y la venta de los discos. Los músicos de MIA también fueron los primeros en financiar sus propios discos, incluso antes de publicarlos, a partir de las contribuciones de sus seguidores, a quienes luego se les enviaba el disco por correo.

Desde nuestra perspectiva, es más bien en la llamada escena *under* de los años ochenta cuando de forma significativa surgen sellos del esfuerzo de los artistas que podemos llamar emergentes (tanto por estar dando sus primeros pasos en la música como por hacer propuestas que plantean una distancia respecto a las convenciones del mundo de las discográficas más establecidas).²² A riesgo de ser esquemática, al momento correspondiente a los años ochenta le deberían seguir otros dos: el que se reconoce en la escena alternativa, independiente (donde incluyo al llamado *rock* barrial) e *indie* de los años noventa y, por último, el que tiene lugar a partir de los 2000, con la masificación de Internet y la evolución acelerada de las tecnologías de producción musical. Dicho de modo general y sin atender a las particularidades locales de un recorrido que de ningún modo es lineal ni equivalente en sus distintas manifestaciones, serían los distintos momentos de un proceso en el cual, en el trabajo virtuoso entre cambios en las sociabilidades y retóricas sobre el arte junto con avances tecnológicos —el casete, las copadoras, el CD, Internet, el mp3, entre otros— se vuelve primero pensable, luego factible y cada vez más viable, al punto de ser rentable, el establecimiento del sello propio.

En la posibilidad de armar un sello propio, la escena *under* de los años ochenta, básicamente porteña, es central. En general es considerada un semillero de la apertura estética del *rock* nacional, pero también —aspecto menos señalado— ha sido un ámbito de cambio estructural en la escala, alcance y modo de producción del *rock*, creando un espacio opuesto al del *mainstream* y el *rock* consagrado. Di Cione (2012) y López (2017b) trabajan sobre la habilitación tecnológica que está en el comienzo de dicha escena *under* de Buenos Aires, clave para la multiplicación de experiencias de edición discográfica en el período, si las comparamos con las existentes

²² También surgen en esta década sellos propiedad de actores establecidos —músicos, sonidistas, representantes y otros actores con cierta trayectoria en el *rock* nacional (algo señalado, entre otros, por Breuer, 2017)—. Estas acciones se inscriben en un movimiento más amplio y en un escenario internacional de surgimiento de sellos y compañías independientes menos corporativas y con menos riesgos. El movimiento es tal que llega a algunos músicos hiperconsagrados: es el caso de Spinetta, quien, para el lanzamiento de *Alma de Diamante* en 1980, arma con su mánager Alberto Ohanian el sello Ratón Finta. Al editar solo discos del propio Spinetta con sus distintas formaciones a partir de los años ochenta (como Jade y los Socios del Desierto), delegó la manufactura y la distribución en Interdisc.

previamente. Por aquellos años explota la cultura casete y florecen mercados paralelos de copia, intercambio y circulación de música grabada. Varios grupos de la llamada escena *under* pudieron acceder a la edición de sus primeros EP copiando directamente en casete las sesiones de grabación, utilizando grabadoras portaestudio de cuatro canales y equipos de doble casetera. Estas sesiones luego eran editadas con tapas hechas a base de diseño gráfico en fotocopias y distribuidas por los propios músicos en disquerías y recitales. En el marco de esta escena encontramos algunas iniciativas de sellos dirigidos por músicos, creados en principio para encarar la edición del material propio o de artistas muy cercanos. Estos sellos emergían entre cooperativas, intercambio de casetes y producción de fanzines. Entre los más recordados en las crónicas del *under* (Flores, 2012) figuran La Sonrisa de Luz, de Carlos Alonso, músico del grupo electrónico y experimental Uno x Uno; Silly Records, creado en 1983 para editar el debut de Sumo, del cual se hicieron solo 500 copias y Catálogo Incierto, quizás el sello por antonomasia del *under* de los años ochenta, cuya creación se atribuye a Daniel Melero. Melero pensaba su participación en el sello como “un catalizador que acelera los procesos de surgimiento de las bandas” que además ayudaba al compartir información sobre “dónde comprar las cintas y cómo reproducirlas” (Pietrafesa y Lingux, 1988). Estos sentidos que él adjudica al sello guardan un aire de familia con los que identifiqué en el trabajo etnográfico.

Los sellos independientes se empiezan a recortar como un objeto relevante en sí mismo entre mediados y fines de la década de 1990. Es por entonces que la crónica periodística comienza a registrar una explosión de sellos en relación con los parámetros previos, estallido asociado a una transformación tecnológica fundamental en la grabación, consumo y difusión de la música: la aparición y rápida masificación del CD. Según Palmeiro, este soporte introducido en Argentina en 1986 —el primer álbum así editado fue *Signos*, de Soda Stereo— se transformó en el soporte fonográfico por excelencia a lo largo de los años noventa. Si bien en 1986 “representó el 0,07% de las ventas fonográficas, para 1992 ya acaparaba más del 40%, llegando a más del 80% del mercado para fines de la década” (2005, p. 42). Además, la economía con una moneda fuertemente valuada impulsó la penetración de equipos reproductores de CD en los hogares y tornó al nuevo formato en el soporte estándar del mercado. Así, estos años resultan particularmente prósperos en materia de nuevos sellos que además traen

la novedad de la edición autogestionada en CD. Entre los años 1993 y 1994 estos sellos comenzarán a recurrir a replicadoras como EPSA, quienes ofrecerán tiradas pequeñas y asequibles para estos actores (Igarzábal, 2018).

Desde mediados y fines de la década de 1990 el camino fue imparable y atravesó los géneros y circuitos del mundo independiente de Buenos Aires. Surgieron sellos comandados por artistas en la incipiente música *indie* (F.A.N., Índice Virgen, Discos Sin Tierra, El Pulpo Violento), en el *rock* alternativo (Besótico, TTM Records, Sadness Discos), en el *hardcore* (Ugly Records, Frost Bite, Mentas Abiertas), en la música electrónica (Frágil Discos) y en el *rock* barrial (El Farolito Discos, Patricio Rey Discos), aunque estas sean algunas menciones de una lista muy extensa. Específicamente en La Plata, más relegada en producción discográfica, a fines de los años noventa se registra la existencia de Chonga, “una humilde productora de casetes, recitales y fanzines” (Jalil, 20 de febrero de 1998, p. 4) que edita a varios grupos platenses compuestos por adolescentes influenciados por el *grunge*, el *noise*, el *punk* y el *rock* alternativo de la época. No contamos con muchos datos sobre estos sellos, por ejemplo, referidos a su estatus legal, su funcionamiento y, en algunos casos, sus posibles acuerdos de distribución. De todos modos, es destacable que la mayoría tienen catálogos pequeños, de no más de 10 o 15 producciones, con material propio y/o de bandas amigas o de la misma escena.

Hay un momento, entre fines de los años noventa y principios de los 2000, cuando esta opción se masifica: la extensión del uso de Internet y el abaratamiento de las tecnologías de producción y grabación hogareñas facilitó aún más el proyecto del sello propio. Una publicidad de la compañía informática Mac proponía, en abril de 2000, en la revista *Rolling Stone*: “¿Por qué esperar que un ejecutivo de una compañía discográfica te descubra si te podés descubrir a vos mismo con una nueva IMac?”, y a la izquierda se veía la pantalla de este modelo con un video de una banda de *rock* editada por un imaginario Berazategui Records. Cabe suponer que es en este momento cuando los proyectos basados en grupos de pares que publican “lo que quieren” o “lo que les gusta”, como registré muchísimas veces en las entrevistas, se volvieron una opción aún más presente y viable, cambiando la perspectiva de los actores en lo relativo a lo que debería ser un sello. Sellos que prácticamente sin excepción no son dueños de los fonogramas —es decir, no son titulares de la grabación, que queda a cargo de

los artistas— ni tampoco gestionan derechos de autor, porque no cuentan con editoriales. Muchos de ellos, no casualmente, comenzaron como *netlabels* (esto es, sellos que editan solo en formato digital, aunque no dejan de responder a una sociabilidad física concreta). Este fue el caso de Mandarinas Records, central para el *indie* de La Plata. Fundado en 2002 por Tomás Vilche, músico que luego se haría conocido en el grupo La Patrulla Espacial, publicó varios discos de la escena *indie rock* temprana de La Plata. Por entonces también aparecen pequeños sellos que editaban en CD-R. Uno de ellos era Cloe Discos, sobre el cual uno de sus creadores, Reimon, recordaba que “fue un sello muy anárquico”, “más que nada lo hacíamos para que te fueran a ver quince amigos en vez de cinco” (Strassburger, 29 de octubre de 2009). También desde el verano de 2004 estuvo Cala, “editorial discográfica” (según su página web, hace años caída) cuya *alma mater* era el Tano (Gustavo Caccavo), “proyecto independiente, autogestionado, autofinanciado y desarrollado a través de células de trabajo (...) conformadas solo por artistas”. Por último, Laptra, que también comenzaría publicando en CD-R y en forma digital, para luego incursionar en replicadoras industriales con la edición del primer disco homónimo de Él Mató A Un Policía Motorizado en 2004, siendo el único de los sellos mencionados en este párrafo que sigue existiendo en la actualidad.

En La Plata, el movimiento continuó en los años siguientes: su impulso era multidimensional y reunía vocaciones artísticas, sociabilidades y amistades en la música, posibilidades mercantiles y, entre otros elementos, cambios rápidos y estrepitosos en las distintas tecnologías relacionadas con la producción musical. En este marco, surgieron los sellos con los que me encontré en la investigación de campo y continuaron apareciendo otros al menos hasta 2015.²⁵

²⁵ A finales de la segunda década del 2000, por el contrario, se experimentaba una sensación de cierre en el mundo de los sellos de amigos que describí en estas páginas. Empecé a reconocer esta idea en la mirada de distintos músicos luego de 2015. En 2017 me encontré con Lautaro Barceló, músico de Uf Caruf, en un cumpleaños, y él, que había leído algo de mi tesis doctoral, comienza nuestra conversación advirtiéndome que la mayoría de los sellos de esa época no existen más o “se volvieron productores”. El masculino que usa Lautaro, desde ya, no es casual, dado el componente de varones predominante en los sellos de esos años. Le repregunto y comento “tengo un tesista en Córdoba que me dice que allá hay mucha movida de productores”. Lautaro asiente y continúa “¿te acordás de Ringo Discos?” —son de Córdoba—. Respondo que los recuerdo y él



Home Studio. Villa Elisa (mayo de 2015). Fotografía de Ornela Boix.

Ahora bien, si tuviera que sintetizar, considerando toda la discusión precedente, qué es un sello musical gestionado entre amigos y por qué es importante retener su novedad relativa, diría que se trata de una institución que reúne y hace trabajar recursos, intereses, tecnologías, espacios, amistades, competencias, entrenamientos, compromisos y, entre otros elementos, búsquedas estéticas. En otras palabras, el sello es a la vez una

sigue: “esos tienen una productora ahora”. Me dice que en esa época viajó mucho por el país. Y ahora, “por suerte tocamos mucho con El Estrellero, nos invitan...”; sin embargo, no observa la movida de sellos que había antes. Diálogos parecidos tuvieron lugar cuando conversé en un colectivo sobre mi tesis con otra música, más nueva en la escena de La Plata y cuando hice lo propio con algunos músicos de Dice Discos, otro sello inactivo. ¿Perdió centralidad el sello de amigos en la escena? ¿Comienzan a ser importantes otras formas de institucionalización? No puedo dar una respuesta, pero sí apuntaré algunas relativizaciones a estas impresiones en el capítulo cinco. Asimismo, una idea más general: como muestra este capítulo, la historia de los sellos musicales es más amplia que la que puede captar un método de producción de datos en el campo, por lo que quizá tengamos que esperar un tiempo mayor para ponderar si esta sensación repetida se corresponde a una situación pasajera u obedece a una transformación más profunda.

red en la cual se produce cierta especificidad en las formas de apreciación, evaluación y legitimación de la música; un entorno de compromiso, entrenamiento y trabajo; un espacio que atiende a los mercados, a la obtención de ganancia y a la sustentabilidad económica de las prácticas estéticas. Si el sello puede reunir estas dimensiones es porque aprovecha eficientemente una nueva situación caracterizada por el avance y abaratamiento tecnológico, una crisis y reconfiguración del dominio de las grandes discográficas y una conformación de públicos más plural que produce una mayor demanda de música. Los sellos de gestión entre pares, de este modo, son una articulación colectiva que se inscribe en una etapa posterior a la centralidad excluyente de las compañías discográficas (Boix, Gallo, Irisarri y Semán, 2018, p. 91).

Desde los sellos, músicos y artistas apuntan a fortalecer los proyectos de sus integrantes y relacionarse con la música de distintas maneras: tocar y gestionar, escuchar música y armar presupuestos, grabar y mezclar, tratar con música y con *sponsors*, participar de la vida cultural y de las políticas públicas. Siguiendo las interpretaciones nativas, en el análisis de la forma sello intenté trascender el economicismo implícito de algunos estudios que ven en la música solo una forma más de la mercancía, como también el culturalismo que encuentra exclusivamente una forma más de la identidad. El sello conecta dimensiones identitarias, comunitarias, estéticas, económicas y de gestión, y alcanza las distintas instancias que son divididas tradicionalmente como producción, distribución y consumo. De esta manera, estas instituciones no son un mero intermediario de una música que se produce en otra parte, sino que la constituyen. En este sentido, pueden conceptualizarse como instituciones de mediación (siguiendo la definición de Hennion, 2002). Por todo ello, podemos entender que la diferencia de este sello gestionado entre amigos y los otros modelos de sellos discográficos independientes es más de sentido que de escala, más de experiencia que de grado de institucionalización o profesionalización.

Si el sello funciona como una mediación, no lo hace en el vacío. Una vez en Concepto Cero, y atenta a su dinámica de producción, su funcionamiento me obligó a prestar atención a las conexiones que el sello tendía hacia su exterior: con un conjunto de otros sellos musicales de La Plata, con políticas públicas concretas, con bandas independientes, con representantes, organizadores de eventos y otros actores. Exploraré detalladamente estas redes y su significado en la producción y gestión musical en las próximas páginas.

Amigos y aliados: Sellos musicales, programas estatales y ciencias sociales

El festival “La Nueva Energía. Encuentro de sellos de música emergente” tuvo dos ediciones gratuitas durante 2013 y fue organizado por TICA, una red de sellos y otros actores colectivos formada en La Plata en 2012. Ese año, la etnografía había empezado con la discontinuación de las reuniones grupales de Concepto Cero, por lo que Nicolás listaba a quienes tenían “pilas para seguir” en el sello y a quienes se sumaban con más compromiso que antes, como Ángel y Anache. Felizmente para él y también para mi investigación, ese año la organización de la red TICA sumó efervescencia y multiplicó los espacios de la observación etnográfica.

La primera edición de “La Nueva Energía” fue el 5 de mayo de 2013 en el espacio Benoit del Parque Saavedra, conocido por los habitantes de la ciudad como “parque cerrado” y ubicado en la zona sur del “cuadrado”. La segunda, el 15 de septiembre en el Galpón de las Artes (13 y 71), muy cerca del anterior emplazamiento. Para el conjunto de músicos que venía siguiendo, el festival había empezado al menos a fines de febrero: reuniones entre artistas, idas y vueltas con la Municipalidad, controversias para definir el *line-up* y el nombre del evento, gestiones con amigos del periodismo (incluyendo varias entrevistas radiales y en blogs especializados en música y arte), bocetos de los afiches y *flyers*, búsqueda de los equipos de sonido y otros recursos para materializar la música, obtención de la media sombra y de otros materiales para vestir el escenario, producción de un video promocional, etc. Ambos eventos obtuvieron auspicios que hubo que gestionar: de la Secretaría de Cultura de la Nación —a cargo de la que estuvieron algunos viáticos—, Eventos Comunales de la Municipalidad de La Plata —que brindó luces, gazebos y el espacio— y el bar Pura Vida —que difundió el

evento a través de su radio—. Durante todo el proceso, los miembros más activos de la red apuntaron a conseguir el patrocinio de empresas privadas, aunque no lo consiguieron:¹ recuerdo especialmente a Cristo y sus conversaciones con representantes del aperitivo Cynar, que en ese momento intentaba conquistar un lugar en el mercado.

Entre ambas ediciones participaron un total de 13 sellos y colectivos de la provincia,² no todos pertenecientes a TICA Red, y se invitó a diseñadores de indumentaria y objetos que vendieron piezas producidas de forma artesanal. También los organizadores habían armado una “feria de discos”, donde se podían adquirir los materiales de las bandas que tocarían esa tarde-noche y de otras catalogadas en los sellos, a lo largo de una mesa armada con tablas y caballetes de madera. Era atendida por los propios artistas; se vendían discos y también remeras, *pins*, dibujos y fanzines. La primera edición propuso una instancia de capacitación, específicamente para músicos aunque abierta a la comunidad en general, con la charla “Ideas para músicos: Asociatividad y trabajo en equipo”, a cargo de especialistas en *software* libre. Esta edición convocó una gran afluencia de público, sensiblemente mayor a las 500 personas. Así como temprano me encontré con novias, hermanos, amigos y otras personas conocidas de los protagonistas y reconocí a un número nada despreciable de estudiantes universitarios de la ciudad,³ hacia la noche ya no identificaba a nadie: había oscurecido

¹ Las compañías privadas, como las alimenticias y telefónicas que organizaban los festivales Pepsi Music o Personal Fest, eran parte de la vida de los músicos independientes desde años atrás, aunque no como interlocutoras directas. Las intermediarias son productoras locales que *bookean* artistas para esos espectáculos. También ocurría lo mismo con las filiales locales de cadenas de televisión como MTV y Much Music, en cuyos programas varios han participado. En todos los casos, se trataba de eventos puntuales donde se invitaba a tocar a cambio de un caché o de publicidad. Al no producirse relaciones regulares y duraderas con estos actores del mercado durante la etnografía, este capítulo se centra en los vínculos con el Estado.

² Entre ambas ediciones, participaron los sellos Fuego Amigo Discos (CABA), Mandarinas Records (LP), Serial Música (BA), Desde el Mar Discos (MDP), ¡Uf Caruf! (LP), Concepto Cero (LP), Dice Discos (LP), Tomas del Mar Muerto (LP), Laptra (LP), Comunidad del fuego (LP), Rac Rac (Bahía Blanca), además del grupo audiovisual Parquee (LP), la productora de eventos y agencia de *booking* Caminar de elefante (LP) y bandas independientes de la escena no catalogadas en sellos.

³ Por verlos regularmente desde los años en que había sido estudiante de grado en

y el espacio se había colmado. Estaban tocando las últimas bandas —Un Planeta, Güacho y El Perrodiablo— y se notaba que habían traído consigo seguidores que tarareaban sus temas y se contoneaban tímidamente.

Escenas como las anteriores hablan de una aventura de redes, capacitación y trabajo que vinculó a Concepto Cero con distintas políticas públicas y funcionarios estatales, sellos musicales, organizadores de eventos, empresas y científicos sociales. Me dedico a describir los vínculos más significativos del sello en el período, en particular, sigo la conformación cruzada de TICA Red —una reunión de sellos musicales— y del nodo La Plata del programa Recalculando —lanzado por la Secretaría de Cultura para profesionalizar la música independiente— a fin de analizar la formación de una red específica y el encuentro entre los sellos y la política pública. Esta red y este programa ya no existen como tales: TICA se desactivó a fines de 2013 mientras que Recalculando dejó de existir luego del triunfo macrista en 2015.⁴ No obstante, este tipo de relaciones entre sellos y músicos, en algunos casos con participación del Estado, no dejaron de existir luego de estos sucesos, aunque tomaron otros nombres y formatos.

Para el caso particular del Estado, podremos ver cómo adquiere un lugar de relativa solidez y legitimidad en comparación con la relación negativa y exterior que la literatura observa para el *rock* nacional. El Estado, lejos de ser una institución que viene a corromper desde afuera el mundo puro del *indie*, es un actor relevante en su transformación profesional. Este Estado, además, se relaciona con músicos que no lo ven más como un peligro, en tanto ellos mismos han adquirido habilidades de gestión y, en definitiva, competencias políticas alrededor de sus propios proyectos musicales. Esta situación, que implica una novedad indudable de esta configuración musical en relación con el pasado de la música independiente en Buenos Aires, no ha

La Plata: en los recitales, en las fiestas, en los pasillos de la Facultad de Humanidades, en el comedor universitario cercano a la Facultad de Bellas Artes, en concentraciones, marchas y actos políticos, en definitiva, en las calles del “cuadrado”.

⁴ En mayo de 2014, la Secretaría de Cultura creció para convertirse en un Ministerio. El Ministerio de Cultura fue sacudido en enero de 2016 por el despido de alrededor de 500 trabajadores contratados, tal como retrata la prensa de esa época (véase, por ejemplo, Martínez, 30 de enero de 2016). La nueva administración encontraba interesante y con posibilidad de continuidad la propuesta de Recalculando, pero sus creadores se negaron, alegando tanto la posibilidad (luego confirmada) de un desfinanciamiento atroz, así como una distancia ideológica imposible de ser conciliada.

sido interpretada en general en su positividad sociológica, sino defendida o menospreciada por su valor moral. Argumentaré, entonces, la necesidad de estudiar concretamente el vínculo de la música con el Estado, a fin de mejorar la comprensión de los fenómenos musicales contemporáneos.

Una nueva energía para el *indie* platense

TICA comenzó a constituirse en La Plata como una red a partir de las iniciativas de un grupo reducido de músicos y productores, quienes fueron interpelando a otros con los que venían relacionándose en fechas y eventos puntuales. El armado de la red responde a un recorrido específico —que aquí apuntaré brevemente⁵—, al tiempo que parecería ser un caso de un movimiento más amplio. Varias organizaciones de esta clase, que combinan un interés por la capacitación de los actores del sector musical, el trazado de alianzas y el intento de establecer rutinas de trabajo colaborativo, aparecieron en el período; quizás la Umired, organizada por la UMI (Unión de Músicos Independientes), sea la más conocida, aunque en general no funcionó como modelo en nuestro caso. Ese lugar lo ocupó la brasileña *Fora do Eixo (FdE)*,⁶ autodefinida como una red de productores culturales. Aprovechando un viaje que hizo como representante de *TriMarchi DG*, Nicolás visitó *FdE* y volvió impactado por la organización y lo “pro” que eran sus miembros en lo que respecta a la gestión cultural y el uso de las tecnologías digitales. Pero no era el único impresionado: a lo largo del año pude comprobar que músicos, periodistas y gestores culturales con los que *Concepto Cero* comienza a relacionarse también conocían y hacían valer esta experiencia para compararla con la suya.

A principios de 2012, Nicolás había empezado a trabajar para *Mostruo* —un grupo de *rock* de reconocida trayectoria en la ciudad— en la organi-

⁵ Desarrollo con más detalle el armado de la red en Boix (2016).

⁶ *FdE* es un movimiento artístico cultural brasileño que inició sus actividades en 2005. Está constituido por una serie de colectivos que se articulan entre sí por el uso de las tecnologías digitales. La red tuvo su comienzo en la periferia brasileña, fuera del eje geopolítico Río de Janeiro/San Pablo que congrega los medios masivos, el poder político y la mayoría de las producciones culturales del país. *FdE* surge en un contexto de expansión de las políticas públicas aplicadas a la cultura, que promovieron en Brasil la articulación entre estas redes y el Estado, generando lo que Irisarri (2015), a quien sigo en su descripción y análisis de la red, denomina “prácticas de gestión compartida”.

zación de fechas concretas y en una estrategia general de presentaciones y de comunicación en las redes sociales. De esa manera, había coincidido con Luli, el baterista de esta banda, en un interés por el desarrollo de la escena de La Plata, de mayores vínculos entre los distintos sellos y grupos de la ciudad, como también entre estos últimos y el Estado. En marzo, Nicolás comenzó a introducirme en las conversaciones que mantenía desde hacía varias semanas con Luli, junto a Cuchi y JP, los responsables de Ciudad Alterna⁷ (un encuentro de cultura *rock* independiente e interdisciplinario realizado desde 2010 en La Plata). Al mismo tiempo, Nicolás había empezado a relacionarse con un productor de la Secretaría de Cultura de la Nación, Martín Mena, a quien había conocido en diciembre del año anterior en la visita a FdE. Yo lo conocería meses después: encargado de la programación de las bandas de Tecnópolis,⁸ Martín no llegaba a los 40 años y contaba con un recorrido como mánager de bandas de *rock* “alternativo” en los años noventa, además de una circulación en FM La Tribu, un colectivo de comunicación alternativa radicado en la Capital Federal reconocido por su trayectoria y activismo cultural.

Nicolás relataba de la siguiente manera el impacto que implicó conocer FdE:

nos juntamos con Martín, que es de la Secretaría de Cultura de Nación. Él es como un productor, o sea tiene la función clara de hacer (...) quedó muy manija de Brasil, como de ese laburo de red de redes, entonces, nosotros nos empezamos a juntar con un grupo de gente en Buenos Aires, para ver, qué sé yo, qué se puede hacer acá.

Luego de un par de reuniones en la Capital Federal, Nicolás decidió que “era más interesante venir a La Plata” y comenzar a intercambiar sobre este proyecto con actores de la escena local. En ese contexto, comienza a reunirse con los responsables de Ciudad Alterna y con Luli, grupo al que más adelante se unirían Lautaro —quien en ese momento estaba grabando un disco con

⁷ Se trataba de un encuentro gratuito que combinaba artistas musicales, junto con exposiciones de fotografía y artes visuales, proyecciones de videos y documentales, presentaciones de libros, conferencias y entrevistas a músicos reconocidos.

⁸ Megamuestra de ciencia, tecnología, industria y arte emplazada en el Gran Buenos Aires, inaugurada en 2011 durante la presidencia de Cristina Kirchner.

Luli—y Juan,⁹ dos músicos de Uf Caruf, Cristóbal y Julieta, una amiga y gestora cultural recibida en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF).

A inicios del mes de abril, invitada por Nicolás, comencé a ir a estas reuniones en el *hostel*. En ellas conversaban sobre la dinámica de los eventos MICA y pre-MICA, las políticas del municipio en relación con la música local y varias ideas para realizar capacitaciones y redes, puesto que creían necesario empezar a “formar” a los participantes de la escena y, al mismo tiempo, lograr que estuvieran más conectados entre sí. Los tópicos y la forma en que los abordaban dejaban entrever una concepción del músico proactivo que se hacía responsable de la gestión de su propia música. Estos intereses no eran nuevos ni remitían solo a la experiencia brasileña: por ejemplo, durante 2011 Nicolás y Matías habían asistido a una serie de talleres en el Centro Cultural Islas Malvinas sobre diversas temáticas asociadas a la gestión de la música, organizados por el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires. En cada encuentro se daban cita dos o tres disertantes para compartir herramientas de comprensión de los cambios en el negocio de la música y de gestión en este escenario transformado. No obstante, el mundo *indie* de La Plata todavía se mostraba reticente o desconocedor de estas propuestas estatales. En el verano de 2012, Nicolás entendía que

la gente no responde (...), menos el *rock* digamos, o sea, yo soy el único chabón que responde a cierta banda de *rock* que aparece en unas cuestiones que son más... institucionales como puede ser una charla así, que para mucha gente te juro que le hubiera servido, pero lo invita el Instituto Cultural entonces que te importa.

De acuerdo con este diagnóstico, el grupo creía que había que actuar como referentes y organizadores de encuentros de formación. Además, en las conversaciones se ponían en juego argumentos más inmediatos para impulsar las capacitaciones: en octubre de 2012 tendría lugar en La Plata el pre-MICA, al que planificaban “llegar con otros recursos y experiencias” a fin de “aprovechar mejor” el encuentro.

⁹ Lautaro Barceló, en ese momento músico de Orquesta de Perros, también participaba en otras bandas del sello y contaba con proyectos solistas y en banda como Canto el cuerpo eléctrico. Juan Artero, comunicador social y músico, se desempeñaba tanto en bandas del sello como en la docencia en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP.

A Nicolás, Lautaro, Luli, Cuchi, JP y Juli se sumaron, entre 2012 y 2013, integrantes de los sellos platenses Dice Discos, Uf Caruf y Tomas del Mar Muerto. Fuera de la ciudad, se unieron Serial Música, Desde el Mar y Discos de Piedra. Serial Música era un sello relacionado con bandas y solistas de pequeñas ciudades bonaerenses. Desde el Mar era uno de los sellos más conocidos del *indie* marplatense. Finalmente, Discos de Piedra, iniciativa de Sebastián Mansilla, productor y músico, tenía su sede en la ciudad de Tandil. Lautaro y Nicolás entraron en contacto con otros sellos para incluirlos en la red, pero ninguno de estos terminó por participar plenamente: Laptra, uno de los más famosos sellos de La Plata, y Pistilo Records, el pionero del *indie* marplatense. Si bien la red no estaba compuesta solamente por sellos musicales, varios de los músicos integrantes repetían que era una “red de sellos”, dando cuenta de la centralidad que aquellos tenían en su conformación y, en general, en la escena independiente de esos años.

¿Cuál era el sentido de la red? Juan, de Uf Caruf, declaraba el 6 de junio de 2013 para el programa Visión 7 de la Televisión Pública, que la idea de agruparse surgió porque

conocemos muchos sellos igual que nosotros en toda la provincia y cada uno quería como seguir creciendo y haciendo cosas en conjunto, entonces nos pareció que estaba bueno agruparse como una red, empezar a conocernos un poco más y a pensar actividades entre todos los sellos.

Estos colectivos compartían un diagnóstico de los sellos “como nosotros”, o lo que anteriormente llamé *sellos de amigos*. Asimismo, se coincidía en referencias en el plano de la gestión musical y cultural, siendo Fora do Eixo un norte, aunque interpretado de distintas maneras.¹⁰ También apuntaban a obtener nuevos aliados, como podían ser ciertos funcionarios estatales. En última instancia, todo esto implicaba, como me dijo Nicolás a principios de 2012, una apuesta por la mejora de la economía de los sellos y de sus integrantes:

¹⁰ Por ejemplo, los músicos de Güacho —del sello Tomas del Mar Muerto— se entusiasmaban al relatar al resto el modo de trabajo de una de las bandas más famosas enredadas en FdE, Macaco Bong, cuyos líderes proclamaban ser “obreros del arte” (tal como apunta Irisarri, 2015, p. 56). El primer disco de Macaco Bong se llamó *Artista Igual Pedreiro* (“El artista es igual al obrero”), expresión que se tornó un *slogan* de FdE. En este sentido, los músicos de Güacho se enorgullecían de haber producido de forma artesanal su primer disco y, en general, como decía su cantante, de “hacerlo todo”. Este imaginario obrero, en comparación, estaba bastante ausente en Concepto Cero o en Dice Discos.

si yo consigo que Concepto Cero sea sustentable, que yo sé que por mes las cosas que salen entran y que eso te puede durar y que mínimamente puede tener un crecimiento... pero mínimo económico, pero no para quedarme para mí, sino para reinvertir y para poder ir agrandando, ya está. El tema es que eso no pasa y que no va a pasar hasta que nosotros tengamos muchas más conexiones.

Durante el período de mayor actividad de TICA, entre agosto de 2012 y septiembre de 2013, los músicos trabajaron juntos en la web, en el mantenimiento de plataformas virtuales —Twitter, Facebook y Tumblr— con distintas utilidades, como la agenda de eventos y los lanzamientos de discos de todos los sellos de la red, a la vez que la promoción mutua. En el grupo privado de Facebook de TICA se sucedían propuestas para realizar ferias de discos en eventos de otros sellos, se compartían *flyers* de fechas de cada sello para que los demás los amplificaran, se *linkeaban* los lanzamientos discográficos de los distintos artistas e información de políticas públicas. Los miembros de la red se encontraban también en las noches de la escena. Durante el período de máxima actividad, produjeron fechas en común en La Plata y se embarcaron en un sistema de invitaciones recíprocas para tocar en otras ciudades, un *modus operandi* que implicaba que la banda receptora se encargaba del alojamiento de la invitada, que solo tenía que conseguir el transporte. Un ejemplo: el “punto TICA Mar del Plata” fue invitado a tocar en La Plata, y como contrapartida una banda de La Plata hizo lo propio en la ciudad balnearia. Así funcionó, por ejemplo, el ciclo “Noches Navegantes”, organizado por el sello marplatense Desde el Mar, evento al que fueron invitados Excursiones Polares, de Concepto Cero y Un Planeta, de Dice Discos. A partir de este arreglo, las bandas Alfonsina, Simmur y Luz París, catalogadas en Desde el Mar, fueron a tocar a La Plata. Los músicos aprovechaban estos viajes para llevar discos físicos propios y de los amigos a la ciudad receptora. Estos materiales quedaban en consignación del sello local, que luego se encargaba de la distribución y venta en sus eventos. Además de fechas, el grupo activó otros proyectos: la realización de un catálogo de todos los discos de TICA para tareas de distribución; la producción de un ciclo de recitales en *streaming* de las distintas bandas para el canal en YouTube de TICA; la presentación de un proyecto de desarrollo de producción digital para una convocatoria del Instituto Cultural; la organización de recitales y capacitaciones en pequeños pueblos de la provincia de Buenos Ai-

res, etc. Varios de estos proyectos no tuvieron continuidad y se difuminaron en el sinfín de actividades que se proponían. No obstante, la propia formación de la red ya implicó una gran novedad en el mundo del *indie* de La Plata.

Una red con el Estado

La conformación de TICA recibió impulso de diferentes sellos y colectivos culturales, pero realizó un camino que no puede entenderse sin observar el rol de distintos agentes estatales. Este papel responde al creciente interés que diversos organismos y agentes comenzaron a prestar a estos músicos y a sus proyectos,¹¹ y puede inscribirse en un movimiento global de expansión de las industrias culturales y de valorización de la cultura como recurso por parte del Estado. Esto no significa que en el período en estudio las políticas hacia el sector musical hayan sido suficientes ni mucho menos sistemáticas, pero sí novedosas para el área, tal como señalan algunas investigaciones.¹²

Este interés no era unilateral. Dos de los voceros de TICA, Juan y Nicolás, señalaban como uno de los objetivos de esta red el replanteo de la relación con el Estado. En una entrevista realizada por Juliana Celle (23 de abril de 2013), Juan decía: “Consideramos que el Estado es un actor más con el que TICA puede trabajar”. En efecto, TICA se vinculó con el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y el Senado provincial, con la política nacional Recalculando y con el Municipio. En particular, el primer evento que convocó a los sellos y colectivos que conformarían TICA fue Sonido Expansivo, un ciclo mensual de recitales que primero se llamó Acústicos en el Senado.¹³ Recorrer este evento me permitirá ponderar algunos movimientos en la relación con el Estado. Si en 2009, al empezar el contacto con la escena *indie* de La Plata, el Estado era un actor ausente y criticado, hacia el final del período examinado los contactos con sus distintas instancias eran más regulares, no había solo críticas y hasta algunos músicos se habían convertido en trabajadores de alguna de sus dependencias en las áreas creativas y culturales.

¹¹ Sigo en este argumento a Yúdice (2002). En Argentina, alrededor del año 2000, se observa un incremento y una implementación sistemática de políticas públicas específicas para diferentes expresiones artísticas y “creativas” —diseño, cine, música, teatro, entre otras— en los distintos niveles de gobierno, junto al establecimiento de instituciones oficiales dedicadas en forma plena a su estudio (Bayardo, 2005; Miguel, 2012).

¹² Véase, por ejemplo, Mihal y Quiña (2015).

¹³ El nombre fue cambiado en la siguiente edición para evitar posibles problemas de *copyright* con un festival de Colombia.

Inaugurado en mayo de 2012, Sonido Expansivo se propuso como un “ciclo de *rock* acústico y arte en el Anexo del Senado Provincial”.¹⁴ La ubicación de este espacio en la intersección de las calles 7 y 49, una esquina neurálgica del centro de La Plata, era tomada por los organizadores como una promesa de ampliación de público, sumada a su carácter gratuito y al horario de las 19. Cada uno de estos eventos ponía en escena a dos artistas en representación de dos sellos diferentes, con la condición de tocar sin mucha amplificación, dado que el lugar era muy grande y con un techo altísimo. Siempre se invitaba a un DJ distinto para amenizar el espacio entre las bandas y a un VJ¹⁵ para hacer las “visuales” cuando estas tocaban. También había muestras de fotografía. En las primeras ediciones se realizaron talleres con el objetivo declarado de “brindar herramientas útiles a los participantes”. No casualmente el primer disertante de estos encuentros fue Martín Mena, convocado para contar de qué se trataba el programa Recalculando.

La propuesta para realizar eventos dedicados a un segmento de música juvenil en el Anexo del Senado provincial había llegado desde el mundo de la política provincial. Un senador amigo de un familiar de Nicolás proyectaba aprovechar el espacio de 7 y 49 para realizar eventos culturales y se le había ocurrido convocarlo. El ciclo se sumaba a otros de folclore y tango, entre otras actividades que se tramitaban políticamente, a partir de un sector alineado con el vicegobernador Gabriel Mariotto.¹⁶ Inmediatamente,

¹⁴ Significativamente, luego pasó a mencionarse como “música y arte emergente”.

¹⁵ Los VJs se encargan de generar imágenes con medios digitales que se proyectan en lienzos o pantallas en los locales de música en vivo. Estas imágenes son denominadas “visuales” y muchas veces son procesadas en tiempo real a través de una computadora. Blázquez indica cómo en Argentina esta figura tiene sus inicios en la escena electrónica *dance*: “el abaratamiento de notebooks y proyectores, así como el desarrollo de *softwares* gratuitos disponibles en diversos sitios de Internet, permitieron que un creciente número de sujetos accediese a este tipo de práctica artística que se desarrolló junto con el crecimiento de los clubs electrónicos” (2012, p. 8). En la escena *indie* de La Plata existían casos como el de Brahmán Cero —el proyecto musical que Nicolás tuvo hasta el año 2013— en los que los VJs eran miembros plenos de la banda y negociaban con ella la estética y el contenido específico de su puesta. También podían trabajar codo a codo en la identidad visual de los sellos, tal como sucedía en Concepto Cero. Pero lo más usual era que los VJs fueran convocados a trabajar en fechas puntuales por un sello o una banda.

¹⁶ No escapaba a los organizadores que, durante el período 2011-2015, Mariotto fue vicegobernador en una fórmula del Frente para la Victoria con Daniel Scioli, para después enfrentarse en posturas y acciones políticas.

Nicolás y Cristóbal aprovecharon este espacio y los recursos monetarios que la Dirección les otorgaba por cada evento realizado para conectar con las bandas y sellos que les interesaban.



7. Un Planeta en la 15 edición del ciclo Sonido expansivo. Anexo del Senado de la Provincia de Buenos Aires, La Plata (mayo de 2014). Fotografía cortesía de Juan Pedro Lucese.

Desde la mirada de Concepto Cero, lo que animaba estas presentaciones acústicas era generar un espacio de trabajo colaborativo para la red en formación y pagarle por su trabajo a todos los implicados. Ellos y los grupos invitados resaltaban el hecho de que se les pagara. No es casual que en los primeros encuentros de Sonido Expansivo hayan tocado bandas de distintos sellos de La Plata y otros grandes conglomerados urbanos que serían claves en la conformación de TICA, como Dice Discos —con la presentación de Un Planeta—, Uf Caruf —con el show de Miro y su Fabulosa Orquesta de Juguete— y el marplatense Desde el Mar —con las *performances* de Alfonsina y Simmur.

Las primeras ediciones de Sonido Expansivo en mayo de 2012 fueron anunciadas en las redes sociales desde TICA Red, que en ese momento no era mucho más que unas conversaciones, unas simpatías, unas voluntades y un logo. En estas primeras presentaciones se colocaron *banners* de TICA en la puerta del Senado y en lugares centrales del espacio, a la vez que las visuales reproducían dicho logo en el tiempo de descanso entre bandas. Sin embargo, el grupo organizador no se visibilizó demasiado y era difícil saber quiénes componían TICA si no se conocía de primera mano el mundo *indie* platense. En la tardecita del primer evento —el 19 de mayo de 2012— Ángel subió al escenario, tomó el micrófono y nos dio la bienvenida. Dijo que ese era el primer recital de un ciclo de acústicos en el Senado, una nueva experiencia organizada por “un grupo de gente vinculada a la música, la cultura y la gestión cultural”. Mientras tanto, entre el público, en los controles y, especialmente, detrás de las sillas dispuestas para sentarse, se podía encontrar a la mayoría de la gente de TICA Red observándolo todo. Ya me lo había dicho Nicolás unos meses antes, cuando me adelantó la posibilidad de estos recitales: “el tema es que yo no quiero salir abrazado a Mariotto en ningún lado (...) pero quizás me la tengo que fumar, digamos... hay que ver ahí hasta qué costo... pero bueno, el costo lo pago yo, no quiero que lo pague el sello”. La precaución de “no quedar pegado” y “no quemar nombres” se percibía en esta visibilización débil e incluso en el hecho de que Ángel, un músico que no vivía en La Plata ni formaba parte de una banda consagrada, hubiera hecho la primera presentación del ciclo frente al público.

En ese primer evento animaron el escenario Shaman y los Hombres en Llamas, y Miro y su Fabulosa Orquesta de Juguete. Como era mi costumbre,

empecé a observar la convocatoria: delante de mí, tres señoras bien arregladas, de más de 70 años, una al lado de la otra y en primera fila; grupitos de jóvenes con termos de mate, que no tomaron allí; Ángel, que andaba de un lado para otro caminando; fotógrafos, músicos, algunos *habitués* de la escena; Nicolás con su *Ipad* en mano, visiblemente nervioso; varias parejas de veintitantos largos y de 30 con hijos menores de cinco años que descubrieron que el piso del lugar es excelente para patinar; adolescentes en edad escolar que tomaron videos del recital de Miro con sus *Blackberries*. Comencé a extrañarme por la heterogeneidad del público y su componente etario, que no identificaba con los *shows* de Concepto Cero ni de la escena. Es verdad que eran las siete de la tarde, pero algo no me cerraba. Mi confusión aumentó cuando también comenzaron a llegar parejas muy ataviadas, cercanas a los 50 años, personas que —nuevamente desde lo que indicaba mi experiencia— no eran frequentadoras de la escena independiente de La Plata ni de estas bandas.

Más tarde en un boliche cercano tocó Mostro, banda que estaba trabajando con Nicolás. Varios miembros del sello y del grupo de TICA que estaba organizando el ciclo fueron luego para allá y lo mismo hice yo. Cuando me los encontré en el recinto me preguntaron qué me había parecido el evento anterior. Después de darles mi elogiosa opinión, les pregunté: “Qué convocatoria rara la de hoy, ¿qué onda?”. Como parecieron no entender, fui al punto que me interesaba: “¿Vino gente a apoyar desde la política?”. Uno de ellos contestó, evidentemente perturbado: “No... sería un bajón si hubiera sido así”. Entonces me percaté de mi torpeza. Repliqué: “Ah, parecía eso en algún momento, había gente muy rara...”. Me respondieron que, dado el lugar central que tiene el Senado en la ciudad, muchísima gente que pasaba había entrado. Uno de ellos ejemplificó: “Unas señoras grandes preguntaron en la puerta qué era y entraron”. Yo dije que las había visto y concilié: “Sí, puede ser... sábado a la tardecita, hay mucha gente en el centro y llamaba la atención, además había un *banner* afuera”. Pero mi interpretación no se originaba en la perspicacia de una estudiante de ciencias sociales: el propio Nicolás me había marcado varias veces las vinculaciones políticas por las que se había llegado a hacer Sonido Expansivo, por lo que yo entendía que la mayoría de los implicados no desconocía la centralidad de la apuesta y su vínculo con la política local. Para mí no era reprochable que personas del mundo de la política fueran a “apoyar”, pero había olvida-

do que ellos temían “quedar pegados”. Y una manera de que eso pasara era que la convocatoria de público se despegara de la escena de forma evidente.

Un mes después, en una fecha en el Pasaje Dardo Rocha, me encontraba cuidando la puerta con Leandro —un músico de TICA— y me dijo, riéndose: “Estuvimos en un acto de Mariotto”. Me empecé a reír porque él se reía, al tiempo que continuaba su relato con distancia irónica: “Sí, andábamos por ahí y bueno...”. Luego agregó: “firmamos un contrato con ellos”, dando a entender que ese era el marco que contenía su asistencia, específicamente a una conferencia del historiador y escritor de *bestsellers* Felipe Pigna, porque les habían dicho que “faltaba gente”. Seguimos hablando de este nuevo vínculo y me dijo que “los tipos se portaban de diez con ellos”, confirmándome que recibían una suma adecuada de dinero para hacer el evento. Luego, Leandro ponía las cosas en contexto: “nunca nos dieron nada [refiriéndose al Estado, el poder, los políticos, de modo amplio], ¿una vez que nos dan algo nos vamos a negar?”. En definitiva, cerraba Leandro, “a los tipos les sirve porque pueden decir que trabajaron en esos temas y a nosotros también nos sirve para hacer cosas”.

En un momento de la conversación, me di cuenta de que Leandro no solo buscaba relatar lo acontecido, sino que su accionar fuera aprobado, ya que a algunos de sus amigos no les parecía del todo bien esta relación con el Estado. En efecto, tiempo después, Cristóbal me volvería a contar la historia, mientras tomábamos mate en su casa con Matías, aclarando sobre la asistencia al acto: “Nos habían pedido como que vayamos así, como que te piden, no es que te dicen ‘tenés que ir’”, y continuó “pero si vos vas, ellos después van a tu evento, entendés...”. Lo hacía frente a las caras de desaprobación de Matías, que le replicaba “la política es lo más garca que vi en mi vida”, “le vendieron el alma al diablo”.

Matías no era el único en esta historia que sostenía los tradicionales principios antiestatales del *rock*. En una reunión de Recalculando en La Plata, un productor de eventos comentó que con algunos de los presentes venían discutiendo si había que involucrarse con el Estado o permitir que este interviniera en la producción musical. Lo contó convencido de que se trataba de una discusión importante y, sobre todo, no saldada. Un joven que era parte del equipo de Recalculando enseguida replicó: “¿Eso discutieron? Pero eso es obvio...”, con una expresión facial que daba a entender que desde su perspectiva allí no había una discusión; luego agregó: “el Estado

somos todos”, frente a las caras no del todo convencidas de algunos asistentes. Se revelaban así diferencias entre quienes se sentían más cómodos con una noción de la música no vinculada al Estado y quienes no veían esa relación de modo tan problemático. En este sentido, a lo largo de la investigación no dejaron de ser formuladas algunas desconfianzas y sospechas acerca de posibles operaciones clientelares del Estado sobre la música. Sin embargo, al percibirse cierta apertura del Estado y algunas coincidencias en su concepción de lo musical, terminaba por prevalecer la disposición a tratar con sus agentes e instituciones. Si *Fora do Eixo* era una inspiración, Victoria Irisarri (2015) ha mostrado modos en que este colectivo se vinculaba a distintos actores políticos y hacía política, anclado en alianzas pragmáticas y provisorias. TICA y las redes asociadas a *Recalculando La Plata* compartirán este modo de relacionamiento político, este “pragmatismo estratégico”. Así, los principios antiestatales parecían elementos residuales la mayor parte del tiempo. Esta no era una situación aislada: durante el período, otras organizaciones de músicos exigían y obtenían apoyo estatal de diverso tipo —normativo y legal con la Ley de la Música, financiero con diversos programas de apoyo.¹⁷ El Estado aparecía cada vez más como un agente relevante que podía y debía asegurar derechos culturales.¹⁸

Recalculando como política pública

María Claudia Lamacchia podía plantear que “en la Argentina, hasta el momento, no existen políticas públicas con continuidad que tengan a la música en general y a la música independiente en particular en el centro de su interés” (2012, p. 155). *Recalculando* fue una política específicamente orientada a la música independiente cuya continuidad fue abortada por el cambio gubernamental de 2015. En este sentido, su derrotero fue parecido al de políticas previas. A pesar de ello, las concepciones sobre la música articuladas en el programa lo precedían y lo trascienden, cuestión que quizá

¹⁷ Algunos de estos movimientos son descriptos y analizados por Lamacchia (2012), Mihal y Quiña (2015) y Saponara Spinetta (2016).

¹⁸ Retomo esta idea de Infantino (2011), quien señala un desplazamiento similar para el caso de los jóvenes artistas de circo en Buenos Aires: cuando empezó su investigación en 1999, estos no visualizaban al Estado como un agente que pudiera incluir la promoción de sus prácticas artísticas. La continuidad del trabajo etnográfico evidenció un cambio en el cual el Estado aparecía como un agente crucial.

sea la más interesante para nuestra etnografía. En particular, Recalculando encontraba en la noción de red una guía de su propio diseño como política pública, lo que la volvía especialmente afín y sensible al actor a quien estaba dirigida.

El programa fue presentado en La Plata por Martín Mena el último sábado de junio de 2012, durante la segunda edición de Sonido Expansivo. Si bien la convocatoria fue pública, Cristóbal, Juan, Nicolás, Juli, Lautaro y los organizadores de Ciudad Alterna la reforzaron con invitaciones a los miembros de los sellos Dice Discos, Tomas del Mar Muerto y Serial Música, con quienes venían conversando y armando TICA Red. En la sala donde se realizaría la charla, alrededor de las sillas ubicadas en semicírculo para la ocasión, se encontraban unas 15 personas, la mayoría músicos varones y tres mujeres (una gestora cultural, una fotógrafa y yo). Martín se presentó desde su rol de programador de eventos en Tecnópolis y relató un par de fechas allí realizadas con grupos *mainstream* (él dijo “grandes”), trayendo de ejemplo a Kapanga, Bersuit y La Mancha de Rolando. Siguiendo su relato, en cierto momento le pareció interesante que “todos puedan ir a tocar a Tecnópolis”, especialmente las bandas “independientes”, que así podrían presentarse en un “escenario profesional”. Al programar a ciertas bandas independientes, él y su equipo se habían percatado de que estas no manejaban una serie de conocimientos técnicos relativos a la ejecución musical en esa clase de escenarios. Martín planteó entonces que había reflexionado y concluido que en parte su tarea como responsable de una política pública era formar a dichos artistas: así presentaba el nacimiento del programa de profesionalización.

Narró asimismo algunas experiencias de sus viajes al interior del país para explicitar que el programa era federal. El objetivo declarado a mediano plazo era empezar a desarrollar circuitos culturales que no dependieran de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se inspiraba, en parte, en otras experiencias de trabajo en red y producción cultural, como la mencionada brasileña Fora do Eixo, la cual “había materializado lo que nosotros queríamos hacer”. Recalculando tenía entre sus objetivos inmediatos amplificar la unión de fuerzas que ya de por sí se daba en los sellos y colectivos musicales. Pretendía lograr un ida y vuelta entre las propuestas de los músicos y el programa, que se concretara en distintas tutorías como también en pasajes y recursos.

A principios de agosto de 2012 nos volvimos a encontrar quienes estuvimos presentes en aquella charla —y otros que se sumaron en las siguientes semanas—, en la casa de Lautaro, desde donde nos recogió una combi contratada por la Secretaría. Nos llevó a una exfábrica textil ubicada en el barrio porteño de San Telmo recuperada como taller, espacio de encuentro y local de fiestas por un colectivo de artistas musicales y visuales, entre quienes se contaba la banda porteña Morbo y Mambo. Era el primero de una serie de encuentros de capacitación.

Ese día, alguno de los chicos tocó timbre y nos abrió Nicolás, que ya había llegado al lugar, no sé bien cuánto tiempo antes. Atravesamos un pasillo amplio pintado de blanco donde había básicamente mampostería tirada, y llegamos a una sala acondicionada para la ocasión. Había unas gradas de madera, de cuatro o cinco peldaños, y también unas sillas. El lugar donde iban a hablar los expositores estaba delimitado por dos *banners* azules, uno a cada lado, que eran soportados por una estructura de plástico y rezaban “Recalculando. Desarrollo de circuitos culturales emergentes”. En una mesita, los organizadores pusieron galletitas surtido Diversión en algunos platos, un termo con agua caliente, botellas de Coca Cola, sobrecitos de café y té en saquitos. Debajo de la mesa se descubría, enchufada, una pava eléctrica. Una puerta conducía a unas salas sin muebles y a medio pintar, donde en un rincón descansaban unos *tuppers* muy grandes de plástico transparente con paquetes de galletitas y otras botellas de gaseosa: más provisiones. Seguí recorriendo y me encontré con una sala grandísima y desierta donde había dos metegoles que varios de los chicos ya habían encontrado. Mientras ellos jugaban, observé, frente a una abertura sin puerta, otro espacio donde había colgadas pinturas de gran tamaño. Había material de trabajo (acrílicos, pinceles), maderas cortadas y unas fotocopias sueltas de un libro en inglés sobre arte.

Luego de este recorrido, le pregunté a Martín cuál era la relación del programa con ese espacio y él me contó que había conseguido el lugar a través de sus contactos en el mundo de la música. Según su relato, “los pibes” no tuvieron problemas en prestarlo para el evento, aunque igualmente desde el programa “les tiramos unos mangos”. Me planteó que el lugar era muy acorde a cómo él y su equipo —del cual se encontraban presentes dos estudiantes universitarios avanzados de Comunicación de la UBA— pensaban que debía desarrollarse el encuentro. En este sentido, rescató que hu-

biera un metegol para jugar, lo que indicaba que no era un lugar acartonado o “formal”, a los fines de mantener un tono relajado y de confianza entre quienes participaban. Esta preocupación me indicó la cercanía de tipo moral con la que el programa quería plantear su relación con los músicos, la cual contrastaría con el tipo de propuesta de otras políticas públicas.

Esta fue la primera capacitación en Buenos Aires a la que asistimos desde La Plata, que se desarrolló durante más de seis horas. En lo que restaba del año 2012 se sucederían otras cuatro jornadas de charlas y capacitaciones con este mismo formato, acompañadas de recitales en Tecnópolis a cargo de las bandas que viajaban para la ocasión. En esos eventos nos encontramos con personas dedicadas a la música, la prensa y comunicación; la producción y la realización audiovisual de otros pequeños sellos y colectivos musicales del país: Córdoba, Rosario, Formosa, Mar del Plata, Tucumán, Bariloche, serían de la partida. Generalmente, los encuentros estaban organizados en dos partes: una de capacitación y otra de presentación de las personas y los colectivos presentes, la cual podía incluir diagnósticos y debates.

Aquella primera capacitación a la que asistimos estuvo orientada a la explicación de la técnica del *streaming*¹⁹ por parte de Seba, socio de un emprendimiento dedicado a la transmisión de recitales en video *online*. Pude notar cómo muchos de los saberes expuestos en las capacitaciones luego fueron aplicados a eventos posteriores. Por ejemplo, los chicos de Concepto Cero probaron *streamear* en el siguiente Sonido Expansivo. Cristo fue el encargado de hacerlo con una nueva cámara que se había comprado. Lo vi manipulándola en su trípode sobre unas cajas de cartón marrón que encontraron, porque “estaba muy baja”. Al año siguiente, Cristo ya le daba indicaciones a Diego, de Desde el Mar, cuando este tenía que hacer un *streaming* para TICA desde Mar del Plata. La apropiación e intercambio de

¹⁹ Como explicó Seba en la capacitación, se refiere con *streaming* a la reproducción de un contenido sin descarga —es decir, sin dejar de usar Internet— como sucede en sitios musicales como MySpace o Bandcamp. Esta capacitación era muy novedosa en 2012. En mi diario de campo registré que ninguno de los músicos presentes había hecho *streaming* de sus recitales, sesiones de grabación, ensayos, escenas de la vida cotidiana, entre otras actividades. Unos años después estas opciones se generalizarían a partir del uso masivo de *smartphones* y de la evolución de las prestaciones de estos teléfonos, así como de los planes de datos móviles y las redes sociales que incorporaron el “vivo” como una herramienta básica.

nociones técnicas en TICA es coherente con la formación fuertemente no oficial y autodidacta común en el *indie*.²⁰

Para hacer honor a la perspectiva federal del programa y a la circulación que supone la idea de red, participantes de la zona metropolitana de Buenos Aires eran invitados a viajar para ser parte de capacitaciones que se realizaban en otras provincias. La propuesta implicaba que cada colectivo, a partir de “referentes” que se planteaban móviles, también pudiera aportar un “saber” y volverse un “capacitador” de los otros. Así, Diego, de Desde el Mar, planteaba en una reunión que “cada uno tiene un área donde se maneja mejor, por ejemplo, Desde el Mar tiene muy claro cómo hacer festivales”, a lo que un colega respondió: “Vos podés viajar a Bariloche a contar cómo se hacen festivales”. Para el equipo de trabajo de Recalculando, la idea de red suponía una descentralización de la responsabilidad, que era compartida por todos los miembros de la red. Martín le decía a una productora cordobesa: “si una persona de un pueblo de Córdoba se conecta con Recalculando, yo te los voy a mandar a vos, les voy a decir que hablen con Cecilia, porque vos vas a ser la referente de Recalculando en Córdoba”.

A partir de la primera presentación en junio de 2012, se sucedieron meses intensos; en particular, nuevas amistades se generaban entre los participantes y trascendían el programa en el que se habían iniciado. Las capacitaciones y los viajes financiados por el programa fueron aprovechados por estos músicos para realizar fechas y fiestas en otras ciudades, lo que redundó en una ampliación de los contactos, de esas “conexiones” que Nicolás apuntaba como necesarias para el crecimiento. Esta era una manera de aumentar las posibilidades de actuación, de difusión, de producción y de retribución monetaria, entre otras. Al mismo tiempo, se obtenían recursos: no tanto bajo la figura del dinero sino a través de objetos necesarios como equipos de sonido, gráficas, escenografías, escenarios. Estas posibilidades resultaban significativas para músicos acostumbrados a producir con pocos medios: la dificultad de su obtención podía ser mayor sin el Estado, aunque también sin otras “conexiones” que se preocupaban por conseguir, como los *sponsors* privados.

²⁰ Era habitual entre los músicos con los que trabajé tomar cursos (desde uno presencial en la UMI sobre *copyright*, uno de grabación y mezcla con amigos, hasta otros de perfeccionamiento en *mastering* que ofrecen *online* organizaciones internacionales), así como explicarse entre amigos y ver tutoriales, especialmente en You Tube.

Los lazos de amistad, además, se hallaban en el propio éxito de convocatoria del programa en La Plata. Es probable que esta dimensión vincular fuera volviéndose cada vez más clara para sus mismos promotores, a tal punto que, en la presentación oficial del programa en el MICA, realizada en Tecnópolis en abril de 2013, la Secretaría de Cultura de la Nación lo conceptualizara en parte como un “punto de encuentro” entre productores estéticos y un “nexo” entre los colectivos de música emergente e instituciones, entidades y empresas del ámbito público y privado. En este proceso, el programa se fue delineando como un “facilitador” y sus promotores, desde su inscripción en el Estado, se fueron planteando a sí mismos como “aliados” de estos músicos y de sus proyectos. La incidencia en las conversaciones de la palabra aliados era muy significativa: aliarse, ponerse de acuerdo para un fin común, implica una relación más puntual y restrictiva que la de los amigos. Las alianzas habilitaban mejoras técnicas e indirectamente económicas.²¹ Esta cooperación, si bien no supone la fuerte afinidad moral que implica la categoría de amistad en este campo, no por eso se resuelve en la frialdad de un aparato burocrático: apela a la reciprocidad basada en criterios comunes para “comprender la música”.

No obstante, recurrir a una idea de alianza para pensar todas las relaciones que Concepto Cero y TICA tenían con direcciones, programas y funcionarios estatales no resultaría preciso ni justo. La relación con Martín y con el resto de los promotores de Recalculando, dada su trayectoria y una educación sentimental en parte compartida con los músicos —consistente en una valoración del *rock* independiente, de las prácticas autogestivas, etc.—podía ser planteada con convicción bajo la noción de un “aliado”. La idea de alianza tuvo aún más sustento cuando integrantes de TICA se sumaron al equipo del programa: Nicolás, en agosto de 2012, y unos meses más tarde, Juan, orientado al área audiovisual. Más estructuralmente, estas alianzas eran posibles por los cambios que se produjeron de manera sincrónica a nuestra investigación con los perfiles de los funcionarios del sector cultural: más jóvenes, especializados, actualizados y orientados ha-

²¹ El programa no financiaba proyectos de manera directa, pero al hacerse cargo de viajes de músicos referentes terminaba por financiar sus proyectos, una vez que estos músicos activaban otras redes a partir de esos viajes.

cia la gestión.²² Siguiendo esta línea, Juan y Nicolás ingresaron al equipo de trabajo de Recalculando entre finales de 2012 y principios de 2013.

De esa misma manera era percibido Nicolás Wainszelbaum, el interlocutor que tenían en el Instituto Cultural bonaerense y responsable de una agenda que tuviera como protagonistas a las bandas de la ciudad y de la provincia, más allá de proyectos puntuales como Catálogo Rock²³ y otros lanzados por el Instituto. De acuerdo con Nicolás, este funcionario era “bastante complicado de ubicar”, en lo referido a sus tiempos, pero a la vez “accesible, en el sentido que es una persona con la que vos hablas y no hablas con un loco de traje del otro lado”. Como en otros mundos artísticos, acá hablar del “traje” de las personas implicaba referir a su desconocimiento estético.²⁴

Justamente, la incompreensión era bastante corriente según la perspectiva de mis interlocutores.²⁵ Por ejemplo, en mi diario registré que, durante varios meses de 2011, en las reuniones para llevar adelante *Los Ellos*, los integrantes de Concepto Cero siempre hablaban mal de un grupo de funcionarios que los hacían ir y venir por no mucho más que equipos de soni-

²² Según algunas breves referencias que se pueden encontrar en los trabajos de Luker (2010), Infantino (2011) y Miguel (2012) para los funcionarios de las áreas de música, artes circenses y diseño, respectivamente, en la zona metropolitana de Buenos Aires.

²³ El Catálogo de Música de la Provincia de Buenos Aires —en vigencia desde 2009 hasta 2015— buscaba catalogar artistas, bandas y sellos para convocarlos a presentaciones en vivo, participación en discos compilados —por ejemplo, las diferentes ediciones de Catálogo Rock—, festivales (especialmente el Festival del Bosque, antes FIFBA: Festival Internacional de Folclore de Buenos Aires), realizado anualmente por la gestión provincial en la ciudad de La Plata y rondas de negocios del denominado Mercado de la Música, donde se brindaba la posibilidad de tener reuniones cara a cara con programadores de festivales y sellos discográficos internacionales.

²⁴ Al respecto de las culturas musicales de las multinacionales, Negus afirma: “Existe la creencia, extendida sobre todo entre el personal de A y R [Artistas y Repertorio], que la gente ‘creativa’ viste de modo informal y que llevar un traje es un signo seguro de que alguien no comprende la música” (2005, p. 140).

²⁵ Y no dependía tanto del color político partidario. Así, durante el período Concepto Cero se relacionó con distintas dependencias, programas y funcionarios del Estado en los niveles municipal, provincial y nacional. Todos ellos respondían en última instancia al Frente Para la Victoria, quien gobernó entre 2011 y 2015 la ciudad de La Plata, la provincia de Buenos Aires y el país. No obstante, las relaciones con distintos grupos de funcionarios que rendían cuentas al mismo poder político eran valoradas de forma muy diferente.

do. En una reunión, Tino exponía cómo, para él, operaba el grupo a cargo de una dirección específica: “Agarran las cosas que ya ven más o menos que están armadas, que caminan y les ponen guita encima...”, como contraparte exigen que el artista “ponga el logo”, como si la dirección hubiera estado presente en todo el proceso de producción. Tino entonces se indignaba: “Pará, vos no hiciste nada”. Nicolás remataba que “no tienen idea de la cultura”, y que uno de ellos era un “patotero” y un “puntero”. La calificación de “puntero” no cuestionaba en sí el intercambio interesado de ambas partes, sino que este se redujera a la simple fórmula de “sonido por logo”, una estrategia de toma y daca en la cual la otra parte no “entendía” la música ni se preocupaba por las necesidades y los proyectos del sector. En otra ocasión, los organizadores de Ciudad Alterna confiaban a los de Concepto Cero sus conflictos con la misma dirección estatal. Esta había promocionado su encuentro de *rock* como si fuera la organizadora y ellos habían tenido problemas con los auspiciantes, que pensaban (con razón) que se trataba de un evento privado. Al escuchar esta historia, Nicolás ironizaba con que estos funcionarios eran los que más necesitaban los cursos de capacitación que el grupo podía llegar a organizar y afirmaba “los malos manejos” y falta de comprensión de la actualidad de la escena.

No obstante las diferencias que planteé, todos estos funcionarios proponían y seguían concepciones parecidas del papel del Estado en relación con estos proyectos musicales. El Estado debía ser un acompañante y un potenciador de la iniciativa de los músicos. Para evidenciarlo, voy a mencionar un episodio de campo que sintetiza claramente esta perspectiva. Se trata de una reunión que un grupo de 20 músicos del *indie* de Buenos Aires tuvo a fines de agosto de 2012 con el director del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, Jorge Telerman. Para esta reunión, realizada en las oficinas del Instituto, algunos de los miembros más activos de TICA —especialmente Juan, junto a Nicolás y Lautaro— escribieron un documento unificado para presentar al director. Tal como había sido el objetivo al comienzo de esta historia, los músicos y productores de TICA pudieron dar cuenta de su “representatividad” y plantear desde esa posición cuáles eran sus problemas más importantes. A diferencia de otros sellos que participaron de la reunión, los de TICA se habían encontrado en relativa sintonía con los funcionarios. Cuando un representante de Laptra planteó la posibilidad de que una persona empleada por el Instituto Cultural se encargara de hacer los trámites editoriales en SADAIC, porque ellos como sellos independientes no tenían

quién los hiciera, la respuesta dio el tono de cuál debía ser el vínculo. Uno de los funcionarios le respondió: “Capaz habría que hacer una capacitación para que sea más simple el trámite”, para luego aclarar que las intenciones de la política del Instituto eran “brindar herramientas que el sector se tiene que apropiarse... ese laburo lo tienen que hacer ustedes”. La idea del papel del Estado era en este caso muy similar a la de Recalculando: “facilitador”. Es así como Telerman podía cerrar la reunión con la propuesta de brindar “atajos”: “para llegar al mismo lugar, que el camino sea menos desgarrador”.

Un trabajo reciente de Mihal y Quiña (2015) presenta la imagen que los productores tienen del papel del Estado en los mundos de la producción editorial y musical en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. De acuerdo con lo relevado, las intervenciones con recursos del Estado son apreciadas por los músicos y editores, a la vez que a veces criticadas por insuficientes. Para ellos, el Estado aparece como un “garante financiero” de la actividad y de su carácter independiente.²⁶ El trabajo etnográfico desarrollado en este libro da cuenta de la importancia de los recursos estatales para los músicos en un sentido específico: en tanto se usen para volver más sólidas las escenas y propuestas musicales que no solo tenían un recorrido antes de encontrarse con el Estado, sino que jamás podían depender exclusivamente de este. En una cena, luego de una conferencia, Nicolás, Ceci —una productora cordobesa— y Martín tuvieron una conversación significativa respecto a este punto. En dicha conferencia, una mánager dijo que cierto festival a su cargo había sido un éxito hasta que la financiación del Estado cesó y no pudo seguir haciéndolo. Nico, Ceci y Martín coincidían en que esa historia no podía ser calificada de exitosa: la mánager no había logrado que el festival se siguiera haciendo sin el acompañamiento del Estado.

Por otra parte, los recursos monetarios o materiales directos no eran lo único que se jugaba en ese vínculo. La capacitación y la asesoría resultan prácticas y conceptos claves para definir al programa Recalculando —como asimismo las intervenciones del Instituto Cultural—. En este marco, el Estado participaba de la promoción y legitimación de vínculos “profesionales” con la música y, por lo tanto, alentaba una clase específica de músicos y músicas. Además, estas políticas suelen promover cierto tipo de músicas

²⁶ Los autores distinguen que la industria editorial cuenta con una ventaja histórica respecto de la música en cuanto a las líneas de financiamiento, subsidios y premios otorgados en materia literaria.

en detrimento de otras. En este sentido, Luker (2010) afirma, para el caso de BAFIM, una situación en la que en nombre de la diversidad algunas propuestas musicales populares son excluidas. Si nos detenemos a observar, con las bandas editadas en los distintos discos de Catálogo Rock sucedía algo parecido: lo que se consideraba *rock* coincidía con los criterios de la escena *indie* y emergente en sentido amplio de La Plata y la zona metropolitana de Buenos Aires, en tanto no se incluían bandas que se identificaran con el llamado *rock* chabón u otras vertientes del *rock* más plebeyas.²⁷

Una teoría de la situación

Además de un espacio donde se aprendían nociones técnicas y se ampliaban las conexiones, los encuentros de capacitación eran un terreno para visibilizar y adjudicar valor moral positivo a un tipo de perspectivas para la práctica musical que en otros momentos de las propias vidas de los músicos participantes hubieran resultado reprobables, “caretas”, o simplemente inimaginables. Una de esas perspectivas era la profesionalización. Este tópico, o más precisamente “problema”, formaba parte de una amplia teoría de la situación, propia de la música emergente. Con esta teoría, nuestros interlocutores intentaban aprehender su posición en un mundo musical en reconfiguración y medir la distancia con las generaciones previas.

Veámoslo puntualmente con una exposición que hace el periodista Eduardo Fábregat en Recalculando el 25 de agosto de 2012. Observamos, de manera abreviada, una teoría de la situación en la cual la novedad es el resultado de una comparación de la circunstancia actual con una imagen clásica del funcionamiento de la industria discográfica. En un tono encendido y convincente, a partir del caso de The Beatles, a Fábregat le interesaba mostrar cómo “unos chicos que hacen música por gusto” se convierten en “esclavos de un sello discográfico”, con obligaciones de sacar discos y realizar giras. Encontramos el problema de “vivir de la música”, las políticas de los sellos discográficos, representantes e intermediarios. En su relato, los Beatles funcionan como condensación de la relación entre música e industria, la cual se repite posteriormente en la historia. Pero —y este es

²⁷ Fueron editados por Catálogo Rock la mayoría de los artistas que aparecen mencionados en este libro: Sr. Tomate, Excursiones Polares, Un Planeta, Güacho, Miro y su Fabulosa Orquesta de Juguete, Shaman y los Hombres en Llamas, Él Mató a un Policía Motorizado, Casimiro Roble, Mostruo, Brahmán Cero, entre otros.

el punto del orador— “los Beatles no sirven para explicar lo que pasa hoy”. Desde hace al menos diez años, calcula Fábregat, se diseminan una cantidad de sellos discográficos, productoras y músicos “por fuera del negocio”, dada la facilidad que las nuevas tecnologías otorgan para prescindir de los intermediarios. Existe un desfase y un cambio en las relaciones de poder, en el marco del cual el modelo de negocio se vuelve cada vez más viable para los independientes; sobre esto aclara: “no es que le vamos a ganar a Universal, pero es más viable el modelo que en años anteriores”. Ante la “sordera de la industria”, “la varita mágica se terminó”: cada vez funciona menos que una banda “la pegue”, es decir, que llame la atención de las grandes compañías y sea producida por ellas. Por el contrario, “hoy una banda puede aprender a llevar el negocio en la escala que uno puede llevarla”, y para continuar este argumento apela a “los músicos del interior” presentes en la sala; busca su complicidad y, completando el razonamiento analógico, dice que antes era “una locura” desarrollar un grupo fuera de la ciudad de Buenos Aires.

Quienes lo escucharon conocían de antemano algunos de los lineamientos principales de este discurso —ciertos puntos, de hecho, circulan hace años en las escenas *indies* e independientes como críticas a “la industria”—, pero encontrarlos en un relato coherente y articulado no era tan común en ese entonces, además de que esta crítica fuera realizada por un actor legítimo, como lo era un periodista especializado con trayectoria en un medio de gran circulación. El efecto no puede ser subestimado. En una reunión de TICA, Lisandro, de Güacho, mencionó a “un periodista de *Página/12* que fue a Recalculando”, y le preguntó a Nicolás —que estaba a su lado— cómo se llamaba, a fin de citarlo. Para Lisandro, Fábregat había hablado sobre el “nuevo paradigma del músico”, correspondiente a una situación en la que el “viejo modelo ya no funciona”, por lo que al músico se le exigen responsabilidades por aspectos de su práctica musical de la que antes se encargaban otros. De la misma teoría se nutrían los chicos de Concepto Cero. No obstante, mientras el primero volvía a su noción de “músico obrero”, el cual toma a su cargo “desde el primer ladrillo hasta que la casa funcione” —es decir, se apropiaba de lo trabajado por Fábregat desde una noción de proletarianización—, los segundos entendían que el músico más que proletarianizarse tenía que convertirse en un experto en gestión. Así, se instalaba la ambigüedad para un modelo de producción y gestión de la música compartido en sus bases concretas, pero que podía ser leído desde distintas posiciones.

A pesar de estas diferencias, primaba la idea de que este modelo musical se correspondía con una nueva generación, la cual tenía otros valores y formas de organizarse, especialmente cuando se realizaban comparaciones con la década de 1990. Al respecto de la autogestión, Martín consideraba en una capacitación que ahora no se “estila más eso de esta data es mía y no te la paso”, una idea que, evaluaba, “ya no es de esta generación, las cosas ya no se hacen más así”. A diferencia de Martín, muchos de mis interlocutores habían sido apenas unos niños en esa época, pero también afirmaban contrastes con los años noventa. Registré cuando un sello amigo incorporó una banda nueva y algunos miembros de Concepto Cero se extrañaron, dado que “es una banda que se maneja como en los noventa”. Esta acusación suponía divisismo e individualismo por parte de quienes la integraban, incongruente con el trabajo en equipo del sello amigo. Es cierto que este tipo de comparaciones podrían resultar un tanto autocomplacientes, y más avanzado el argumento, podríamos preguntarnos si no son parte de una estrategia consciente de posicionamiento en el mundo de la música, pero no por ese motivo dejan de revelar una singularidad que vale la pena relevar e interpretar.

En Concepto Cero obtenían teoría de otros lugares, especialmente de lecturas de publicaciones periodísticas y académicas, y de ensayos sobre la actualidad de los sellos, de la industria y de los músicos. La lectura de publicaciones periodísticas desde el interés puesto en la gestión estaba bastante generalizada. Así, Damián posteaba con regularidad en el grupo privado de Facebook del sello, información estadística sobre la industria musical, sobre todo acerca de soportes musicales y medios digitales. Con Ángel siempre tenía conversaciones sobre la sociología de la música en Argentina, que él conocía por ser graduado de Comunicación y alumno de una maestría afín a las temáticas que yo estudiaba. Luego, a quien más pude observar en sus hábitos de lectura fue a Nicolás. En su biblioteca, primero en la habitación que tenía en casa de su madre y luego en su departamento, junto a los libros de arte visual y fotografía se encontraban otros sobre *management* y, en particular, sobre el negocio de la música: *All you need to know about music business*, de Donald Passman y *How music got free: The End Of An Industry, the Turn of the Century, and the Patient Zero of Piracy*, de Stephen Witt. Pero también ensayos sobre temas musicales: *Cómo funciona la música*, de David Byrne y *Retromanía*, de Simon Reynolds. Cuando Nicolás comenzó a formar parte del equipo de Recalculando, y especialmente

cuando comenzaron a escribir artículos para la guía orientada a proyectos emergentes que editarían en 2015, empecé a encontrar en su casa libros de editoriales universitarias y académicas.²⁸ Estos textos, para él, eran relevantes por la información que contenían y por el vocabulario que ofrecían —uno más sofisticado y adecuado para el diálogo con el Estado y con “los privados”, como podían ser los “compradores” de una ronda de negocios en el MICA—, léxico que a veces Nicolás sentía que le faltaba.

Los libros circulaban y eran leídos para conocer experiencias de creación y gestión musical en otros países, en la búsqueda de ideas y referencias. En mi diario de campo, atesoro una imagen de una decena de músicos disputándose un libro extenso, de tapa negra, impreso en papel fotográfico, que prometía un muestrario de referencias en “buenas prácticas” de trabajo en producción cultural y, específicamente, en la música, desde el concepto clave de trabajo en red. Era *Música para Camaleones*, editado durante 2012 por Trànsit Projectes, el emprendimiento español que había financiado parte de la edición de *Los Ellos*. Este texto circuló entre las redes de TICA y fue usado para al autodiagnóstico de proyectos en Recalculando. Nicolás lo había recibido por correo, y cuando lo compartió con sus amigos del sello, el texto todavía no estaba disponible para su descarga *online*. Ángel fue uno de los primeros en tramitar su préstamo y la cadena continuó con algunos miembros de su banda.

A partir de citas de sociólogos, filósofos y ensayistas como Manuel Castells, Gilles Deleuze y George Yúdice, el libro diagnosticaba una época de profundos cambios en la cual la cultura asume un lugar preponderante. Es verdad que, contemplado desde criterios académicos, estos autores han realizado planteos de distinta generalidad, alcance y reconocimiento, pero en el texto unos resultaban tan operativos como otros. Luego, a partir de la presentación de 29 proyectos que marcan pautas y formas de trabajo para los lectores “emprendedores” en cultura, *Música para Camaleones* quiere demostrar que la novedad en el arte y la música actual radica en el “cómo”, es decir, en la metodología de trabajo. Desde esta perspectiva, la singularidad de la música no está en la obra por sí misma sino en la forma de producirla. Es esta forma la que hace “destacar la belleza de una piel en apariencia tan poco singular que se parece a todas las otras pieles” (Trànsit Projectes, 2012, p. 18). En el

²⁸ Las investigaciones coordinadas por García Canclini y Cruces (2012) sobre nuevas sociabilidades y patrones en la música y las artes me fueron *linkeadas* (literalmente) primero por Nicolás antes que por cualquier comentarista académico.

libro, la idea de red se conecta explícitamente con otras: trabajo interconectado, horizontalidad, proyecto, estrategia, sostenibilidad, creatividad. A lo largo del trabajo etnográfico, pude notar cómo estas palabras se volvían parte de los discursos de algunos miembros de TICA: buscar que los proyectos sean sostenibles, promover el trabajo en red, tener una estrategia conjunta para hablar con el Estado, ser creativos para economizar recursos, etc.

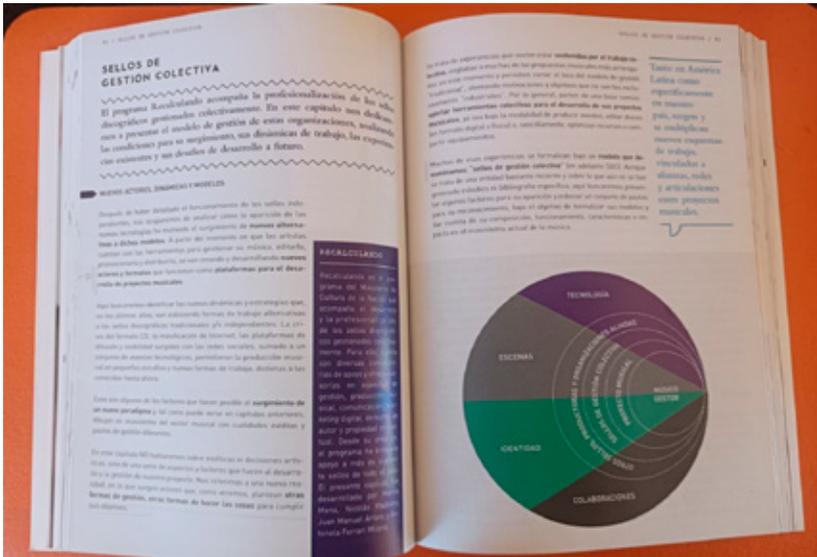
Luego, a mediados de 2013, Nicolás trajo de un viaje que realizó como capacitador de Recalculando a Colombia, otro texto de esta clase: *Manual para la creación de portafolios musicales*, realizado por un grupo editorial llamado Poliedro y editado por el Ministerio de Cultura de ese país. Cuando me lo mostró estábamos merendando en una estación de servicio con el Tuca, un músico de La Patrulla Espacial, banda nunca catalogada en el sello, pero con la que siempre se vinculaba. El libro, impreso en papel grueso y de calidad, con cantidad de fotografías y gráficos, era una especie de guía para bandas y artistas sobre el panorama actual de la industria, el sonido y los requerimientos técnicos, la estrategia digital y la gestión. Mientras que yo reparé en una serie de artículos sobre redes y plataformas digitales, gestión y un anexo con modelos de contratos, el Tuca también se mostraba interesado en el libro, lo ojeaba y comentaba con Nicolás los modelos de planta de escenario y de *riders* técnicos que el libro proponía, en los cuales yo no me había detenido.

A tal punto era importante la conceptualización de estos temas que la política de Recalculando involucró la elaboración de su propio libro, la *Guía Rec* (2015), presentada en el MICA 2015, el 5 de septiembre en el Centro Cultural Kirchner a sala repleta, especialmente de jóvenes. Martín Mena ofició de coordinador general del libro, junto a Bruno Maccari, quien también me fue presentado como su editor. Martín escribió uno de los capítulos sobre sellos de gestión colectiva junto con parte del equipo del programa —Nicolás y Juan incluidos—. Por su parte, Nicolás se encargó de otro sobre herramientas de *marketing* digital.²⁹ En la bibliografía de los artículos

²⁹ Otros nombres no me eran desconocidos: el periodista del suplemento *Sí* de *Clarín*, Mariano del Águila, a quien Nicolás me había presentado como un amigo en 2011, daba inicio al libro y le seguían actores del mundo de la música como Fer Isella, coordinador de aquella charla en el pre-MICA La Plata de 2012, un nombre con presencia en las redes de Concepto Cero; Nicolás Wainszelbaum, el interlocutor en provincia de Buenos Aires y Guillermo Navarro, quien fuera el abogado del sello durante varios años. Al resto los reconocía por estar estudiando temas musicales, pero no porque me hubieran sido presentados en el trabajo etnográfico.

podía ver citados algunos libros que había encontrado en su biblioteca, lo que me hablaba de un clima de lecturas compartidas. Entre los panelistas que acompañaban a Bruno y Martín ese día encontrábamos otra parte del camino trazado en estas páginas: el español Tomás Guido, editor de *Música para Camaleones* y Johanna Pinzón, de Poliedro, la empresa colombiana del *Manual para la creación de portafolios musicales*.

La *Guía Rec* terminaba de instalar en la arena pública el tipo de trayectorias y estructuras en la música que venimos describiendo. Colocaba a una clase específica de músico como interlocutor legítimo de la política pública —el músico emprendedor o gestor—, y al sello de gestión colectiva como la institución clave para las prácticas musicales emergentes. Desde la perspectiva de la *Guía Rec*, dichas prácticas habían llegado a un punto que requería profesionalización: en los diferentes artículos enseñaban con ejemplificaciones de casos recogidos a lo largo del país, estrategias de gestión, nociones de *marketing* digital, comunicación y prensa para proyectos musicales, armado de estudios hogareños, derechos de autor y propiedad intelectual, entre otras herramientas que consideraban necesarias para saber moverse en el que llamaban “ecosistema actual de la música”.



Capítulo escrito por el equipo de Recalculando, *Guía Rec* (Buenos Aires, 2015).

Fotografía de la autora.

Finalmente, en un mundo musical donde la formación era relevante y los discursos de las ciencias sociales tenían algo para decir, mi participación en las redes del sello no pudo más que ser modelada por esa promesa. Para introducir esta cuestión, repongo una situación fechada en agosto de 2012. Se trata de un momento de cristalización, cuando se vuelve evidente la situación de uso y valorización de las ciencias sociales.

Estábamos en una ronda de presentaciones personales en una reunión en La Plata entre los miembros de Concepto Cero, promotores y participantes de otros sellos “amigos” de la ciudad y Martín como promotor de Recalculando. Cuando terminó de hablar, Nicolás me miró y dijo “no sé Ornela si te querés presentar”, algo que no hizo con ninguna otra persona. Era mi turno. Empecé a hablar retomando lo que había dicho Martín. Dije: “Yo soy Ornela y no soy ni música ni gestora cultural ni tengo un boliche ni nada... nada de eso”, haciendo alusión a las anteriores presentaciones. “Soy socióloga y estoy acá porque estoy haciendo un trabajo, una investigación. Justamente (y lo miré a Martín), todo lo que vos dijiste hace bastante eco con lo que yo trabajo, que es la profesionalización de la música independiente”. Seguí, di un par de vueltas sobre la cuestión de lo profesional, enfatiqué que era algo que me interesaba y seguí retomando cosas que se habían dicho. Continué: “Hace como un año que vengo trabajando con Concepto Cero, siguiendo lo que ellos hacen... que esperemos que se plasme en una tesis de doctorado...”. Luego agregué: “bueno, nada, creo que nada más”. Entonces, Nicolás dijo “bueno, es más de lo que hacemos todos nosotros” y Ángel dijo, como ponderando algo de cierta importancia, “una tesis de doctorado...”. Martín tomó la posta y mientras me sonreía y miraba fijamente dijo “es re importante tener sociólogos, a veces uno necesita armar un relato, una justificación, y piensa ‘qué bueno sería tener un sociólogo ahora’ porque ellos eso lo resuelven más fácil, uno en cambio se mata pensando”, y mirándolo a Nicolás dijo “re groso tener un sociólogo con Concepto Cero...” y entonces Nicolás, aprovechando el momento para hablar, dijo “yo me cuelgo del título universitario de ella”.

Por mi parte, estaba estupefacta: no me sorprendía la aceptación que había logrado mi participación en las redes de Concepto Cero, pero sí la legitimación que mi adscripción y orientación profesional encontraba en la organización. Es verdad que una parte de dicha legitimación podía venir de la diferenciación que les otorgaba “tener un sociólogo” en relación con

otros sellos de La Plata. Sin embargo, había un motivo más profundo. Las ciencias sociales eran importantes para mis interlocutores porque desde su perspectiva podían construir un relato, una explicación del cambio que ellos experimentaban. En los resultados de una investigación realizada a mediados de los años noventa, Negus (2005, p. 32) ha observado que la cultura de producción de las multinacionales de la música, construida por los miembros de dichas compañías, extraía varias de sus ideas de los estudios culturales, la sociología, la musicología y la semiótica, generalmente en sus versiones mediadas por el periodismo, los cursos y los medios de comunicación. Se trata de una observación que el autor no profundiza, pero de la lectura de su investigación se desprende que los directivos y trabajadores jerárquicos de las grandes compañías estaban más que nada interesados en *sociologizar* al público, a fin de otorgarle una pátina de certidumbre a un “negocio irracional”.³⁰ De manera diferente, mis interlocutores eran más propensos a realizar (¿con mi ayuda?) una versión del tan mentado auto-socioanálisis (no necesariamente bourdieano). Lo que les interesaba era conceptualizarse a sí mismos y sus proyectos en un momento de reconfiguración histórica del campo.

Con más énfasis a partir de este momento, Nicolás empezó a convocarme a otras actividades además de las fechas y reuniones del sello. Trabajamos juntos el armado de bloques de los elementos en los que un colectivo debía formarse para empezar a pensar capacitaciones en torno a esos ejes y posibles candidatos a brindar cada capacitación. Además, hice un relevamiento de instituciones dedicadas a la formación en gestión cultural en Argentina, y empecé a participar más activamente en las discusiones conceptuales que tenían lugar en las reuniones, por ejemplo, respecto de la identidad del sello. Era usual que él o Ángel me dijeran “te necesitamos para conceptualizar...”. De esta manera, imaginaban para mí un papel activo en el proceso de institucionalización y de profesionalización del sello.

Si cooperé de algún modo en esta teoría de la situación, ellos me iluminaron respecto a la relación entre la música y la política. Cuando en 2009 comencé a estudiar prácticas musicales adscriptas al *indie*, no imaginé jamás que, apenas tres años después, haría observación participante

³⁰ Refiere a una concepción del negocio —afirmada en el estudio de Negus (2005) tanto por trabajadores como directivos— según la que es necesario producir varios fracasos para encontrar un éxito, dado que no es posible predecir el gusto de los públicos.

en eventos protagonizados tanto por músicos como por funcionarios y trabajadores culturales del Estado. Hasta 2011, en la escena *indie* platense el Estado resultaba sospechoso, pero más que nada ausente. Esta experiencia, combinada con la idea de sentido común sobre la música independiente como un fenómeno alterizador, me habían predispuesto a pensar que en mi objeto las políticas públicas —y en general la política asociada al Estado— no tendrían lugar.

Por el contrario, durante el período etnográfico comienza a distinguirse con nitidez una zona de coincidencia entre el creciente interés que distintas instituciones y actores oficiales prestan a la dimensión cultural con la atención que los músicos emergentes otorgan a las políticas sobre el sector. En efecto, se observa un movimiento general que va de una evaluación negativa, por parte de los músicos, de las escasas y ambivalentes políticas públicas culturales, a una ampliación de los modos de interlocución entre ambos actores. Estas relaciones, no exentas de conflicto, dejan de estar limitadas a la mera contratación de artistas —que también crece— para desplegarse con regularidad en políticas de promoción, incentivo y subsidio a los colectivos y artistas emergentes. La regularidad del vínculo alcanzó a convertir a algunos músicos en promotores de programas estatales. Desde ya, no todos los actores pasarán a vincularse con la misma cercanía, el mismo interés o la misma comodidad, pero para ninguno el Estado es un actor ausente en su práctica musical.

La valoración que distintas intervenciones en este debate hacen del acercamiento de los proyectos musicales al Estado resulta dispar. Algunas entienden que la presencia del Estado es necesaria en calidad de garante de la diversidad musical y la producción local e independiente de música. De alguna manera, es un actor que puede cooperar en la producción de un perfil de músico gestor y comprometido. En contraste, otras posiciones del debate³¹ asumen que estas políticas produjeron una “domesticación” o una “actitud conformista” de los *rockeros* hacia el poder político, ausente en los mandatos contraculturales de las primeras generaciones.

Algunas de estas observaciones y críticas tenían sus versiones entre quienes participaban de la escena *indie*. A partir de la publicidad de vínculos entre algunos de ellos y las instituciones estatales, hacia 2012 la refe-

³¹ En particular, Saponara Spinetta (2016) y Provéndola (2015).

rencia al “*indie* estatal” comenzó a circular en mi campo. Esta expresión, levemente amplificada por el periodismo especializado y las redes sociales, venía a denunciar una supuesta cooptación ideológica de los músicos y estatalización de su escena. Sin olvidar que la presencia del recurso estatal no puede desprenderse de un proceso conflictivo de revalorización de la música y las relaciones estéticas como lugar desde donde ejercer gobernanza, es probable que esta expresión se correspondiera también con un momento de puja entre los artistas por la distribución misma de los recursos. En este sentido, un músico me decía, a fines de 2014: “yo no tengo problema porque tengo lugares para tocar, pero estaría enojado si viera todas las bandas de Concepto Cero tocando en Canal Encuentro”.³² De la misma manera, dos años atrás, la editora de un conocido fanzine vinculado a los sellos musicales estudiados confesaba que era “muy opositora”, para luego referir a otra revista y afirmar: “Les bajan guita,³³ son oficialistas... acá a cualquier fanzine le dan 5 mil pesos³⁴ y a nosotros nada”.

Esta dimensión estatal todavía no ha sido analizada por derecho propio en los trabajos académicos. Entre las razones se cuentan tanto la relativa novedad de estos fenómenos —sobre todo después de Cromañón los músicos, especialmente los “independientes”, experimentaron la necesidad de regular, estimular y financiar la actividad afectada— como una situación estructural del campo de estudios sobre *rock* en Argentina. Me refiero a los efectos de una tesis profunda sobre la relación de exterioridad entre el *rock* y las instituciones estatales, que se revela en las acusaciones de estatalización y domesticación citadas, a la vez que es rastreado en las contribuciones pioneras de esta área de investigación.³⁵ Esta tesis dice, básicamente, que la música importa en tanto provee de identidad y de un espacio de resistencia (más cultural que política) frente a un orden institu-

³² Canal Encuentro es una emisora de televisión dependiente del Ministerio de Educación creada en 2007.

³³ Se refiere al dinero.

³⁴ De acuerdo con la cotización de ese momento (fines de 2012), alrededor de unos 1.050 dólares.

³⁵ En tanto que desde ese momento inicial existe en este campo una retroalimentación permanente entre la academia y el periodismo, es probable que en un estudio sistemático de las publicaciones periódicas de *rock* también encontremos manifestaciones de esta tesis en la cual el Estado asume un lugar negativo.

cional represivo. A pesar de haber sido formulada para pensar el *rock* bajo la dictadura,³⁶ la idea se autonomizó para pensar el *rock* y la música joven también en democracia.³⁷

Difícilmente pueda encontrarse una actitud de condena absoluta hacia el Estado en los músicos jóvenes protagonistas de esta etnografía, lo que obligó a considerar la relación entre música e instituciones estatales en su encuentro y no en su separación. Creo que la relación entre los proyectos musicales emergentes y la institucionalidad estatal no puede ser interpretada exclusivamente en términos de pérdida de la autonomía por parte de los músicos, a la manera de una cooptación ideológica o una estatalización del circuito. Tampoco creo que pueda ser leída solo en términos de una ganancia que se hace gracias al Estado, o incluso a pesar de él (a la manera de una astucia de los débiles). Considero que los supuestos detrás de estas afirmaciones están equivocados porque olvidan que estas escenas se nutren del encuentro entre la incorporación de la gestión como un momento constitutivo y casi irrenunciable de la práctica musical por parte de los músicos y un Estado históricamente más interesado en los proyectos musicales. Es verdad que esta incipiente relación con el Estado reorienta estos fenómenos musicales hacia lugares que aún no es posible determinar, pero se asienta en instancias sociales de muchos años de acumulación que se han construido independientemente de la posibilidad de participar o afirmarse en un circuito estatalizado. Es así como esta situación de avance estatal no vuelve pasivos ni domesticados a unos músicos que, por otro lado, no son los mismos músicos de *rock* de antaño, sino unos que sostienen un tipo de politización específica que, a su vez, vuelve más posibles las figuras de los músicos gestores y más legítimas a las instituciones estatales en estas escenas musicales.

Concebir el Estado como actor del entramado que hace surgir la música supera —tal como lo reclama la sociología de la música como mediación— las tradicionales dicotomías y relaciones mecánicas entre la música y la sociedad a partir de una desnaturalización de sus fronteras. Ahora bien, con-

³⁶ La contribución de Vila (1985) es paradigmática de esta mirada. Pero se encuentran argumentos similares también en Díaz (2005) y Pujol (2007), entre otros. Para un análisis más exhaustivo de esta cuestión puede consultarse Boix (2018a).

³⁷ Reelaboro esta idea a partir del aporte de Buch (2016, pp. 186-187). Los trabajos de Alabarces (1993, 2007) ilustran este punto.

siderar este vínculo en su positividad no quiere decir celebrarlo. En nuestro medio, la intervención del Estado, además de legitimar perfiles de músico y escenas concretas, puede tener un efecto de normalización de relaciones laborales precarias, tal como constata Angela Mc Robbie (2002, 2007) para fenómenos análogos en Inglaterra. Entiendo que este análisis tiene un momento de verdad que debe ser completado en el diálogo con los actores.

Un sueño real: Profesionalización, trabajo y mediadores

Una noche de agosto de 2014 asistí a la presentación del videoclip de Shaman y Los Pilares de la Creación, correspondiente a la canción *Donde nacen las estrellas*, en una casa llamada Naranja Verde en Buenos Aires. La ambientación del sitio estaba inspirada en el disco *Yendo de la cama al living* de Charly García, porque allí se habían realizado algunas de sus sesiones de grabación. Antes de que viéramos el video en una pantalla gigante y de que el grupo diera un espectáculo breve, ya que Shaman tenía dolor de garganta, hablé un rato con Martín. Él me preguntó si notaba “todas las cosas que habían cambiado en estos dos años”, desde que nos conocíamos. Respondí que venía pensando en eso, pero le repregunté en qué sentido lo imaginaba él. Contestó lo siguiente: que había realmente una “mayor conciencia” entre los músicos de la “necesidad de profesionalizarse”. “Hubo como un proceso, ¿no?”, comenté y él asintió, aunque sin dejar de relativizar que “en el interior las cosas están a otro ritmo” y a veces “atrasan 20 años”.

La profesionalización es una palabra que estuvo presente de manera constante durante el trabajo etnográfico, sobre todo a partir de 2012. Se trata de un término que, crucial para la política de Recalculando, también aparecía como un valor para una porción significativa de los músicos con los que me cruzaba. ¿Por qué este concepto era tan gravitante? En principio, se trataba de un efecto evidente de la crisis del modelo tradicional del *broadcasting* basado en pocos emisores y muchos receptores, fundado en los medios masivos y la gran industria (Fernández, 2014), donde el carácter profesional de un proyecto musical se define por la pertenencia al sistema industrial discográfico. Como plantean Gallo y Semán (2016), al transfor-

marse la lógica del negocio, también se han alterado los caminos antes establecidos para la profesionalización artística.

En todo momento seguiré esta idea de “profesionalización” en su despliegue en el campo, dado que allí encuentra un sentido específico.¹ Me enfocaré en Concepto Cero, por ser el sello al que acompañé de manera profunda y sostenida, pero estos motivos profesionalizantes se encontraban en una variedad de prácticas y discursos en el interior del mundo *indie*. Sistematización de la gestión, mayor división del trabajo, búsqueda de recursos e incremento de las inversiones de dinero, mejoras en el audio y la técnica, una mayor atención a la imagen de los artistas, son algunos de los motivos asociados a la profesionalización. Así, en el momento de mayor actividad de la red TICA, Lautaro, de Uf Caruf, nos mostraba un archivo con una propuesta para dividir su sello en distintas áreas (prensa, diseño, eventos, distribución, artística, tesorería, legal, dirección, articulación), inscribiendo estas divisiones en un intento de profesionalización. Por la misma época, Dice Discos establecía un encargado específico para prensa: si bien era el primo de uno de los músicos, suponía una función específica que antes no tenían. Asimismo, durante el período, la mayoría de los sellos platenses se esforzaron por mezclar y masterizar sus discos con ingenieros especializados y consagrados, pagándoles sumas abultadas en comparación con sus ingresos. Sintetizando un poco el sentir general, Fernando, de Fuego Amigo Discos, decía en una entrevista para la revista *La Vaca* (24 de octubre de 2014): “A diferencia de lo que pudo haber sido en los noventa, donde se daba una situación super *under*, hoy los que trabajamos desde la autogestión apostamos a hacer las cosas de manera más profesional”.

Esta idea era tan importante que la mayor o menor profesionalización en términos nativos también había jugado un papel en la desactivación de TICA Red. En la última reunión del grupo, a la que solo asistieron cinco personas —Juan, de Uf Caruf; Lucio, de Dice Discos; Cristóbal y Nicolás, de Concepto Cero; y yo—, los ánimos estaban caldeados y, aprovechando

¹ No sigo, por lo tanto, la tradicional idea de la sociología de las profesiones, área de desarrollo disciplinario donde la profesionalización implica el proceso por el cual una ocupación se instituye en una profesión socialmente reconocida. El objetivo es solo trabajar con la categoría nativa de profesionalización y con los cambios en las prácticas y discursos considerados “profesionales” tanto en el campo de estudios como en el campo empírico.

las ausencias, las quejas se propagaron: “no puedo andar corriéndolos a todos”, “las cosas no funcionan con tres flacos empujando a 50”, “lo que pasa es que son todos unos jipis que no trabajan...”. Luego los presentes identificaron quiénes, a pesar de no haber venido, estaban “en la misma”, esto es, “veían a futuro” frente a los que “no la ven” y “se quieren quedar tocando para 20 tipos”. Por supuesto que, en la configuración que estamos analizando, siempre habrá una porción de personas que prefiere no transformar a la música en su trabajo, pero lo que observé de modo generalizado en Concepto Cero y en otros sellos platenses son prácticas más profesionalizadas, una condena bastante sistemática al amateurismo e intentos permanentes de hacer de la música su principal ocupación.

Concepto Cero llegó a ser reconocido en el mundo que venimos analizando como un sello profesional. Lo que en Concepto Cero denominan “profesionalización” refiere a un proceso que atraviesa a la vez las estructuras y recursos del sello y las competencias y especializaciones de sus integrantes. Por un lado, se trata de una transformación en el formato de un sello gestionado entre amigos para acercarse a prácticas más estructuradas, que los implicados asocian con las empresas. Por otro lado, la profesionalización implica el modelado de los trayectos de sus integrantes. Pero aquí ni la profesionalización se subsume a la lógica de la industria discográfica y sus distinciones clásicas entre lo *amateur* y lo profesional, ni la “empresarización” responde al imaginario de las ciencias económicas. Estas adquisiciones son absolutamente singulares: insistiré en especial en el carácter profesional de las prácticas musicales como un arreglo relativo a la configuración que analizamos y a su historia.

En nuestro caso, durante el período analizado, las prácticas “profesionales” y “empresariales” en la producción de música se siguen combinando con un registro de motivos propios del lazo de la amistad, en el que la gestión se propone colectiva (aun cuando este ideal no se logre siempre) y el artista es una persona responsable, aunque necesite un grupo que trabaje a su lado. Los resultados son una nueva variación en el estatus del sello que nuestra etnografía solo puede captar en sus inicios, y una sedimentación de actividades que comienzan a inscribirse como trabajo u ocupación. Estas deben ser entendidas en sus propios términos al menos en dos sentidos: porque no encajan cómodamente en las categorías previas de *mánager*, *productor* o (entre otras) *empresario*, y porque

a pesar de no implicar relaciones laborales formales, funcionan de forma acumulativa y progresiva en los vínculos con el trabajo que tienen quienes protagonizan este estudio.

“Armar un equipo”

En los primeros años del sello, la división del trabajo era más bien débil, si bien había algunas orientaciones puntuales vinculadas a la formación y la *expertise* que cada cual tenía y al compromiso con el que trabajaba para el sello. Esto comenzó a cambiar en 2012 y Nicolás lo refería con la idea de “un quiebre de profesionalización” (Zanellato, 21 de julio de 2015). Parte de quienes integraban el sello se alejaron y quienes se mantuvieron en sus redes se esmeraban por producir acciones musicales de un modo “prolijo”, “comprometido”, “profesional” e incluso, para Nicolás o Ángel, “como lo haría una empresa”. En este proceso, organizar y especializar el trabajo resultó clave. En sintonía con esta situación, el sello empezó a buscar activamente en su red de relaciones a personas específicas para actividades circunscritas. Mientras que en la mayoría de los sellos de la ciudad seguía siendo común que “todos hagan todo”, en Concepto Cero se produjo una decantación.

En el transcurso del período, los roles se fueron fijando: en principio para cada evento o proyecto; luego, estos patrones comenzaron a repetirse para los diferentes proyectos. A fines de 2012 participé en una reunión de balance con Ángel, Nicolás y Cristóbal, en la casa de Cristo. Entre los mates que cebaba este último, Ángel daba cuenta de que “los recursos humanos me preocupan”, mientras que Nicolás especificaba: “necesitamos una o dos personas en producción” y “una persona que labore las redes sociales del sello”. Ángel decía que a quienes hicieran redes sociales habría que pagarles, en tanto que para Nicolás era deseable “buscar a alguien que le sirva esto para laburar, para formarse”, a fin de incluirlo en el grupo de trabajo sin tener que involucrar gastos fijos.

En la búsqueda de estos objetivos, poco tiempo después entró Javier como VJ y diseñador, luego de responsabilizarse de las visuales de varios eventos, especialmente de Sonido Expansivo. Más adelante, a inicios de 2013, y por intermedio de Cristóbal, se incorporaron Mileth, Amparo y Gas-tón. Mileth, una joven música y estudiante de la Facultad de Bellas Artes, se sumó para encargarse de las actualizaciones y del contacto en la página de Facebook de Concepto Cero. La *community manager* también colaboraba

durante los eventos en otras tareas —como la taquilla— que muchas veces también yo realizaba.² Amparo, estudiante de artes audiovisuales, se sumó para colaborar en la cobertura de fotografía y video de los eventos, al igual que Gastón, quien había sido compañero de Cristóbal en la carrera de cine. Nicolás le había dicho que “estaban buscando tener producción audiovisual porque fotógrafos ya había”, así que él procuraba más que nada filmar, aunque también tomaba fotos cuando Cata no podía. A fines de 2013, Federico, un músico que Nicolás y Cristóbal conocieron en el estudio de Matías, se sumó a las actividades de producción. El plan era que funcionara también de relevo de Cristo cuando este regresara por razones personales a vivir a Tucumán, a mediados de abril de 2014.

Esta fue una de las cristalizaciones de la división del trabajo en el interior del sello que, más allá de ciertos cambios introducidos con el correr del tiempo, se encontraba en todo caso bastante lejana de la “organización desorganizada” de amigos que producen música juntos de la que hablé en otro trabajo (Boix, 2013) para la escena *indie* temprana de La Plata. Desde la perspectiva de los integrantes del sello, esta especialización relativa de las tareas les permitió planificar y llevar a cabo, de la manera más “profesional” posible, lanzamientos de discos, cronogramas de eventos, estrategias de publicidad y prensa, etc. Especialmente, en una característica que confirmaba para ellos mismos y exteriorizaba para los demás su profesionalismo, produjeron exitosa y cada vez más ajustadamente eventos para terceros,³ a la vez que se interesaban en obtener su financiamiento —bajo la forma de *sponsors*, por ejemplo—. Como planteaba Cristo, trabajar con este tipo de actores implicaba una “organización interna bastante pulida”. Cabe notar que, de acuerdo con cálculos propios del sello a los que tengo acceso, a partir de 2013 la producción de eventos para terceros, tanto del sector público como privado, creció de forma notable y fue la categoría que generó más ingresos.

² Este proceso de especialización se percibió incluso en el trato hacia mí, ya que me empezaron a interpelar en cuanto “socióloga” e “investigadora” que podría darles pistas para conceptualizar sus prácticas y para entender los cambios en la industria.

³ El sello venía trabajando con Fesaalp en La Plata y el congreso de diseño gráfico TRImarchi Dg en Mar del Plata. Entre los eventos más relevantes, en 2013 produjeron la fiesta de cierre del Congreso Internacional de *Creative Commons* en la Ciudad de Buenos Aires.

A pesar de la mayor organización y especialización de las tareas en comparación con el momento inicial del trabajo de campo, todas estas personas continuaron realizando muchas otras actividades más allá de su tarea principal: de la misma manera que en un recital multitudinario me podía encontrar a Cristo y Nicolás en plena distribución de folletos para una fiesta del sello, Javier y Mileth participaban de las definiciones conceptuales que informaban la estrategia de diseño por los cinco años de Concepto Cero.

No obstante, ya para mediados de 2014, Mileth, Gastón y Amparo no participaban plenamente del sello, pero sí, tal como había pasado antes en los casos de Marcos, Valentino y Mariel, continuaban su tránsito por la escena y su involucramiento en otros proyectos independientes locales. Ángel reflexionaba: “Una cosa que siempre le costó [al sello] fue armar un equipo sólido para laburar”. La clave radicaba en que, según seguía razonando, “la gente tiene que coparse”, ya que los beneficios económicos tardaban en llegar o no eran todavía importantes. “Coparse” implicaba comulgar con el modo de trabajo que proponía el sello, que para algunos resultaba poco relajado y demasiado serio, según apreció Cristo en una reunión. A diferencia de otros sellos de La Plata con los que interactué, que organizaban como mucho dos reuniones por mes, en Concepto Cero la regularidad era como mínimo semanal, además de todo el trabajo que se adelantaba semana a semana en conexión permanente a Internet.⁴ Este modo de trabajo no siempre encontró pares entre los artistas musicales y, en este sentido, el sello se vio involucrado en conflictos e incluso rupturas con algunas bandas con las que trabajaba. Recuerdo cuando en un festival Nicolás y Cristóbal tuvieron que perseguir a los distintos músicos de una banda y apurar a los que llegaban tarde. De la misma manera, en una fiesta, Nicolás me comentó irritado que una banda invitada había tocado más tiempo del escrupulosamente indicado, arruinando el cronograma.

La dificultad para armar un equipo, no obstante, no era exclusiva de Concepto Cero, y la pude observar en otros sellos de La Plata, cuyos in-

⁴ Yo también percibía la exigencia: en varias ocasiones, aunque quisiera, no podía cubrir etnográficamente la totalidad de eventos a los que se me invitaba. La sensación de estar abrumada por la cantidad de temas que se discutían en las reuniones, que pensaba propia del momento inicial de la investigación, se mantuvo durante todo el período.

tegrantes también se quejaban de que sus compañeros no aportaban a la causa colectiva. En general, resultaba difícil llevar a cabo los proyectos y mantenerlos en el tiempo: el progresivo desvanecimiento de TICA es una muestra de ello. De la misma manera, en Concepto Cero vi caer tantos proyectos como realizarse otros y registré conversaciones enteras sobre proyectos nunca realizados: “subdominios” de la página web para que los artistas visuales expusieran sus trabajos, un “subsello de *noise* y música experimental” propuesto por el Tata, una “plataforma web” para todas las bandas de la ciudad, un recital del sello en Tecnópolis a plasmarse en un DVD, una producción entre musical y teatral en la Casa Curuchet en La Plata, entre otros. Sin embargo, en el caso de Concepto Cero la inestabilidad de algunas participaciones en el grupo y el carácter efímero de algunos proyectos no impidieron una institucionalización musical durable en el tiempo: en 2019 el sello cumplía 10 años.

Antes, entre 2013 y 2014, el sello recurrió a una estrategia legal para ordenar las relaciones con los artistas: los contratos. Al referirse a la situación previa, Ángel recordaba:

Los discos eran un problema... ‘¿de quién son los discos? (...) ¿a quién se los diste? ¿Para qué se los diste? ¿Les gusta? ¿Los va a escuchar?’, qué sé yo (...). El disco era un lugar clave del que no estaba claro el acuerdo, de quién era el disco. La plata que generaba el disco. Los *bookings*, tipo, generar una fecha, no sé, ¿cuánto es? ¿El 30? ¿El 20? ¿El 10? ¿El 15? (...). Lo que fue empezando a ordenar eso fue cuando hicimos un acuerdo con Believe para subir la música a las plataformas de *streaming* (...). Entonces ahí ya dijimos, ‘ah, bueno, le decimos a los músicos que tanto, tanto, tanto, tanto’, y ahí empezó a ordenar....

Según sus palabras, fue la necesidad de realizar un contrato con una distribuidora digital —ellos habían elegido a Believe⁵— lo que impulsó la

⁵ Believe es una entre otras empresas que brindan el servicio de gestionar y sistematizar el contenido a cambio de pagos, porcentaje de la monetización de las escuchas, entre otras alternativas. En este caso, la idea era que cada artista “deja de preocuparse por controlar, por poder cobrar por el tráfico y la venta en esos sitios”, según decía Nicolás. Más que nada, lo que le interesaba a Concepto Cero era, según explicaba Ángel en una reunión, “ser distribuidos y llegar a más gente, no la guita que deja”, es decir: “la distribución por la distribución”, “más que por lo económico, por el impacto”. En

realización de contratos entre el sello y las bandas. Esta posibilidad legal, no obstante, se encontraba en el ecosistema del sello desde el comienzo. Al menos desde 2010, los miembros del sello se relacionaban con un joven abogado de nombre Guillermo. Interesados en capacitarse en cuestiones de licencias y derechos de propiedad intelectual,⁶ organizaron durante el período algunas charlas que lo tuvieron como disertante. Guillermo elaboró los contratos con la agregadora digital, específicos para cada proyecto musical, los cuales fueron firmados a mediados de 2014, como expuse al principio de esta investigación. Más adelante se estableció un acuerdo mayor. Guillermo se convirtió en el “representante legal” del sello y en el encargado de realizar los registros y el seguimiento de todas las bandas, a la vez que ofrecerles su asesoramiento permanente.⁷ Se estableció que los costos del servicio serían pagados por el conjunto de los artistas, en porcentajes correspondientes a su ganancia, lo que sería posible por el fortalecimiento económico del sello.

esa misma charla, Nicolás agregaba: “igual Believe monetiza mucho en YouTube” y “no es exclusivo”, es decir, que todo lo que se hace por fuera de las plataformas que Believe maneja “es cosa y negocio de uno”.

⁶ A lo largo de su trayectoria el sello había usado tanto las licencias *Creative Commons* como el sistema comercial de *copyright*. El primero es un sistema colaborativo y de licenciamiento de ciertos derechos que surge al calor de los cambios que las nuevas tecnologías han introducido en las formas de editar, difundir y consumir música, mientras el segundo es una modalidad en la cual todos los derechos son reservados (Navarro, 2015, p. 156). En el sello defendían, frente a posturas principistas, la convivencia entre ambos sistemas.

⁷ En una forma típica de vinculación económica en estos mundos musicales emergentes, los valores del presupuesto eran menores al de su valor de mercado, a la vez que Guillermo tejía nuevas relaciones para desarrollar su actividad profesional, a partir de los vínculos del sello con instancias estatales. Avanzado el trabajo de campo, de hecho, fue contratado como capacitador para Recalculando.



Equipo y amigos/as en la grabación del disco *Sueño Real*, Shaman y Los Pilares de la Creación. Estudios Ion, CABA (noviembre de 2014). Fotografía cortesía de Manuel Cascallar.

El sentido de la profesionalización

Ya vimos que la división y especialización de las tareas y la formalización legal de algunas relaciones formaban parte de este proceso de profesionalización diagnosticado por mis interlocutores. También era parte de este camino involucrar cada vez más tareas y controlar más dimensiones relativas a la producción musical: recordemos que al inicio del trabajo de campo la mayor parte de las responsabilidades eran potestad de los artistas. Con el tiempo, desde el sello intentaron una planificación “integral”, tal como la llamaban, que incluyera los eventos, los discos, la comunicación y la prensa, el estilismo, la gráfica, la escenografía, entre otros ítems. Ejemplifica este punto la realización completa de *Sueño Real*, el tercer disco de Shaman y los Pilares de la Creación, lanzado en 2015.

En el entorno del sello, ya durante 2013 se conversaba sobre este disco y la posibilidad de que la banda viajara a México para grabar el álbum con Ernesto “Neto” García, quien fuera productor e ingeniero de sonido de Julieta Venegas, Los Bunkers, Natalia Lafourcade, entre otros artistas de proyección en Latinoamérica. Los integrantes habían comenzado a buscar

subsidios para realizar este viaje, pero finalmente decidieron hacer la grabación en Argentina y usar dinero del sello, el cual luego podría recuperarse a partir de algún subsidio,⁸ para financiar el viaje y la estadía del productor mexicano. En *Sueño Real* el sello estuvo presente en todas las etapas, desde el “craneo” del álbum —palabra que usaban siempre Nicolás, Ángel y Cristóbal— y el cronograma de su realización a comienzos de 2014, hasta la presentación del disco más de un año después en el Centro Cultural Caras y Caretas, una sala para 250 personas en pleno centro porteño, lo que, junto con la mudanza de Nicolás a la ciudad de Buenos Aires, revelaba un cambio en el centro geográfico del sello.

Mientras que en 2010 Nicolás me había dicho que los discos los grababan “cada uno como puede”, *Sueño Real* fue grabado en distintos estudios de La Plata y Buenos Aires, además de ser producido por un profesional extranjero. Esto resultó relativamente inédito para Concepto Cero —y, por lo tanto, promocionado como tal—, pero no impensable: ya para el disco *Los Ellos*, editado en 2011, intentaban condicionar la calidad de la grabación de las distintas canciones. En general, el interés en la calidad de las condiciones técnicas de grabación, mezcla y masterización de los discos se volvió cada vez más relevante durante el período. Así, en 2013, el primer disco de la formación Shaman y los Pilares de la Creación era posproducido y masterizado por Daniel Melero, interesado personalmente en el sonido de este artista. Más adelante, *Hilario*, de Mariana Páraway, fue masterizado por Andrés Mayo, un ingeniero de sonido muy reconocido.⁹ Estas decisio-

⁸ Específicamente se presentaron a la convocatoria de 2014 del Fondo Argentino de Desarrollo Cultural, Línea Sostenibilidad, Modalidad Apoyo a la promoción de catálogos de sellos discográficos independientes, pero no resultaron beneficiados. Algunos sellos que habían participado de Recalculando, como Mamboretá Psico Folk Records, o que participaban de la escena de La Plata, como Discos Laptra, estuvieron entre los ganadores.

⁹ En la misma situación se encontraban varias figuras del *indie* de La Plata: a fines de 2012, *Él Mató A Un Policía Motorizado* lanzaba su primer álbum propiamente *hi fi*, grabado en los estudios Ion; en 2014 Un Planeta presentaba un disco —*Refugio*— también grabado en Ion, mientras que el primero lo habían hecho en sus casas. Incluso 107 Faunos, un grupo emblema del *indie* platense asociado fuertemente al *lo fi* en el sonido, pasaba a grabar en estudios Ion y a masterizar en Puro Mastering para su álbum *Últimos días del tren fantasma*, editado en 2014. Finalmente, en esta serie que no pretendo que sea exhaustiva, sino indicadora del interés en un sonido “profesional”,

nes de producción fueron acompañadas por otras relativas al *packaging* de los discos, que en algunos casos incluyó ediciones limitadas *de luxe*.

En 2014, en el estudio Tolosa, tuvo lugar la “prueba de grabación” — esto es, un ensayo de la grabación final— de *Sueño Real*, en cuya organización Nicolás se había implicado con Neto, Matías y Germán. Estos dos últimos conformaban lo que Shaman denominaba su “equipo de trabajo”: gestionaban las fechas y las redes sociales y también participaban en la producción de los videoclips, del disco, las fechas, las giras, entre otras actividades. El día de la prueba, Nicolás, Matías y Germán habían asumido varias tareas: desde la compra de comida para los músicos hasta la organización de los horarios del estudio, pasando por la confección de planillas en cartulinas blancas con las distintas canciones del disco, usadas para especificar en distintas columnas las “estructuras” de cada tema y las “particularidades” divididas en diferentes dimensiones (base/colchón/*pads*-ritmo/melodía/*fills*/arreglo/invitados). Junto a Nicolás estaba Juan Artero, quien desde hacía un tiempo se encargaba de realizar videos para el sello. En este caso, tenía a su cargo documentar a la banda en acción en el estudio para luego armar materiales promocionales del disco. Asimismo, el sello estuvo implicado en los trámites legales que debieron hacerse en SADAIC, CAPIF Y AADI,¹⁰ de lo que generalmente se hacían cargo ya que, como señalaba Ángel, incluso a los músicos más “hormiguitas” y gestores de su propia carrera les daba “paja” hacerlo. Esta instancia formaba parte del plan más abarcador de formalización legal que mencioné antes.

También el sello se encargó del concepto general y del diseño concreto de las piezas gráficas del *packaging* del disco, las cuales supusieron un trabajo de intercambio entre los integrantes de la banda, el diseñador y los miembros del sello. En un documento alojado en Google Drive se podía seguir este ida y vuelta, se incluían desarrollos sobre la historia que quería relatar el disco y su producción, el orden de las canciones y su significado

el disco de Valentín y los Volcanes —*Una comedia romántica*—, editado en 2015, fue producido por Tweety Gonzalez.

¹⁰ SADAIC gestiona los derechos de autor, CAPIF los derechos del productor sobre una producción discográfica en tanto esta sea “legal” —es decir, replicada—, mientras AADI hace lo propio con los derechos de los intérpretes. En este contexto, la dupla AADI/CAPIF recauda los derechos de la música grabada en sus usos en radio, televisión, cine y cualquier lugar —físico o no— donde esta se reproduzca.

en el disco y, por último, los referentes estéticos, listados en varios *links* de fotos y dibujos en tonos tierra, de espacios desolados y oníricos.

Concepto Cero fue responsable asimismo de la negociación con el sello Ultrapop para organizar la distribución del álbum, además de ubicarlo en el sistema propio de disquerías especializadas,¹¹ las ferias de discos de sellos amigos, la comunidad de compra y venta Mercado Libre, las plataformas digitales Spotify, iTunes, Amazon, Deezer, Last.fm y otras. La promoción incluyó un *video-lyric* correspondiente a la canción *Sueño Real* que funcionó como adelanto del disco. El encargado de editar los títulos que iban cambiando con el correr de la letra fue Javier, el VJ de Concepto Cero por entonces. Antes del lanzamiento, la promoción continuó con un video que documentaba la grabación y las colaboraciones vocales de Santiago Barriónuevo, de Él Mató..., Sara Hebe, Mene Savasta Alsina y Marina Fages, entre otros. El Pampa se encargó de los *flyers* para la presentación en la sala Caras y Caretas, a la que una comitiva compuesta por Shaman, músicos de los Pilares y del sello fue a visitar con anterioridad a la presentación. De esta manera, podían planificar de forma más detallada la *performance* sobre el escenario y el diseño de escenografía y visuales.

Para difundir el lanzamiento del disco contrataron a Romina, una periodista que sabía “hacer prensa” y solía colaborar para medios como *Indie Hoy*, además de tener un programa de radio y de escribir poesía. Ella se encargó de ubicar el lanzamiento en varios medios estratégicos: antes y después de la presentación, notas sobre Shaman y los Pilares pudieron leerse en la revista *Los Inrockuptibles*, en el suplemento *NO* del diario *Página/12*, en el suplemento de espectáculos del diario *Clarín*, entre otras revistas y periódicos de circulación nacional.¹² Con respecto a la tarea de estas personas contratadas, Ángel me explicaba:

Lo que armamos es un equipo donde hay una persona de prensa, Nico y yo. No es que la persona de prensa diseñe todo. Otra vez: tenemos todo el

¹¹ La distribución de los discos es uno de los problemas clásicos de los sellos independientes, aunque en los últimos años se ha relativizado por el éxito de las plataformas de *streaming*. Los acuerdos de Concepto Cero en las disquerías específicas cubrían las ciudades de La Plata, CABA, Córdoba, Mar del Plata, Salta, Comodoro Rivadavia y Necochea.

¹² Véase por ejemplo Barberis (17 de septiembre de 2015) en el suplemento *NO* y Ercoreca (17 de septiembre de 2015) en el *Sí*.

diseño general, y la persona de prensa activa (...). Y después, a veces, los artistas tienen un equipo que trabaja con ellos y tratamos de que se sumen.

Estos equipos estaban conformados a partir de redes de amistades, lo que demostraba nuevamente que en el camino de volverse profesionales estos lazos seguían gozando de un lugar preponderante.

El acercamiento del sello a la prensa tradicional había empezado varios años antes e incluyó algunas reuniones con “prenseros” reconocidos en el medio musical independiente a los que finalmente no se convocó por limitaciones económicas. Esta búsqueda era impulsada por la siguiente idea: los proyectos emergentes que aspiraban a expandir su público tenían que trascender la difusión propia por redes sociales. Entre los planes para esta expansión se incluía ir al encuentro, por distintos medios, de los fans: como se definía en una reunión del sello, “hay que identificar a la gente que te *likea* todo, te sigue, es incondicional, que no son tus amigos ni tu papá...”. Este “trabajo artesanal” había que hacerlo para cada proyecto y el sello lo implementó a partir de 2013 en el ciclo *Sonido Expansivo*, empleando a una joven que ofrecía a los asistentes dejar su dirección de correo electrónico para recibir novedades del ciclo. Una estrategia de expansión de público más indirecta era la coedición con otros sellos. Así, el disco de *Damián Anache*, *Capturas del único camino* (2014), fue coeditado con *Inkilino Records*,¹⁵ debido a que era un material “de nicho” al que ese sello se dedicaba. En la misma lógica, Ángel me contaba que planeaban coeditar el próximo álbum de su banda *Los Polares* con *Scatter Records*.

porque me parece que es un perfil en el que Polares calza más, viste, está Fantasmagoria, está Valle de Muñecas. Y no sé si como que Scatter ponga plata porque no creo, pero sí poder meter a Excursiones Polares en la movida de ellos.

Las palabras de Ángel indican que del otro sello no se esperaba ni financiamiento ni recursos, sino una ampliación de la difusión del material y del artista en escenas que se creía próximas.

Finalmente, el sello intervino en la imagen de los músicos del grupo a

¹⁵ *Inkilino Records* es un sello de la CABA dedicado a la música electrónica experimental con cierta proyección internacional en la escala de estas escenas, motivo por el cual en su página web todos los textos se brindan tanto en español como en inglés.

partir de un trabajo de “estilismo” con Eduardo de Crisci.¹⁴ Este joven diseñador de indumentaria se había graduado en el Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP y, por ese motivo, Nicolás lo conocía. Aunque nunca habían sido amigos, siempre habían estado al tanto de lo que hacía el otro, por lo que lo había contactado y “se había copado”. Luego de algunas reuniones con la banda y miembros del sello, de Crisci armó distintos vestuarios que se lucieron en las fotos promocionales de *Sueño Real*. Esta intervención estilística cambió notablemente la imagen “relajada” de la banda que, como otras de la escena independiente de La Plata, no diferenciaba la ropa a vestir abajo y arriba del escenario.¹⁵ Las camperas de algodón con capucha o de gabardina con bolsillos, las remeras de algodón y las zapatillas de lona fueron reemplazadas por de Crisci por túnicas negras, pantalones de jean negros, sacos y capas de sastrería acompañados generalmente de zapatos. El resultado eran conjuntos monocromáticos, donde se observaba la repetición de formas y motivos en la vestimenta de los músicos entre sí. Aunque Shaman decía irónicamente que “no había entendido si tenía que desfilarse” y Nicolás, arrancando la risa del resto de sus compañeros de banda, le retrucaba “eso es lo que querés vos”, como contraprestación el grupo tocó en las pasarelas del diseñador. Según Nicolás, Edu se había “copado” tanto con la banda que repartía sus discos entre las críticas de moda que iban a sus desfiles. La relación del sello con este diseñador redundó en participaciones en eventos de Concepto Cero en La Plata, entre ellas algunas fechas de Shaman en las que de Crisci pasó música.

El 19 de septiembre de 2015, día de la presentación del disco en Caras y Caretas, todos los miembros activos del sello estaban presentes: Nicolás, Ángel, el Pampa, Anache y Juan. También algunos músicos que habían he-

¹⁴ Eduardo de Crisci es un joven diseñador de La Plata con reconocimientos internacionales y locales. Cuenta con pasarelas en la *New York Fashion Week* y presentó sus colecciones en México DF, Milán y otras capitales de la moda. Trabajó en el diseño de producto y como jefe de varias empresas textiles argentinas. Actualmente tiene una etiqueta a su nombre.

¹⁵ No vestirse de una manera especial para subir al escenario ni privilegiar el hecho de “tocar con zapatillas nuevas”, tal como fue definido en una entrevista que hice en 2010, era una de las maneras en que los músicos del *indie rock* platense estudiados en el período 2009-2011 practicaban su carácter “relajado”, con el que se diferenciaban de otros músicos de la escena local. Los músicos de Shaman y los Pilares de la Creación formaban parte de ese pequeño circuito *indie rock* en dicho período.

cho participaciones en el disco y otros que se encontraban en el catálogo. Ya en la entrada del lugar se podían ver los afiches celestes que reproducían una imagen del disco y anunciaban el *show*. Allí, la mesa de discos estaba iluminada por pequeños reflectores ubicados arriba de la mesa, y en el borde del escenario se encontraba una flor de papel blanca como la que aparece en la tapa del disco. Apenas el grupo empezó a tocar, en el gran telón de fondo las visuales en tonos azulados repetían motivos y proyectaban el nombre de la banda con la tipografía elegida para toda la promoción. Las luces iban dialogando con las visuales, que también estaban en esa línea de colores.

Ángel y Nicolás se hicieron cargo de toda la producción del evento al punto de que paseaban con *handies* por arriba y abajo del escenario. Más allá de que fuera necesaria la utilización de estos dispositivos, era un momento en el que también tenía importancia mostrar para el resto el papel de coordinación y responsabilidad que se cumplía en el evento. Su uso era habilitado asimismo por las dimensiones de la sala y del centro cultural. Desde mi perspectiva, los *handies* ayudaban a mostrarse como profesionales, se ensamblaban con una disposición corporal preparada para actuar, una mirada atenta y una actitud relativamente seria. Producían así una imagen prolija, controlada, esperable en un gran evento. La ropa también tenía un efecto en la producción de esta imagen: Nicolás, afecto a la ropa deportiva, lucía esta vez una camisa con un estampado pequeño, un blazer negro, jean oscuro y zapatillas deportivas Nike, estas sí del estilo que coleccionaba y usaba siempre. Como observadora, no era la primera vez que percibía este carácter performativo de ciertos accesorios tecnológicos y vestimentarios en los integrantes del sello: incluso en eventos organizados por ellos, había registrado el uso de identificadores colgados del cuello y pulseras de papel de colores *flúo* para la circulación autorizada por ciertos espacios.

Entre el grupo del sello, el balance de la fecha se hacía desde la idea de lo “profesional”. Decía Ángel:

Para mí, Shaman, el otro día lo vimos tocar (...) y todo era profesional. Todo era profesional y para ellos fue un placer. Estaban contentos ellos porque sonaba bien, tenían todo... O sea, es otra cosa, viste. Y aparte vos ya (...) le estás proponiendo a la gente otra forma de escucharte. Y verlo a Shaman en el teatro con un iluminador, con unas visuales, terminando

el *show* cantando un tema con un piano. Es una experiencia que no tiene nada que ver con ir al Zas [refiere al Centro Cultural Zaguán Sur]¹⁶... no digo que no va a tocar más en el Zas, pero digo, hay que apuntar a que él tenga un *show* así. Es re difícil, porque para eso tenés que justificar un montón de *tickets* cortados.

Sobre los músicos decía algo similar: “El otro día *flashear*on, porque claro... vos soñás algo como músico, decís ‘quiero esto’ y una vez lo experimentás y decís ‘yo quiero tocar siempre así’, ¿no?”. No obstante, en un botón de muestra de la dificultad a la que se refería Ángel y de la falta de estabilización de esta conquista, luego de esta fecha Shaman y los Pilares se embarcaron en una gira patagónica por bares de pueblo y de playa, cuyas condiciones distaban bastante de aquellas en las se había realizado la presentación del disco.

Después de la prueba de fuego de *Sueño Real*, Concepto Cero apuntó a asumir totalmente junto al artista la producción de los discos. La preproducción, la grabación, la mezcla y masterización, la fabricación, el *packaging*, los trámites legales, la difusión y prensa, la presentación en vivo, el vestuario y la distribución y ventas pasaron de alguna manera por el sello. Esto implicó también la financiación del álbum en distintos porcentajes de acuerdo con el arreglo alcanzado, situación excepcional para los sellos “independientes” surgidos en la zona metropolitana en nuestro período, los cuales, como apunta Vecino (2011), no suelen proveer a los artistas de estudios de grabación, equipos ni instrumentos, sino que incorporan discos ya producidos por ellos. En efecto, el resto de los sellos emergentes que conocí no se encargaban de los gastos de producción discográfica ni de los trámites legales que conllevaba. Estos gastos y trámites eran asumidos, en diferentes grados, por las propias bandas.¹⁷ Pero pagar los discos era una aspiración compartida por algunos sellos. En este sentido, Diego, de Desde el Mar, proyectaba en el verano de 2013:

¹⁶ El Zas, o simplemente “el Zaguán”, era un centro cultural y bar de Buenos Aires, cerrado al término del trabajo de campo.

¹⁷ La mayoría de estos sellos pasó a encargarse de la distribución, a partir de acuerdos con distribuidoras o estrategias de distribución en unión con otros sellos de su clase, tal como hicieron quienes participaron en TICA.

quizás el año que viene si nos va bien e ingresa mucho más dinero, haya una caja que permita que el próximo disco que saque el sello lo pague el sello, y ahí ya ganamos un terreno, que no es la banda pagándose su propio disco... quizá pueda llegar a pasar algo así.

Por su parte, Concepto Cero, a partir de la producción de eventos para terceros, del aumento de las ventas de entradas y discos y de la obtención de subsidios, comenzó a manejar otros números que posibilitaron sostener económicamente este proceso. Dejó de ser solo autosustentable —una situación en la que “si no ganás, al menos no perdés” o “todo lo que entra, sale”, como me planteaban al comienzo— y empezó a dar ciertas ganancias. Con una parte de los excedentes de dinero el sello compró equipamiento no solo sonoro sino también un proyector. Estos equipos quedaron a cargo de Cristóbal, responsable de gestionarlos entre las fechas de las bandas y los alquileres a particulares, tarea por la que acordaron que recibiera una comisión.

Crear y regularizar entradas monetarias para el sello, lo que incluía el ordenamiento legal de estas ganancias, alejaba a Concepto Cero de las prácticas de los sellos de amistad con los que compartía escena, para acercarlos a compañías discográficas que tienen décadas de trayectoria y son analizadas por la bibliografía citada como pequeñas empresas. ¿Es que Concepto Cero se había transformado en un proyecto empresarial? Sin duda, al término del trabajo etnográfico no era una empresa discográfica en los términos tradicionales, ya que sus actividades excedían con mucho la producción de discos y no respondían al tipo de estructura de estos sellos. Tampoco era una empresa de música y de entretenimiento como pueden serlo algunas compañías discográficas reconvertidas en el último tiempo. Ahora bien: no son estos los únicos formatos en que hoy existen las empresas dedicadas a la música.

Durante el período de campo pude conocer varias organizaciones alrededor de la música, como productoras de contenidos web para bandas, plataformas de distribución y difusión para artistas, agencias de *booking*, entre otras. Me sorprendió, en algunos casos, la forma en que sus responsables las presentaban. En una capacitación de Recalculando dedicada a las técnicas de *streaming*, Seba, de Vivo Conectado —un sitio de transmisión de recitales *online*— se presentaba como parte de una empresa que competía

en ese mercado con otras, al mismo tiempo que, como un fan de la música, veía en este emprendimiento una manera de desarrollar el famoso *Do-It-Yourself* (“Hazlo tú mismo”), una idea-fuerza para la tradición *indie*. Ese día, además de explicar cómo hacer un *streaming* doméstico, Seba publicitaba su servicio y explicaba: “La idea es generar monetización a partir de las visitas de los videos”, ya que “la gente representa plata”, que se puede utilizar “para pagar *flyers*, para comprar cuerdas o lo que sea... esto es lo de hacerlo tú mismo”. Este episodio era uno entre tantos que mostraba la mayor legitimidad que las categorías de la empresa —asociadas a la escala micro y al autoempleo— adquirirían en nuestro campo, y cómo se las relacionaba con valores tradicionales del *indie*.

En este marco, aunque Concepto Cero seguía acogiendo a amigos y pares, empezaba a incorporar nuevas relaciones. En 2015, Ángel me decía:

A mí me parece que nosotros lo que hicimos ahora fue salir, salir de ese mundo de los sellos que la gente llama de gestión colectiva, y fuimos a otro lugar que es más como, puede ser sellos como Estamos Felices, Acqua Records, Los Años Luz, que son pymes culturales.

Ángel matizaba que se autopercebían todavía pequeños en comparación con esos sellos, pero definitivamente alejados de “un sello de hobby, o de amor, o de, no sé, de que el tiempo que te queda lo dedicás a eso”. El surgimiento de una estructura que los involucrados entienden como una empresa es un desafío al sentido común de las ciencias económicas que es preciso interrogar en su especificidad. Para empezar, léxico, aspiraciones y prácticas asociadas a las empresas habían sido recurrentes en Nicolás desde que lo conocí: su deseo era no solo “hacer algo que esté bueno”, “aprender” y “pasarla bien”, sino también llegar a “trabajar como una empresa”. Durante 2011, cuando recogí esas frases, el carácter “empresarial” que Nicolás anunciaba como deseable para el sello no existía y aun así resultaba difícil de digerir para su socio Matías, quien, como ya señalé, terminó por abandonar el sello. A pesar de que Matías buscara ganar dinero y, en última instancia, “vivir de la música”, en varias ocasiones dejaba entrever su rechazo al cumplimiento de ese objetivo desde un perfil empresarial. Si bien el sello se vinculaba prácticamente desde los inicios con distintas pequeñas empresas locales, como la cerveza Cabra 52 y el *hostel* Frankville, la relación se organizaba a partir de la amistad. Por el contrario, la figu-

ra del empresario resultaba reactiva para Matías. Frente al fanatismo por Steve Jobs que todos adjudicábamos a Nicolás, quien tenía entre sus libros su biografía autorizada y era un comprador regular de productos Apple, Matías decía pocos días después del fallecimiento de esta figura: “Yo no me banco el fanatismo por Steve Jobs, que sería un genio, pero al fin y al cabo era un empresario”. Como había ocurrido en el interior de Concepto Cero, no todos los músicos y gestores de la escena asociaban necesariamente la profesionalización con la noción de empresa, y mucho menos a sus personas como empresarias. En una ocasión, con Diego de Desde el Mar, comentábamos la existencia de otros sellos marplatenses: él mencionó a Pistilo Records y yo a Casa del Puente Discos. Él replicó “pero Casa del Puente es otra cosa. Es Pedro poniendo plata y editando discos,¹⁸ o sea, no es la misma movida que puede ser Pistilo, que puede ser Desde el Mar (...). Cómo lo llevan adelante, ¿no?”. Interpreté: “Es otra manera de trabajar”, y él contestó: “Más empresa, sí”. En Desde el Mar compartían la idea de un crecimiento y profesionalización a partir de una red horizontal de amigos a la que veían en contradicción con la empresa.

Al contrario, Nicolás mantuvo esta idea empresarial durante todo el período: en una reunión en el verano de 2014 con dos agentes de prensa, les planteó querer “salir del *ghetto*... que el sello se vea como un sello, como una empresa y no como un grupo de amigos”. Ángel y otros miembros del sello también manifestaban simpatía por la idea de una empresa —o como decía Ángel, quizá con mayor precisión: de una “pyme”— y pensaban que la profesionalización se beneficiaría de estructuras más diferenciadas y pulidas. El trayecto recorrido en estas páginas nos muestra que habían avanzado en esta aspiración en un doble sentido: tomar responsabilidad en varias áreas de la producción y la gestión de la música que antes les resultaban ajenas, y volver la toma de decisiones menos horizontal que en sus comienzos.¹⁹

¹⁸ Alude a uno de los integrantes de ese sello, que tenía un muy buen pasar económico.

¹⁹ En este derrotero de acercamiento a lo empresarial, hay un hecho que tuvo lugar luego del período de campo, pero que no puedo dejar de referir: la compra que algunos integrantes de Concepto Cero hicieron de 432 Hertzios, una sociedad conformada para realizar negocios vinculados a la música, que incluía una editorial. El dueño anterior había ofrecido la empresa a Nicolás en septiembre de 2014 y en junio de 2015 se sus-

Recapitulando: el proceso de profesionalización en Concepto Cero implicó, siguiendo las prácticas y concepciones de los involucrados, una especialización del trabajo, una formalización legal, una ampliación de las actividades controladas por el sello y una mejora de su economía interna. Asimismo, estas transformaciones fueron inscriptas por los actores en conceptos de empresarización. ¿Cómo entender este proceso de profesionalización en el diálogo con la literatura existente?

Desde la primera década de 2000, algunos investigadores vienen relevando cómo una parte de los jóvenes “entrena su consumo produciendo” (Semán y Vila, 2008) y se embarca en actividades de “autoproducción” (Yúdice, 2007). En ese momento, estas prácticas fueron posibilitadas por tecnologías que se masificaron por entonces, como la grabadora de CD hogareña y las plataformas de intercambio de archivos en Internet. ¿Eran estas prácticas *amateurs* o profesionales? Convencionalmente, la imagen del músico profesional es la de aquel que se dedica a la música como medio de vida, mientras que el *amateur* es quien lo hace por *hobby* y encuentra su sustento económico en otra parte. La bibliografía, revelando la existencia de una crisis en estas definiciones, comenzó a identificar procesos de “semi profesionalización” (Semán y Vila, 2008) y la aparición de “expertos *amateurs*” (Baym y Burnett, 2009) que, en principio, hacían gratis el mismo trabajo (organizar conciertos, editar discos) por el que los profesionales cobraban en la industria discográfica. Yúdice (2007, p. 27), cuyo trabajo sobre distintas escenas latinoamericanas adelantó algunos planteos por venir y representa una posición bisagra en este debate, sugería entonces un experimentalismo musical de nuevo tipo que no podía definirse *amateur*, pero tampoco profesional en el sentido tradicional.

Más recientemente, en línea con este planteo pionero de Yúdice (2007), García Canclini y Cruces (2012), Woodside y Jiménez (2012) y Fouce (2012)

tanció la compra, aunque las primeras actividades de la nueva sociedad datan de 2016. Especialmente para Nicolás y Ángel, el objetivo era crear una entrada monetaria más para el sello, editando a artistas con los que trabajaban. Con el tiempo, la editorial, al igual que el sello, será practicada y comprendida de manera polisémica y flexible. Presentada como un espacio de “desarrollo de contenidos de música”, es una plataforma para hacer mucho más que contratos editoriales. De esta forma, entrar al negocio editorial no hizo perder al sello la insistencia en la producción de redes y vínculos sostenidos y confiados con los artistas y, además, les permitió ser propietarios de una empresa con todas las de la ley.

coinciden en observar —en los proyectos artísticos emergentes de España y Latinoamérica— una indistinción relativa entre lo profesional y lo *amateur*. Siguiendo esta última pista, pareciera que la relación entre ambos términos pierde pregnancia y tensión discursiva. Al observar este problema en una inmersión etnográfica de larga duración, considero que el señalamiento de estos autores es preciso para marcar la incapacidad del sistema industrial de la música para definir legítimamente lo profesional en las escenas emergentes. Esto es: las categorías de lo profesional y lo *amateur* asociadas a la industria discográfica, junto con sus puntos intermedios, devienen simplificadoras en un contexto en el que los fans pueden organizar conciertos para sus bandas favoritas o en el que un artista graba en su habitación un álbum que suena relativamente aceptable para pasar en la radio. Pero, con el correr del tiempo, los mismos sellos y proyectos musicales emergentes se han vuelto actores muy activos en volver a poner en escena la distinción *amateur*-profesional. Lo hacen en unos términos situados históricamente, que recogí por medio de la etnografía. Por eso entiendo que las nociones de lo *amateur* y lo profesional, que suelen concebirse como un par dicotómico con la potencia de clasificar la totalidad de la música, son dos términos relacionales en función de la configuración musical singular que se considere.²⁰

En el caso trabajado en este libro, ser profesional toma sentidos específicos: mantener actualizados los equipos de amplificación; invertir en nuevos instrumentos, accesorios (por ejemplo, auriculares para las presentaciones en vivo) y *softwares*; buscar un sonido cada vez más “fino” en las grabaciones; evaluar los lugares para tocar en función de sus condiciones acústicas, su equipamiento y los arreglos monetarios; apuntar a la realización de fotografías y videoclips de calidad; interesarse por el vestuario; responder a periodistas y medios de comunicación, actualizar las redes sociales. En una conversación, Ángel y Nicolás enfatizaban el tiempo de dedicación implicado en estas tareas. Nicolás, que no sin razón era a veces apodado “el Manija”, decía que los músicos “tienen que ponerle diez horas todos los días a lo que hacen”. Ángel completaba: “El tiempo que le dedicás a esto es lo que redunda en... no que te vaya bien, que tengas éxito, sino que se desarrolle, que funcione, que esté aceitado. Después te pueden ir a ver cien personas, doscientos, quinientos, mil...”.

²⁰ Un desarrollo más completo de esta cuestión puede consultarse en Boix (2018b).

En la configuración estudiada, ser profesional requiere de otras disposiciones y habilidades además de las estrictamente musicales, especialmente la gestión de la música. De esta manera, los interlocutores comenzaban a construir criterios de la práctica y la identidad profesional legítima: se valoraba a un músico multitareas y capaz de gestionar, más allá de su propia obra. El músico profesional no es un “jipi” (identificado como aquel que llega tarde a tocar, no contesta los *e-mails*, no afina su guitarra antes de tocar o abandona una fecha a último momento; es decir, no tiene compromiso, ni se gestiona correctamente) ni una “estrella de *rock*” o una “reina”, que privilegia su ansia de figurar por sobre el compromiso con el trabajo colectivo. Muchas veces en el trabajo etnográfico los primeros eran tildados de *amateurs*, mientras que los segundos eran señalados por fuera del consenso de una nueva generación de artistas. En ambos casos, se trataba de figuras entendidas como residuales, propias de un momento anterior de la música, de un modelo artístico, desde la perspectiva que acá reconstruyo, superado.²¹

Trayectos ocupacionales en la música

Suele decirse que la escena independiente de La Plata es la de trabajadores del Estado que, habilitados por un buen arreglo laboral, pueden dedicarse el resto del día al *rock*. En la investigación realizada entre 2009 y 2011 sobre los músicos de la primera escena *indie* platense, encontré una situación que avala en parte esta imagen: las personas entrevistadas en aquel momento —muchas de ellas integrantes de bandas exitosas en términos de la escena— consideraban trabajo al realizado fuera de la música, remunerado, pero no necesariamente bajo un régimen de salario regular. Muchas trabajaban en relación de dependencia con organismos públicos, como la Municipalidad, los ministerios provinciales, la Universidad, aunque también con empresas privadas. En otros casos, el trabajo aparecía vinculado de alguna manera a la música y al arte a partir de la propiedad de salas de ensayo y/o estudios de grabación, dictado de clases de música, trabajos *freelance* de diseño gráfico, dibujo, diseño de indumentaria y de objetos,

²¹ La bibliografía nos muestra otros modelos de profesión y profesionalización en las últimas décadas en el arte y las disciplinas creativas: Blázquez (2012), Gallo (2015), Gallo y Lenarduzzi (2016) e Irisarri (2011) para los DJs, Miguel (2013) para los diseñadores de moda, Correa (2018) para los diseñadores industriales.

etc. En ambas series la música no era solo una afición: lo que observaba era una complementación entre trayectorias en la música y otras actividades como una posibilidad relativamente nueva (apuntada por Semán, 2011) en comparación con otros momentos históricos, que estos músicos explotaban de manera ejemplar. Sin embargo, a pesar de no ser por completo un momento de ocio, las actividades musicales se desvinculaban en parte de la obtención de medios de vida. Estos músicos decían que no es que no pretendieran “ganar algo de plata”, pero que no podían aspirar a “vivir de la música”, en el sentido de vivir de tocar y de vender discos.

En el caso de los integrantes de Concepto Cero, parte de una generación posterior de artistas de La Plata, la relación entre la música y el trabajo se planteó desde un comienzo de modo diferente: cuando comencé la investigación todos sus miembros estables eran aún estudiantes universitarios, vivían con sus padres si eran platenses, y si habían venido del “interior” recibían ayuda económica para alquilar una vivienda y sustentar el día a día. Algunos combinaban sus obligaciones estudiantiles con trabajos en el mundo de la música y del arte, si bien esas actividades no alcanzaban para su sostén económico, ni pretendían por entonces que así fuera. Este era el caso de Nicolás, como *community manager* y organizador de eventos, Matías en su rol de técnico de grabación del estudio que había montado en su casa y Valentino a partir de la confección de *flyers* y otras piezas gráficas para bandas. Por lo demás, se las rebuscaban para obtener recursos: en 2011, Matías vendía dulces caseros junto a su novia durante las reuniones del sello; al año siguiente, el Pampa ofrecía en un recital porciones de *lemon pie* y de tarta de chocolate: “tenemos un microemprendimiento” me contó, explicitando que su novia cocinaba y él se encargaba del diseño de la tarjeta de promoción y de las ventas. Como muchos otros jóvenes de La Plata, los de Concepto Cero estaban transitando la experiencia de aprender a vivir sin la protección familiar directa, un camino en el que tanto afectiva como económicamente dependían mucho más de los amigos y de los compañeros. La circulación de favores y de préstamos entre ellos, que en estos casos sustituyen con mucha ventaja al dinero, es una situación que se repite típicamente en las redes estudiantiles platenses. En cuanto ciudad universitaria, La Plata permite absorber la ruptura de los lazos familiares y la importancia de los lazos amistosos en el sostén económico cotidiano.

A medida que se alejaban de la estudiantina universitaria, varios integrantes del sello se especializaron en tareas alrededor de lo musical, volviéndolas su trabajo. Por un lado, este proceso se inscribía en particularidades del ciclo de vida de los involucrados, que fueron tomando microdecisiones para vehiculizar sus “salidas de la adolescencia” (traigo la expresión, de clara referencia psicoanalítica, de Semán, 2016) y consolidar incipientes recorridos profesionales. Por otro lado, estas decisiones se volvieron más accesibles en el período que estudiamos, en tanto las posibilidades de empleo y autoempleo en el sector artístico fueron estructuralmente mayores, además de más visibles e importantes. En nuestro caso, entonces, lo que se complementa ya no es “la música” con “el trabajo” —entendido como algo que sucede fuera de ella—, sino distintas actividades remuneradas alrededor de la música. Con esto no quiero decir que los perfiles que combinan “la música” con empleos fuera de ella hayan dejado de existir en la escena de La Plata. De hecho, podría citar varios casos que, para el mismo período, cumplen con ese perfil y pertenecen a la misma generación que mis interlocutores. Lo que sí sostengo es que la posibilidad de dedicarse solo a la música se ha incrementado históricamente, tanto por transformaciones estructurales como por la acción de los sujetos.

A continuación, reconstruiré tres casos en los cuales la música es (también) un trabajo, recogidos etnográficamente a través de Concepto Cero: el de Cristo, más orientado a la producción y gestión de eventos; el de Nicolás, más vinculado a la gestión y a la asesoría; y el de Matías, más relacionado con la producción discográfica. Se trata de distintas alternativas profesionales que adquieren visos novedosos. Si bien cada uno de ellos construyó un vínculo singular con la música, en sus historias podemos encontrar algunos rasgos compartidos con las trayectorias de otras personas del mundo *indie* e independiente platense, pertenecientes a otros sellos, festivales de música, casas culturales y productoras.

Cristóbal

Al principio del trabajo etnográfico era común para mí llegar a las fechas del *hostel* y encontrar a Cristo en la puerta, que no me dejaba entrar gratis solo a mí sino también a quien ocasionalmente me acompañara, a pesar de mis pedidos en contrario. Si bien en estos comienzos Matías y Nicolás bromeaban con que “ya se les había ocurrido una manera de hacer-

lo trabajar”, “conectarle al celular una descarga pequeña”, Cristo terminó implicándose con compromiso en las tareas de producción de *Los Ellos*. Al año siguiente, tuvo una participación similar en las fiestas de aniversario del sello. Poco a poco, Cristóbal pasó de producir algunos eventos a convertirse en el “productor” del sello y de otras iniciativas del mismo, como los recitales de Sonido Expansivo, en los que comenzó a cobrar por realizar su trabajo. Ya en 2012, podía verlo ocupado en distintas actividades técnicas de los eventos, sobre todo comandar el armado del escenario, la ubicación y cableado de los distintos equipos; eventualmente solía cooperar en la mesa de controles de sonido. Entretanto, trabajaba en la organización de festivales y fiestas de otros amigos, como las chicas de Tormenta y Cuchi y JP de Ciudad Alterna. Luego también fue convocado para trabajar en el festival Arte Joven,²² dependiente de la Municipalidad de La Plata.

Él mismo narraba su recorrido dentro del sello de la siguiente manera:

empecé sin una tarea definida y hacía como más la parte de... las tareas por ahí que son más chotas (...) como estar en una taquilla. Lo sigo haciendo, no tengo drama, eh. Después, la preproducción y todo eso también, siempre me interesó y como tiene una relación con el cine... lugares, sonidos, luces... quién va a estar en la taquilla, todos los detalles para que salga bien, horarios, coordinar las bandas para los equipos, todo... la parte chota de la música (risas).

Esta parte “chota”,²³ sin embargo, adquiría una importancia clave hacia el interior del grupo: frente a los cronogramas armados por Nicolás para el

²² Su primera edición data de 1996, pero en el período de investigación experimentó una expansión que le otorgó a partir de 2010 el estatuto de festival, proceso de crecimiento en el que se involucró más fuertemente con el mundo del arte musical emergente de la ciudad —en especial con los sellos musicales platenses—.

²³ La producción era un problema para Concepto Cero, quizá no solo por resultar la parte “chota” o “piedra” de la música para varios de los miembros del sello, sino porque era la menos visible. Es notable que Concepto Cero siempre buscó productores, mientras que nunca le faltaron fotógrafos, videastas y diseñadores. Hacer *flyers*, fotos o videos para el sello podía no reeditar una retribución económica directa, pero los materiales producidos eran publicados en redes sociales virtuales y multiplicados en cada clic. La visibilidad obtenida otorgaba prestigio personal en un mundo de oferta audiovisual sobresaturada, además de que podía redundar en la obtención de trabajos pagos, como de hecho les había sucedido a algunas personas que habían pasado por el sello.

montaje de una fecha, Cristo era quien decía “este tiempo no nos alcanza” o “sí o sí tenemos que armar la bata [la batería] antes”. En consonancia con ello, Cristóbal valorizaba su saber de forma relacional: “Nicolás no maneja tanto eso, como que no sabe mucho eso...”, y graficaba: “No le des para guardar un instrumento a Nicolás porque lo guarda al revés (risas)”. Efectivamente, yo no contaba con registros etnográficos de Nicolás armando un escenario o manejando una consola: de dichas tareas siempre se ocupaba Cristo y, en su momento, Matías.

También Cristo relataba el hecho de haber ido “aprendiendo otras cosas más de gestión... y todas esas cosas que hace Nico que también me caben, digamos...”. En ese plan había viajado a algunos encuentros provinciales pre-MICA con Lautaro y Nicolás. Sin embargo, era muy raro encontrarlo en un taller de formación: lo de él era “todo práctica” o, a veces, “ni siquiera práctica, a veces, como que me cuentan cómo hicieron y ‘ah, mirá, lo voy a hacer’”. Al término de su participación en el sello a raíz de su regreso a Tucumán, Cristo era reconocido por la producción y también por el resto. Gastón, uno de sus amigos que luego ingresaría al sello, decía que Cristo “la tiene re clara” en la producción y que, en ese sentido, era “la mano derecha de Nico”. En una entrevista pública, Nicolás decía que Cristo:

tiene un rol más de productor, de ir a lo duro, todo lo que supone la producción de eventos. Él está prácticamente desde el comienzo del sello y fue ganando un lugar como todos, que en realidad arrancamos prácticamente sin saber nada o muy poco (Pairone, abril de 2013).

Nicolás

Nicolás había trabajado en algunos boliches de CABA en actividades muy elementales de gestión, a las que él se refería con la expresión “che pibe”. A lo largo del período estudiado, continuó su desempeño en diversos trabajos temporarios de gestión relacionados con la música y el arte: en 2011 hizo la comunicación en las redes sociales Facebook y Twitter del TRImarchi DG, donde contaba que le pagaban por hora: “Abro el Facebook [institucional del evento] y se me pone a hablar todo el mundo... es un trabajo muy intenso”, decía por entonces. También se encargaba de hacer algunos trámites “de onda” en La Plata, ya que los organizadores vivían en Mar del Plata. No era la primera vez que trabajaba para estos amigos: ya

había ejercido como acompañante —“ángel”, en la jerga— de los invitados internacionales del evento, un puesto para el que se requería ser bilingüe: “Yo dije que era bilingüe, más o menos la piloté”, le comentaba a Mariel en una reunión de 2011 a fin de convencerla de que se anotara para ser seleccionada en ese trabajo. Durante los dos años siguientes trabajaría las redes sociales del TRImarchi y a continuación de estos, en los otros dos haría lo propio en la coordinación y producción de *shows* y fiestas realizadas durante ese congreso.

A principios de 2012, empezó a trabajar para el FIFBA —Festival Internacional de Folklore de Buenos Aires, luego Festival del Bosque—, según me dijo, “de forma gratuita”. Se había implicado en la organización de la sección *off* de una serie de conciertos de artistas asociados a una vertiente *rockera* de la música popular, donde entre otros tocarían Tata Laxague, y Shaman y los Pilares de la Creación. A mediados de ese mismo año comenzó a coordinar los espectáculos del ciclo Sonido Expansivo en el Senado de la provincia de Buenos Aires y a trabajar para Recalculando. Mientras que en el primer caso se trataba básicamente de organizar *shows*, como parte del equipo de Recalculando realizaba tareas de capacitación y asesorías en aspectos de gestión, industria y producción musical, entre otras acciones dirigidas a músicos, emprendedores musicales y sellos de gestión colectiva. Este último trabajo le exigía viajar por las distintas provincias del país para asistir a jornadas de trabajo, talleres y conferencias.

Como ya vimos, Nicolás estaba interesado en formarse en esos temas. Durante la entrevista en la que lo conocí personalmente, en 2010, me contó:

estudí en varios lados: en Capital en Recursos Culturales²⁴ (...) seminarios así, de gestión cultural, básicamente, financiación de proyectos o gestión de proyectos. Después hice un seminario que dio la UMI, ahora hice un seminario para emprendedores que dio la Cámara de Empresas de la Provincia.

En continuidad con este interés, apenas comencé el trabajo etnográfico lo observé asistir a cursos y talleres del Instituto Cultural y estar atento a iniciativas de capacitación similares, como las del incipiente Recalcu-

²⁴ Alude a recursos culturales.com, “un proyecto cultural independiente con sede en la Ciudad de Buenos Aires”, que ofrece “información, herramientas, contenidos y servicios para artistas, emprendedores, gestores y organizaciones del arte y la cultura”.

lando. Siempre informado de las oportunidades de formación, en el verano de 2014 me invitó a acompañarlo en la realización de un curso *online*: *Introduction to the Music Business*, dictado en inglés por un mánager norteamericano en la plataforma web de la *Berklee College of Music*.²⁵ Durante el período que duró el curso nos reunimos varias veces por semana a ver videotutoriales y realizar ejercicios de *multiple choice* sobre la historia de la industria de la música y su formato actual, la lógica de los contratos de grabación, los conceptos básicos sobre licencias, la dinámica del mercado de la música en vivo, entre los temas más relevantes.

En una mirada retrospectiva sobre su recorrido, Nicolás decía que luego de algunos proyectos musicales frustrados, que terminó de cerrar entre 2014 y 2015, “encaré un poco, mi lugar, mi pasión desde la gestión, que siempre me rodeé de un montón de músicos que... que estaba buenísimo lo que hacían”. Para Nicolás, la gestión involucraba prácticas específicas, basadas en saberes que todos tenían, capaces de dar ingresos y ya no obligadas por las circunstancias, sino elegidas.

Matías

Tal como vimos, Matías había terminado la carrera universitaria de Composición con Medios Electroacústicos en la UNQ. Además, había pasado por la EMU, una escuela privada de educación musical de La Plata donde se estudian carreras terciarias orientadas a la práctica de la música profesional.

Cuando lo conocí, ya contaba con su estudio casero, al que llamaba La Pieza justamente por tratarse de su habitación, una de dimensiones grandes en un PH que compartían con Cristóbal. Allí grabó varios álbumes más allá del propio, además de hacer la posproducción de sonido para proyectos audiovisuales, con los que generalmente lo conectaba su hermano. Cuando a fines de 2011 se mudó a otro PH en la zona del Parque Castelli, armó un estudio más sofisticado en la misma vivienda, al que llamó El Zumbido. En este nuevo estudio, la sala de grabación —en el argot, la “pecera”— se encontraba separada de la sala de controles, ambas debidamente insonorizadas. A fines de 2012 fui a visitar este nuevo estudio: Matías me mostró y explicó orgulloso cómo la sala estaba acustizada y decorada, dado que era

²⁵ Universidad privada norteamericana de música, famosa por ser la más grande del mundo.

un gran avance respecto a La Pieza. Además, me hizo escuchar lo que estaba mezclando en ese momento, unos materiales de la banda Cinemática, donde tocaba un primo de Cristóbal. Matías también trabajaba en *spots* de radio y televisión, *jingles* y música para proyectos audiovisuales.

El estudio tenía una página de Facebook y un blog con fotos de la sala y otras de los equipos, acompañados de especificaciones técnicas. Además, a la página subía las distintas producciones terminadas, que también compartía por medio de la plataforma Soundcloud. En su momento, los gastos de alquiler los compartía con Cristóbal, que tenía su habitación en otra parte del PH, aunque me aclaraba que su amigo naturalmente pagaba mucho menos. Le pregunté: “Pero, si te vas de acá, ¿qué pasa con la sala?”. Para mi sorpresa, explicó que todo era desmontable. De hecho, cuando Cristo se volvió a Tucumán, Matías volvió a mudarse del llamado casco urbano de La Plata para instalarse en Villa Elisa con su pareja, manteniendo su estudio en Parque Castelli. Un tiempo después comenzó a hacer trabajos de grabación con un estudio “móvil”, una opción muy común en la escena.

Ahora bien, ¿qué rasgos de la práctica musical emergente aparecen contenidos de manera privilegiada en los trayectos anteriormente descritos? Cada uno de los casos constituye vínculos singulares con la música, pero, en el interior de ellos, podemos entrever algunas dimensiones estructurantes que se repetirán en otros recorridos y que responden a una situación de cambio en estos mundos musicales, en gran medida sincrónica a la investigación realizada. Este análisis, aunque pueda pecar de esquemático, nos permite visualizar alternativas ocupacionales diferentes y algunas de sus combinaciones, que pude conocer empíricamente.

Para empezar, el recorrido de Cristóbal nos muestra la conjunción de actividades de “producción”, aplicada a la realización de eventos (fiestas, fechas, festivales), que evidencia la importancia tanto del vivo en las escenas musicales de escala media que se han desarrollado en los últimos años, como de la ejecución de otras actividades que exponen la música —videos promocionales o videoclips, infaltables para estos artistas y abaratados sensiblemente en su realización por el avance tecnológico—. Los amigos de Ciudad Alterna, para quienes Cristo trabajó, ilustraban a la perfección la alternativa orientada a los eventos. Durante el trabajo etnográfico presencié la multiplicación de este tipo de emprendimientos volcados a la produc-

ción de eventos y también a los contenidos por parte de los propios sellos o de iniciativas específicas.²⁶

En segundo lugar, la trayectoria de Nicolás ilumina especialmente cómo la gestión, la asesoría y la elaboración de estrategias integrales de producción musical aparece como una posibilidad ocupacional expandida, que puede ser valiosa tanto en el sector privado como en el estatal. Nicolás se había consagrado a la gestión musical, con lo que consiguió trabajos por fuera del sello; por ejemplo, para *bookear* bandas, organizar las grillas musicales de un evento, pensar el *marketing* de la salida de un videoclip, de un disco o de un *single*. En el sector estatal pudo presentarse como capacitador de bandas y sellos emergentes, una figura impensable años atrás.²⁷ Estos nuevos títulos de trabajo, del tipo “organizador de eventos” o “asesor musical”, fueron identificados de forma pionera por McRobbie (2002) en su trabajo sobre las *raves* y la cultura del club en Londres. Tanto en el caso

²⁶ Cuando hablo de productores de contenidos me refiero, por ejemplo, a proyectos como Sonido Ambiente y Musiquita en la cocina, dedicados a filmar *performances* musicales en vivo en lugares inusuales. En ambos tuvieron lugar artistas de Concepto Cero. En general, estos proyectos se insertan en apuestas más amplias en el mundo de la música. Por ejemplo, la creadora de Sonido Ambiente, Carla Sanguinetti, ejercía como gestora de algunas bandas de la escena emergente porteña, entre ellas Morbo y Mambo. Más adelante trabajó en el Centro Cultural Kirchner como productora de contenidos y fue responsable, entre otras iniciativas, de ciclos musicales que combinaban bandas, VJs y DJs.

²⁷ La continuación del trayecto de Nicolás, que no podemos elaborar aquí y que merecería al menos un artículo exclusivo, evidencia que su perfil tiene cada vez más lugar en la industria musical contemporánea. Luego de Recalculando y, paralelamente a su trabajo en el sello, Nicolás ingresó como trabajador contratado al Ministerio de Cultura. En 2016, junto con Mena, comenzó a dar clases de gestión en la Universidad Nacional de Quilmes para estudiantes de carreras de Composición y de Música Electroacústica. Más adelante, luego de renunciar a su trabajo en el Ministerio, producto de la política de vaciamiento y despidos que experimentó el área durante el gobierno de Mauricio Macri, comenzó a trabajar en una compañía de origen inglés de distribución de música en línea, Ditto Music. Entre sus tareas se contaba cerrar acuerdos con artistas para que su música fuera distribuida con Ditto. Uno de los primeros contratos que Nicolás cerró fue el de la Mona Jiménez, la leyenda del cuarteto cordobés. Además de contar con un salario en Ditto, Nicolás asumía en buena medida “vivir de las charlas” a las que era convocado como asesor musical y que vendía a productoras privadas y también —paradójicamente, luego de haber sido impulsor de una política pública durante los años kirchneristas— a gobiernos provinciales y municipales de todo el país.

británico como en el argentino, estas figuras fueron estimuladas por las políticas públicas culturales.

La trayectoria de Matías, por último, nos mostraba una posibilidad de acción habilitada por el afianzamiento de un mercado de tecnologías musicales más baratas orientadas, en principio, a los usuarios domésticos, parte del proceso de la “imparable democratización del mercado del audio” (Théberge, 2006, p. 36). El detalle mismo de la posibilidad de armar y desarmar la sala me sugirió la relativa facilidad con que músicos como él podían empezar un trayecto grabando a otros. De hecho, el estudio casero o el *home studio* es un símbolo del diagnóstico de autoproducción musical para hablar de las escenas emergentes, erigido por las intervenciones periodísticas y académicas entre principios y mediados de 2000.²⁸ Con el correr de los años comenzaron a aparecer modalidades más “profesionales” en los términos de los actores, algunas de las cuales seguían siendo caseras. Esta opción por la grabación, mezcla, masterización, que a veces también involucra una mirada e intervención más integral sobre el material —lo que en clave nativa es hacer la producción— es muy transitada. En nuestra etnografía conocimos a músicos que comenzaron a grabar y producir sus propios trabajos y luego lo hicieron para otros, a veces apuntalados por una formación terciaria específica en grabación y producción de audio (como las carreras de EMU en La Plata o Tecson y Ceartec en Buenos Aires) y/o impulsados por cursos puntuales dictados por instituciones o por amigos más experimentados.

Volviendo a nuestro caso, es verdad que Matías no tenía los equipos más caros del mercado ni mucho menos —tenía “una placa más bien de *home studio*”, como me dijo un colega—, pero sus posibilidades no dejaban de ser en buena parte inéditas. El hecho de que los músicos produzcan discos propios o ajenos no es ninguna novedad, aunque esta opción no existió desde el comienzo mismo de la producción discográfica de la música joven y *rockera*, momento en el cual los músicos no tenían demasiada autoridad para tratar con los productores e ingenieros en el estudio. Al menos en el mundo del *rock*, los procesos involucrados en la grabación y la producción se fueron autonomizando de la égida de las grandes empresas de produc-

²⁸ Argumento que tiene entre sus primeros exponentes los trabajos de Ochoa Gautier (2003) y Yúdice (2007, 2008).

ción de fonogramas y sus empleados, especialmente a partir de los años ochenta, pero, en esa época, la lógica predominante era de consagrados que producían promesas.²⁹ Actualmente, la posibilidad de que un músico no consagrado produzca discos de otros artistas ha sido habilitada por la expansión de las nuevas tecnologías y por la gran demanda de estas tareas en las escenas meso y micro. Es allí donde Matías se convierte en una opción interesante y no solo a la medida de sus amigos, aunque estos sean fundamentales en la acumulación de experiencia y reputación. Como él, también Shaman, Marina Fages, Lucy Patané y Damián Anache, artistas del sello, grabaron y produjeron discos de otros artistas en el período estudiado. En estos casos se repetía la opción de grabar a los amigos: Anache produjo a Excursiones Polares y algunos temas de Brahmán Cero, mientras que al término de la etnografía era una posibilidad que Shaman, quien se había hecho conocido como productor de El Mató... en Laptra, produjera el nuevo álbum de Sr. Tomate.

En los tres casos, la reconfiguración de la industria musical y el dinamismo de la actividad en las escenas que estamos tratando producía un lugar para estas inscripciones de empleo, algunas visiblemente nuevas — como las de capacitador o asesor de la música— y otras reformuladas, como las que vimos desarrollar a Cristo y Matías. Podemos notar cómo se obtienen distintos trabajos a partir de la participación en la escena, algunos de ellos bajo relaciones de dependencia y otros con la forma del autoempleo.

²⁹ En el pop internacional la figura misma del productor de discos, generalmente entendido como productor artístico y/o ingeniero de grabación, traza sus contornos a fines de los años sesenta y, especialmente, a principios de los setenta (Théberge, 2006, p. 35). Di Cione (2009, p. 171) explicita que en el *rock* producido en Argentina la figura del productor artístico no siempre apareció diferenciada de la del productor ejecutivo. Arriesga que el primer productor artístico fue Billy Bond —asociado a Jorge Álvarez como productor ejecutivo—, quien produjo unos 50 discos en la década de 1970. Luego de esta figura pionera, varios músicos claves para el *rock* argentino produjeron discos de otros colegas, generalmente en una lógica de consagrados y promesas. Un caso prototípico es el de Andrés Calamaro, quien trabajó durante la década de 1980 como productor para Berlín Records, una subsidiaria de EMI Odeón que buscaba nuevas bandas en el *under* de entonces. Como dicen algunas crónicas: “En los 80 (...) ya era común que las bandas nuevas aceptaran que un músico más experimentado se hiciera cargo de la producción artística, como había sucedido con Javier Calamaro, que participó en la grabación de Los Pillos, o con Daniel Melero detrás de los debuts de Los Casanovas y Sentimiento Incontrolable” (Sainz, 2012, p. 181).

Es verdad que cuando se trata de contratos, estos suelen ser temporarios — en palabras de Cristo: “Laburo, pero no tengo un laburo fijo...”—, y el autoempleo también involucra generalmente el desempeño en varios proyectos paralelos. En este marco, promocionarse es una obligación para obtener nuevos trabajos: en las redes sociales —particularmente en las cuentas de Facebook e Instagram— mis interlocutores mostraban de forma permanente sus producciones. En algunos casos, como el de Nicolás, la propia presentación de su persona parecía hacerse en función de estas preocupaciones. En este sentido, por ejemplo, él hacía una cuidadosa puesta de sus lecturas teóricas sobre la música, donde otros usuarios además de *likear* le preguntaban qué le habían parecido, le recomendaban otros textos o le prometían préstamos. Este accionar cooperaba en mostrar a Nicolás como un experto en gestión musical.

Los datos etnográficos coinciden con los análisis que enfatizan el carácter de trabajo por proyecto de los emprendimientos culturales temporáneos, el cual conlleva una fuerte informalidad y precarización laboral (García Canclini, 2012). No obstante, no por ser puntuales las experiencias laborales dejan de acumularse en un trayecto que empieza a tener una orientación y un sentido vital para sus protagonistas. Así, en la etnografía observamos que los trabajos vinculados al sello enriquecen el currículum profesional; además, la multiplicación y combinación de trabajos pagos permiten una independencia económica en relación con la familia: “me están dejando de mantener”, me decía Cristo el año en que empezó a trabajar en Sonido Expansivo y los otros eventos mencionados, mientras Nicolás comenzaba a planear su mudanza desde la casa de su madre hacia un departamento alquilado con su propio dinero, concretada al año siguiente. Por lo demás, hay que entender que los contratos temporales que Nicolás y Cristóbal obtuvieron en el Estado eran los primeros que habían alcanzado en su relación con el mercado de trabajo, incluso cuando tenían que combinarse con otros ingresos para permitirles la independencia económica.

En este contexto cambia la noción de “vivir de la música” como sinónimo de originar recursos a partir de la obra musical que permitan acceder totalmente a medios de vida. Esta imagen es en gran parte deudora de una noción de la carrera concebida desde la industria discográfica. Por el contrario, mis interlocutores ya tenían claro que “vivir de la música” no

se podía entender desde las ideas de vivir de una obra ni de una banda. Al comienzo de la investigación, Nicolás me decía: “yo pienso que se puede [vivir de la música], pero no sé cómo... De una banda no vas a vivir. Pero hay un montón de cosas alrededor, como puede ser la publicidad, la tele, el cine... que teniendo todo un equipo trabajando...”, proyectaba. En sintonía con estas palabras, el sello se involucró durante el período en varios intentos, muchos de ellos infructuosos, que produjeran dinero: desde la venta de remeras, postales y otros objetos relacionados con la música, hasta la producción de eventos y fiestas, *booking* para otras bandas y trabajos editoriales para artistas de otros sellos. Acompañar estas iniciativas me mostró que todo el tiempo se ensayaban formas nuevas para alcanzar la meta de “vivir de la música”.

Los términos actuales de esta aspiración aún permanecen inciertos y, en este sentido, Ángel me señalaba: “Mi proyección con el sello es la misma proyección que tenés como músico, como que tiene el 98% de los músicos, que es: (...) yo quiero vivir de esto. Eso, ese camino para vivir de eso... no sabés lo que es”. Observé intentos similares de obtener los medios de vida a partir de distintas tareas alrededor de la música al continuar en contacto con otros integrantes de la desaparecida TICA Red. A fines de 2015, un músico de Dice Discos, que ganaba cierto dinero con su banda, me confiaba su decisión de invertir en equipos para hacer sonido en vivo, aprovechando un préstamo de su padre. Más adelante, coincidí con él en varios recitales, donde lo vi encargado de alquilar los equipos y de operar el sonido. En 2017, me encontré en un cumpleaños a Lautaro, ex-Uf Caruf, en ese momento tocando en El Estrellero, quien me compartió algunos detalles del estudio que estaba montando en su casa y del proyecto de un bar secreto que estaba armando con su hermano, en el cual planeaba contar con música en vivo.

García Canclini (2012) estudia escenas análogas en México y encuentra jóvenes que quieren desplegar una carrera, entendida como un itinerario dentro de una actividad estable y profesional, pero que solo alcanzan a producir proyectos, conceptualizados en su investigación como trabajo a destajo, “inseguro” o “precario”. A pesar de que reconoce que “unos cuantos llevan de 10 a 30 años de actividad continua”, García Canclini (2012, p. 16) entiende que estos itinerarios no constituyen una carrera, ya que implícitamente los compara con una instancia del capitalismo previa. Quizá

casos como el estudiado exijan modificar los parámetros. Podemos retomar una primera relativización del estudio del caso francés realizado por Menger (2002), el cual permite ver cómo en las características del trabajo artístico contemporáneo se revelan las mutaciones más significativas del trabajo actual: sus valores de alto compromiso con la actividad, autonomía elevada, flexibilidad, gratificaciones no monetarias, etc. La mirada de Menger permite entender que la carrera estable, tal como la concibe García Canclini, no es un valor para las relaciones de empleo engendradas por las mutaciones recientes del capitalismo.

La segunda relativización se entronca con las particularidades del contexto latinoamericano, referentes a la disminución de las “ventajas comparativas” de las carreras tradicionales y del trabajo asalariado en un escenario en el que se debilitan las garantías de permanencia laboral en general. Esto, como bien sugiere Infantino (2011, p. 152) en un estudio sobre los artistas de circo en Buenos Aires, puede orientar a los jóvenes a opciones profesionales alternativas, como las artísticas. En efecto, si bien se quejaban de “ganar poco” y de la incertidumbre, los miembros de Concepto Cero encontraban en el trabajo por proyectos la posibilidad de continuar formas redefinidas de la ocupación musical, incorporando de manera productiva a su propia acción los datos de la nueva situación histórica que he venido describiendo.

Por último, es posible plantear una tercera relativización que contiene y supera a las anteriores. Se trata de considerar estos trabajos como parte plena de un sistema de mediaciones en el que surge la música, lo que nos conduce a descubrir todo lo que estas actividades suponen más allá del problema del empleo, tanto para la experiencia de los actores —lo que es tenido en cuenta parcialmente en los anteriores aportes— como para un enfoque teórico preocupado por captar el trabajo en una trama de vínculos específicos.

Estar en la música



Shaman, grabación de *Sueño Real*, Shaman y Los Pilares de la Creación. Estudios Ion, CABA (noviembre de 2014). Fotografía cortesía de Manuel Cascallar.

La erosión de categorías claras de empleo y la aparición de otras nuevas son un rasgo característico en mundos emergentes como el estudiado. ¿Cuál es el estatus de las inscripciones ocupacionales que estamos tratando? En una ocasión conversaba con Nicolás sobre algunos panelistas de una conferencia a la que habíamos asistido y él valoraba a uno de ellos en los siguientes términos: “es piola, pero él te da algo si vos le das algo, piensa como *mánager*... qué tenés, qué tengo yo, a ver, vos tenés esto, yo pongo esto”. Esta estrategia de toma y daca no era una con la que Nicolás se identificara, aunque declarase muchas veces realizar tareas propias del *management*. Como gestor se consideraba alguien más del grupo musical, aunque no tocara en él, un par que apostaba por el conjunto. Entonces decía: “No soy un *mánager*, soy un agitador; *mánager* es una palabra horrible”. De la misma manera, en una reunión pública Ángel expresaba:

nosotros no hacemos o no hemos hecho, conscientemente, ese trabajo de lo que se conocía antiguamente como *A&R*, artistas y repertorios, esta persona que iba a un lugar, un boliche, a ver qué está pasando nuevo, qué

está sucediendo, el famoso cazatalentos. Nosotros construimos relaciones con los artistas, de muchos años.

Prácticamente como un sociólogo, Nicolás advertía sobre

estas nuevas dinámicas de personajes como podemos ser nosotros, que no somos ni *mánagers*, ni productores, ni netamente gestores culturales, sino que somos un poco de todo, además de músicos. Y que vivimos todas las problemáticas que tienen los músicos, como estar sentado en tu casa y decir “qué quilombo hacer un *show*, ayúdenme”.

Acompañar el armado de las canciones de un disco, asesorar sobre el orden que deben tener en el álbum, diseñar una estrategia de promoción, hacer que cierren los números, conseguir un vestuario, realizar trámites legales, contactar con la prensa, son tareas, entre otras, que hacían quienes integraban el sello. Eran trabajos que funcionaban a la manera de “una especie de *link* entre todo...”, como dijo un día Nicolás y que implicaba, como interpretaba Ángel, “estar en la música”. Estar en la música contemplaba tanto tocar como gestionar, escuchar música como lidiar con planillas de Excel; en palabras de Ángel: “Estar tratando todo el tiempo con música”.

Estas tareas, como me hizo saber Ángel, no eran “fáciles”, “es toda una ingeniería la que está detrás”. Para darle fuerza a su argumento, traía el caso de un productor artístico de abultada trayectoria a cuyas capacitaciones habíamos asistido en conjunto. Este productor había creado un sello con su propia casa editorial pero unos meses después, teniendo en su haber la edición de solo un título, tuvo que ponerlo a la venta. Ángel apreciaba: “Por lo que me di cuenta él no entiende mucho de la cuestión negocio o de la cuestión gestión. Es un chabón que produce discos. Entiende de otras cosas. Se quiso lanzar a gestionar y es difícil...”. Así, cuando los propios implicados se desmarcan de las figuras ocupacionales clásicas de la industria, lo hacen recurriendo tanto al aprendizaje de nuevas habilidades, que otros no tienen, como al entendimiento de unas nuevas condiciones históricas en la producción de música.

En este contexto, en Concepto Cero se producía una indistinción cada vez mayor de la gestión/producción y de la creación artística. En este sentido, en una entrevista a la revista platense *La Pulseada*, Nicolás decía: “El artista es creativo no solo en lo musical, sino en cómo difunde su música,

cómo consigue fechas, cómo genera redes. El genio y la creatividad en el arte están en todos los momentos” (Celle, 23 de abril de 2013). Como hemos señalado en otros trabajos (Boix, Gallo, Irisarri y Semán, 2018, p. 82), esta idea es común a otros emprendimientos emergentes contemporáneos, en los cuales las personas asumen cierta continuidad entre sus figuras de músicas y de “dueñas” de un club de baile, “directoras” de un sello, “gestoras” de obras de terceros o “productoras” de eventos. En sus figuras conviven las prácticas estéticas con las mercantiles, relativas al negocio, y en las entrevistas y conversaciones era común que resaltaran el empleo de soluciones creativas a desafíos financieros. Claro que estos desplazamientos no eran gratuitos y mucho menos en una ciudad con una fuerte tradición autogestiva como La Plata. En una ocasión, un músico de otro sello platense me interrogó, suspicaz, sobre Nicolás, en los siguientes términos: “Pero... ¿le gusta más la música o la gestión?”. En otra, un guitarrista de la escena me preguntó maliciosamente qué pasaba con la banda de Nicolás que hacía tiempo que no tocaba, para luego sugerir que quizá su líder había focalizado demasiado sus energías en encontrar una “banda que la pegue” con el objeto de “hacer plata”. Esta tensión específica entre la música y la gestión podía hacer reaparecer la oposición entre el arte y el comercio en forma de acusaciones.

No obstante, el juego de Concepto Cero era otro. En esta forma de valorar las actividades de gestión y comercialización como igualmente creativas y desafiantes, se trataba, a la vez, de otorgarle especificidad y legitimidad a perfiles ocupacionales —como el gestor, asesor o productor de contenidos— para los cuales el sello funcionaba como plataforma y de operar una des-romantización de la figura del artista. En una reunión recogí una frase sintética de este acercamiento: “*Excels* hay que hacer un montón”, dijo riendo un músico que cultivaba un perfil espiritual y que obnubilaba a sus fans en sus místicos conciertos. Al mismo tiempo, se trataba de reconocer que, si estas actividades se volvían rutinarias —o, como diría Cristóbal, “chotas”—, eran parte de una relación con la música “profesional”, donde el placer se encuentra “en sus tareas profesionales, y no en otro lugar idealizado que haya de buscarse sin cesar fuera de las horas de trabajo” (Hennion, 2002, p. 333).

Ahora bien, ¿cómo se han comprendido en la literatura las figuras de mánager, productor y otras asociadas a ellas? Habitualmente, a partir del

concepto de intermediario cultural,³⁰ el cual refiere a personas que ponen la obra en relación con el mercado, con la crítica, con el público. La idea del intermediario supone distinciones claras entre los productores, los consumidores y los intermediarios, en la cual los últimos, según cierta mitología nativa, suelen traicionar a los primeros. Esta idea es cuestionada por los datos etnográficos, pero también por nuestro enfoque teórico.

Suponer que de un lado está la creación musical y la obra, del otro su circulación y comercialización, y entre ellos una negociación protagonizada por el productor, el mánager y los músicos entre los intereses “artísticos” y los “comerciales”, es una imagen que Hennion (1989) ayuda a desarmar. Su investigación sobre los productores discográficos en Francia entiende al productor como un mediador entre la música y el mercado en un sentido diferente: no debemos considerar que entre la producción y el consumo hay un abismo, un punto de frontera en el que se abandonan la producción y sus técnicas y se da paso al “gran desconocido”: el público y su gusto. El productor, en este sentido, no conecta dos mundos: los crea. Las versiones más avanzadas de este argumento critican el uso de la noción de intermediario en tanto supone “una transformación pasiva que solamente refleja o transporta otra cosa ya existente. [En contrapartida] los mediadores no son simples portadores de la obra musical, sino que la constituyen” (Hennion citado en Tironi, 2012, p. 125). Siguiendo esta idea, podemos entender las posiciones de Nicolás, Ángel, Cristóbal, Matías y otros de sus amigos en cuanto figuras mediadoras y parte de las redes de actores y actantes por los que surge la experiencia musical que acá analizamos.

Bacal (2017) plantea un argumento similar para el caso de los productores musicales brasileños, ayudada por las mismas investigaciones previas. Siguiendo un concepto de Marilyn Strathern, Bacal explica cómo todos los productores que entrevistó para su investigación niegan en sus narrativas la identidad de músicos y artistas, al mismo tiempo que crean con ellas “conexiones parciales”. Y continúa “a partir de la negación, de la condición de ‘no ser’, apuntan hacia una nueva composición de la ‘naturaleza’ de sus actividades” (Bacal, 2017, p. 148). De forma análoga a su planteo, si bien la especialización de las actividades y de las preferencias que describí pueden

³⁰ Véase la posición de Vecino (2011) sobre los responsables de los sellos como “banqueros simbólicos” y la de Madoery (2010) sobre el productor artístico.

interpretarse con términos del pasado, cada uno de ellos actuaba en el marco de una configuración musical históricamente singular que le daba rango de acción y sentido a estas actividades. El diálogo etnográfico me alertó de no caer en la tentación de subsumir sus prácticas a identidades profesionales previas que podían, incluso, tener el mismo nombre, pero habían surgido de un sistema de relaciones estéticas en el cual los vínculos posibles con la música eran otros. Dentro de la configuración en análisis busqué, por un lado, destacar el sello musical —institución que redefinía estas posiciones y los vínculos entre ellas— y, por el otro, insistir en que los puntos de definición de estos roles y posiciones, su estabilización en el mundo musical estudiado, no eran cuestiones plenamente definidas ni cerradas. Y quienes tenían estas ideas más claras eran los propios involucrados.

Conclusiones

¿Cómo ubicar al *indie* y a sus sellos musicales en la historia de la música de Buenos Aires de los últimos 20 años? ¿Cómo el *indie* nos permite hablar de cambios en los usos de la música? ¿Cómo se reconfiguran los recorridos de los artistas, la organización de la música y el carácter profesional de los proyectos en este panorama? A lo largo de estas páginas he intentado dar respuestas etnográficas a estos interrogantes. Ahora, como cierre de este texto, quisiera plantear algunos puntos conceptuales que lo atraviesan de manera constitutiva, a la vez que lo ponen en interlocución con algunos debates más generales relacionados entre sí. Entre varios puntos posibles, quiero señalar tres: la conceptualización de la agencia y la reflexividad de los actores y sus efectos en la construcción de una descripción etnográfica que trató de captar lo históricamente contingente; la especificidad de una etnografía orientada por una sociología de las mediaciones, y, por último, el estatus y el tratamiento teórico que reciben la novedad y la emergencia en nuestro trabajo y cómo desde allí podemos interrogar algunos lugares comunes en los análisis contemporáneos de los mundos del arte.

Agencia, reflexividad y contingencia

La irrupción de nuevas tecnologías que des-intermedian la producción musical en múltiples aspectos (la grabación y la fabricación de discos, la gestión de públicos y eventos, la venta, entre otros) y el concomitante cambio de piel de las discográficas, las reconfiguraciones en el uso del tiempo libre que hicieron aparecer públicos que demandan más música en más situaciones y las transformaciones de los modelos que regulan la relación entre obra, artistas y públicos (donde estos últimos coproducen el valor del proyecto musical) son las condiciones básicas del desarrollo de organizaciones sociomusicales como las que estudié en esta etnogra-

fia. He expuesto en los distintos capítulos las características centrales de esa situación histórica, las cuales fueron reunidas y sintetizadas de forma ejemplar por Gallo y Semán (2016). Siguiendo su interpretación, las micro y meso escenas musicales que se han multiplicado en Buenos Aires en los últimos tiempos parecen ser prueba de cómo en distintos fenómenos musicales —la música popular, la electrónica *dance*, el nuevo folclore, el *trap*— estas condiciones históricas han sido agenciadas. No obstante, seguí esta transformación en un mundo más circunscripto, el del *indie*. Se trata de un espacio que históricamente se constituyó de manera abierta contra la industria musical tradicional y convirtió esta oposición en una marca de su identidad. Entiendo que en el *indie* —incluso en el *indie* transformado de la actualidad— se observa privilegiadamente el desarrollo de sellos musicales, redes culturales y otras organizaciones alrededor de la música.

En términos de Becker (2016), estos serían los *inputs* centrales de la caja negra que tiene como resultado (u *output*) a estas organizaciones. Pero dichas condiciones todavía no explican cómo tales organizaciones se forman y funcionan, esto es, cómo ocurre concretamente el fenómeno. Según señalan Gallo y Semán (2016), esas condiciones fueron incorporadas, criticadas y trabajadas por artistas jóvenes en su experiencia con la música. A lo largo de este libro he mostrado en el mundo *indie* la reconstrucción crítica de la figura del artista que implicó interiorizar las habilidades de gestión; la apuesta por crear y sostener sellos musicales que no son sellos discográficos; el trazado imaginativo de carreras individuales y de caminos de profesionalización de la música ajustados a las condiciones actuales de producción; y la puesta en cuestión de relaciones de exterioridad con el Estado desde posturas que, lejos de encontrarse domesticadas, más bien se hallan politizadas de distintas maneras. En otras palabras, he intentado poner de manifiesto la agencia de los actores involucrados y cómo ellos asumen activamente las condiciones históricas en las que producen música. Mi mirada trató de captar cómo los actores incorporaban a su acción los datos de la situación histórica, diferenciando dónde veían y actuaban limitaciones y dónde posibilidades.

De esta manera, no hay en el surgimiento de estos emprendimientos musicales emergentes ninguna determinación unívoca ni tampoco una “necesidad histórica”. Hallamos, más bien, “el resultado de una acción que construye su propia posibilidad en un campo de posibilidades y de fuerzas”

(Boix, Gallo, Irisarri y Semán, 2018, p. 87). Siguiendo la propuesta de Becker (2016, p. 107) para analizar las cajas negras de la sociedad, el proceso que narré en este texto es el resultado de la convergencia de condiciones y de eventos, cada uno a su vez contingente en tiempo y espacio. Contingente, claro está, no quiere decir azaroso o arbitrario: las situaciones recuperadas etnográficamente se asientan en procesos de larga data en la construcción de instituciones y figuras musicales. La literatura sobre música y sociedad escrita desde la academia, también las biografías, memorias y artículos pensados para un público más extenso, me ayudaron a iluminar este punto, al cual tuve que volverme sensible durante la investigación.

De acuerdo con esta idea sobre la acción crítica de los actores, este estudio se alejó de los análisis que suelen otorgar a las tecnologías más agencia de la que les corresponde, como si la aparición de sellos y gestores, tal como los he descrito, fuera explicada totalmente por la reconfiguración tecnológica. También desconfié de las argumentaciones basadas implícitamente en una “astucia de la razón” de la industria musical y del capitalismo, donde finalmente todo este proceso no es más que lo que convenía a los grandes actores del sector. De todos modos, es difícil ponderar las relaciones de fuerza en este proceso inacabado: a lo largo del trabajo de campo registré estrategias infructuosas de captación de estas iniciativas emergentes por parte de las discográficas —por ejemplo, la creación de sellos que emulaban el espíritu de los sellos de amigos en el interior de grandes discográficas nacionales—, a la vez que resultados muy eficaces en la remonopolización de las ganancias —por ejemplo, la instalación masiva de Spotify frente a otras plataformas—, lo cual llevó a los músicos a encomendarse prácticamente sin más opción a las agregadoras digitales.

Etnografía y mediaciones

En esta investigación, la perspectiva etnográfica se convirtió en el mejor camino para captar esa disposición crítica. Toda vez que se aplica el método etnográfico emerge una versión propia de la etnografía, resultado del encuentro y la relación entre dos singularidades: en este caso, la de la etnógrafa y la de la configuración que analiza.

En mi caso, la etnografía fue modelada teóricamente por la sociología de las mediaciones. Retomada fundamentalmente desde Hennion, me permitió entender el riesgo al que se enfrenta un trabajo sobre música hecho

desde la sociología. Ya Adorno había señalado que la sociología musical de su época resultaba insuficiente y “tiende a la atrofia de uno u otro de los momentos que componen su nombre” (2009, p. 393). Por eso, entendía que la división del trabajo entre la musicología y la sociología, donde la primera se ocupaba de la teoría de la música y la historia de la estética y la segunda de los efectos sociales de la música, era perniciosa porque las cuestiones estéticas y sociológicas están entrelazadas constitutivamente entre sí y son insolubles. Hennion (2002) recupera esta idea en su distinción entre el sociologismo y el esteticismo como lecturas polares de la relación entre música y sociedad: o bien el vínculo con la música es importante porque dice algo sobre la sociedad (sobre el estatus, sobre las clases, sobre el poder, sobre el trabajo), o bien, en el otro extremo, la música se define solo por lo musicológicamente observable y los términos de la apreciación estética se derivan de la música en sí misma y son independientes del resto de los elementos de la configuración en que esta emerge. Ni de un lado ni del otro, sino en el punto de imbricación: así lee Hennion el pedido de Adorno de atender a las relaciones mediadas entre música y sociedad, que deben ser el verdadero objeto de la sociología musical. Para Adorno, ni siquiera la “gran música” (que opone a aquella producida en la industria cultural) puede entenderse sin remitir a la sociedad, e incluso considerando la importancia que Adorno da al análisis de la forma estética, esta no puede entenderse sin involucrar la tecnología y la técnica, las instituciones, los procesos sociales de selección y control, la distribución estadística de la escucha, los procedimientos compositivos, entre otros elementos.

Recuperar a Adorno, de cuya obra “no queda más que una posición” (Hennion, 2002, p. 119) y, al mismo tiempo, evitar el sociologismo que, desde los tiempos del filósofo alemán, responde a una “actitud científicamente endurecida” (Adorno, 2009) y que se manifiesta especialmente en un fetichismo de la categorización, es la apuesta de Hennion. Para conjurar la obsesión clasificadora de la sociología, Hennion vuelve a Becker y hace, a mi juicio, una de las lecturas más iluminadoras y generosas de su obra. La “interdependencia generalizada” que Hennion observa en el planteo de los mundos del arte es una forma de habilitar las mediaciones fuera de los problemas de definición y de esencia presentes en la teoría estética, pero también en algunas sociologías que sin saberlo sostienen esa teoría. No importa qué es el arte, sino quiénes lo han calificado así. Ese es el primer paso

de una “sociología vivificante” (Hennion, 2002, p. 141) que sigue el trabajo de los actores y que necesita describir ese trabajo con todo detalle. “Si ninguna definición es definitiva, ninguna frontera es estable, si ningún principio resiste a una actividad de la que todo depende y en la que uno se las arregla, todo debe ser repensado”, concluye Hennion su lectura de Becker.

Como ya vimos, al trabajo de los actores Hennion suma el de las cosas (dispositivos, soportes, instrumentos, espacios físicos, entre otras), las cuales han sido confinadas por la sociología y la estética a intermediarios pasivos, cuando en realidad tienen agencia. Seguir este enfoque me condujo a ver a la música *indie* de La Plata como una mediación y no como un objeto dado. Si hubiera seguido esta última alternativa, habría definido al *indie* a partir de unas características estéticas, públicos específicos, determinadas clases sociales, ciertos recursos tecnológicos y, con suerte, un emplazamiento físico. Podría pensarse, con razón, que esos elementos están presentes en las páginas de este libro. Lo están, pero su mera enumeración no define con precisión lo que efectivamente creo haber hecho. Intenté describir la música en una red y atender a su establecimiento a partir de la multiplicación de los elementos, al menos más de los que usualmente suelen aceptarse en sociología. Si la música no era un objeto sino una mediación y si las mediaciones no estaban dadas de una vez, sino que se desplegaban y transformaban de forma permanente, la respuesta fue escribir una narrativa de las mediaciones.

Desde este cruce entre Becker y Hennion, la sociología condujo a la etnografía a “seguir a los actores”, tanto en la descripción como en el análisis que iba construyendo. Al seguir a quienes se convirtieron en mis interlocutores, pude acceder al significado del arte y la música para ellos. La música era una oportunidad de trabajo, una opción de disfrute, un motivo para hacerse amigos y comprometerse con ellos, un entorno para habitar con otras artes, una competencia profesional, un relato no meramente estético, una disputa por lo nuevo y una perspectiva de futuro. Como me dijo uno de ellos, quizá sin sospechar hasta dónde haría llegar sus palabras, lo que definía su vínculo con la música era estar en ella.

No obstante, esta perspectiva fue posible por las características de mis interlocutores y por las relaciones que nos unieron durante el período de campo. Aunque antes había tratado con músicos muy reflexivos y colaboradores en la investigación, que se animaban a discutir conmigo sociológica-

mente la situación del campo de la música, fue mi encuentro con Concepto Cero el que me llevó a extremar el aspecto dialógico de la investigación. Los músicos y artistas del sello estaban realmente tan interesados como yo en los cambios en el mundo de la música y en el significado que tenían. Fue vital entonces incluir los modos de explicación nativos, tal como hacen las sociologías de Becker y Hennion. Si los actores proponen explicaciones y contextualizaciones, hay que tomarlas en cuenta y hacerlas dialogar (generalmente tensionar) con las propias. Así, no contextualicé las prácticas estudiadas con elementos de la teoría social preexistentes (por ejemplo, la clase social) e intenté asimismo no dar entidad analítica a elementos ajenos a la trama estudiada. De esta manera, la interpretación de la música no se resolvió desde una teoría que se permite atribuir un sentido desde un punto de vista exterior a las prácticas, ajeno a la interdependencia de mediaciones que constituyeron mi objeto.

¿Cómo una multiplicidad de elementos se conjuga y trabaja de manera singular? Bien pensado, eso mismo querían hacer mis interlocutores: definir su música a partir de un relato y no bajo el peso de una categoría. La música era “estar” en ella: para mis interlocutores el sentido de la música remite a una actividad, y más precisamente, a un verbo. Esto me condujo a rechazar (incluso más que el enfoque teórico) la vocación codificadora de la sociología y a atender a los procesos. A lo largo de todas estas páginas, los procesos fueron más importantes que las taxonomías que congelan momentos; o, en otras palabras, importó menos clasificar que describir. Al describir los distintos intentos de definición del *indie* y los procesos de profesionalización traté de definir conteniendo el trabajo de las distintas agencias involucradas y preservando la contingencia de esos procesos. Esta decisión, finalmente, fue refrendada por el hecho de que los sucesos en los que tomé parte estaban en una situación de apertura. Hay varios puntos del análisis que dejé abiertos deliberadamente: una ciencia social empírica no puede resolver —a no ser que sea por obra y gracia de la sobreinterpretación— lo que no han cerrado los propios actores.

Lo nuevo, otra vez y finalmente

Mi relato es el resultado de una etnografía. Sin embargo, no siempre la perspectiva etnográfica da lugar a una historia, ni tiene por qué hacerlo. Como sugerí antes, hay razones muy precisas que llevaron a mi etnografía

a construirse como un relato. La primera, el privilegio analítico que le di a la idea de proceso, alentada tanto por mi enfoque teórico como por mi propia trayectoria como investigadora, había analizado el momento primigenio del *indie* y los sellos musicales en La Plata para la licenciatura y luego abordé el derrotero de esa escena en las instancias de posgrado. El segundo motivo que determinó esta forma fue la atención que mis interlocutores prestaban a la historicidad de sus prácticas: sus narrativas acerca de las diferencias con una “generación anterior”, sus comparaciones respecto de lo que hasta pocos años atrás era de una manera y ahora es de otra, sus referencias a lo que era una “novedad” en oposición a lo que ya no ofrecía “nada nuevo”. De esta manera, los actores comenzaban a narrar su propia historia. Fue en ese proceso dinámico que dialogué con los protagonistas de esta investigación, por lo que la construcción etnográfica trata de captar las reformulaciones a las que son sometidos conceptos y momentos clave de esta configuración, tales como “sello musical”, “músico”, “gestor”, “profesión” y, claro, “música”.

Como dije, la lógica del fenómeno analizado, así como la de la orientación teórica con la que acompañé su devenir, me conducían hacia la historia. En ese camino, me encontré con un problema empírico y teórico: el de la novedad de la configuración analizada. La novedad es un valor en sí mismo para los actores con los que trabajé. Y también lo es para la academia: en tanto esta no existe fuera de la sociedad (ni es tan crítica como habitualmente se imagina a sí misma), no resulta extraño que como personas investigadoras busquemos la novedad, mal convencidas de que esta crea una diferencia en un mundo académico saturado.¹ Pero la postulación de sucesos nuevos o emergentes (mantendré estas palabras como sinónimos, siguiendo los usos nativos) es seguida casi siempre por la correspondiente negación de esta novedad, tanto en el campo de estudio de la música joven como en los propios espacios musicales. En este diálogo sobre lo nuevo, entonces, me coloqué nuevamente entre ambos espacios.

En relación con este tema, una escena perturbadora vuelve a mi memoria una y otra vez: la primera vez que presenté la idea de sello como una organización de amigos y una de las primeras veces que expuse un trabajo

¹ Esta es una observación atinente a la organización social de la investigación tal como se produce hoy y no solamente una crítica a un impulso del que nadie puede evadirse por completo.

en un evento académico, el comentarista de mi trabajo dijo que esa forma de vincularse era tan antigua como las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX. Comenzaba la saga crítica “aquí no hay nada nuevo”, que se repitió durante todos mis años de posgrado para otros de mis argumentos, en distintos contextos y frente a diversas interlocuciones. Este tipo de intervenciones aplastan el entusiasmo y la frescura de las personas jóvenes que investigan fenómenos jóvenes y, aún más relevante, jerarquizan lo que vale la pena estudiar y lo que, en definitiva, debe “pasar a la Historia”, aplanando así los objetos y la historia misma. Creo que esta mirada es tan poco sensible a la perspectiva histórica como la de quienes entusiastamente ven novedades por doquier, aunque a favor de estos últimos hay que decir que son más generosos y, finalmente, como pretendo demostrar, tienen razón a pesar de ellos mismos.

Más adelante, cuando comencé a orientar proyectos de investigación de otras personas que se iniciaban en la práctica académica, me preocupé al notar que ellas valoraban como “novedad” y “emergencia” cosas que no eran tales y que tenían un recorrido histórico que yo ahora podía trazar, luego de más de 10 años de estudio. Pero ¿qué estaba pasando acá?, ¿es que mis predicaciones estudiantiles sobre la novedad habían sido erradas y, ahora, una vez recorrido un camino, yo también podía verlo?, ¿es que ahora podía ser bien recibida en el grupo de quienes, mar adentro, miran las nuevas olas? Las cosas eran más complejas: aunque en algunos casos la que fallaba era yo y notaba que no explicaba de manera precisa por qué algunos fenómenos resultaban nuevos, también comencé a percibir que en otros casos fallaban los demás. Creo que esta doble falla exige una observación más detenida.

Frente a fenómenos como los que he analizado en estas páginas, podemos identificar intervenciones desencantadas y nihilistas que niegan la novedad sin realizar ningún esfuerzo por captar lo significativo y lo específico de, pongamos por caso, un sello de amigos en La Plata en 2010, en su relación con un sello también de amigos en los años ochenta, pero con una escala, un modo de funcionamiento y una eficacia social completamente diferente. En el campo de la música esto es muy común: es sabido que cualquier cosa que haga un artista hoy ya la hicieron (y si no la hicieron, la pensaron) Spinetta o Charly en algún momento de sus trayectorias. Ante estas ideas, es necesario entender que algo resulta novedoso históricamente en términos de una articulación en la cual siempre se aglutinan elementos

discretos preexistentes que, sin embargo, se conectan y trabajan de una manera que sí es diferente de la anterior. Algo de esto está presente en la noción de lo emergente elaborada por Williams (2009), la cual tiene sentido en su relación con un proceso integral (la hegemonía). Sin embargo, esta propuesta teórica no nos orienta a captar una dimensión fundamental en una investigación etnográfica, para la cual no puede haber novedad por fuera de la experiencia de los actores.

Hay otros modos de interrogar la novedad de este fenómeno y el enfoque etnográfico puede realizar un aporte en este sentido, al invitarnos a describir exhaustivamente todo lo que los actores consideran “nuevo” y “emergente” hasta entender por qué lo denominan así. Realizar esta tarea implicó una mirada al pasado, porque mis interlocutores lo traían todo el tiempo. Las situaciones en el campo se completaron a menudo con una remisión a lo previo, tanto en la propia interlocución etnográfica —en total fueron casi siete años seguidos de investigación— como de momentos que precedían a nuestro vínculo. La misma idea de lo nuevo, en sus usos sociales establecidos, supone una comparación con “lo que había antes” y con “lo que se tenía aprendido”.² Y esta remisión no podía más que reponer la “temporalidad nativa”: no solo porque nuestra perspectiva etnográfica nos conduce a observar de ese modo y a construir el dato en el diálogo con los actores, sino porque la novedad no lo es nunca en los tiempos absolutos o largos de la historia, sino en un alcance medio. En nuestro caso, ese horizonte temporal de los actores se descubría en las expresiones recurrentes que usaban para posicionarse: “la otra generación”, “en los noventa”, “el *under*”, entre otras. En general, ninguno de esos marcadores temporales se retrotraía a momentos previos a los años ochenta. Por esa vía, la comparación con el pasado —o, más bien, con las investigaciones que trabajan la historia de la música— se volvió fundamental.³

² Según la definición contenida en el *Diccionario de la Lengua Española* (Real Academia Española).

³ Respecto a este punto no es menor el hecho siguiente: muchas veces no contamos con suficientes trabajos para hacer comparaciones —piedra angular del razonamiento etnográfico—, o no disponemos de estudios que presenten descripciones con un detalle lo suficientemente maníático como para poder apreciar la singularidad del presente. De todos modos, siempre que fue posible hice uso de las comparaciones y, en cada caso, advertí sobre este hecho.

Previamente en este texto analicé los usos estratégicos o políticos de la novedad. Como relato allí, el cambio que más les importaba a mis interlocutores no era estético, sino que tenía que ver con la forma de organizar la música y de estar en ella. Y desde ese lugar, disputaban con las generaciones precedentes. Resulta evidente que, en ese debate, esta investigación obró “siguiendo a los actores”, también de manera analítica, al insistir en acompañar los criterios nativos y en no medir con estéticas falsamente universales el valor de la música en estudio. Ahora es posible agregar algo más: en esa disputa de los actores se plantea una salida de la discusión estética evolucionista entre lo nuevo (lo superior) y lo viejo (lo superado), parámetros desde los cuales se han pensado las vanguardias artísticas y, por ese motivo, plataforma consciente o inconsciente de juicios del estilo “acá nadie inventa nada nuevo” que yo rechazaba al comienzo —pretendientemente críticos y casi siempre esteticistas sin saberlo—.

En otras palabras: mi mirada etnográfica construida desde una teoría de las mediaciones, además de registrar la imputación de novedad que se arrojan los actores, se plantea cómo seguirlos analíticamente en esas imputaciones. A pesar de que estuvo siempre en mi cabeza, recién ahora puedo articular una respuesta a este desafío, al tratarse de una reflexión a la que solo pude llegar luego de hacer todo el camino. En esta respuesta intento hacer dialogar la etnografía y la historia: lo que entienden los actores, lo que han construido las investigaciones de corte más histórico sobre estos temas y lo que puedo articular desde mi enfoque teórico. Esta respuesta combina una hipótesis de discontinuidad en los dispositivos de producción de música (en su más amplio sentido) y una noción de crítica inmanente.

Cuando hablo de discontinuidad en los dispositivos todo mi léxico remite a Foucault. Pero ¿cómo?, ¿no era que este trabajo se basaba en seguir a los actores? En realidad, traigo estos conceptos porque tienen un recorrido y un reconocimiento en las ciencias sociales que los hacen funcionar eficazmente como palabras claves y porque guardan una afinidad electiva con la perspectiva de las mediaciones de Hennion, a la vez que una diferencia decisiva que permite calibrar mejor mi argumento.

En su idea de dispositivo, Foucault considera composiciones entre lo “humano” y lo “no humano”, además de que entiende que “los vínculos entre esas dos series de elementos tienen múltiples posibilidades y no dan lugar a relaciones necesarias” (Boix y Semán, 2019, p. 7). Este argumento

resulta análogo al que pulsa en la noción de mediación en cuanto trabajo de elementos heterogéneos que unen soportes y narrativas, instrumentos y técnicas, música y sujetos (ninguno de los cuales en realidad preexiste a esa relación, sino que se conforman en su movimiento). Habrá quienes piensen que la mediación es un concepto microsical, sin embargo, nada de eso se deriva de la lectura de Hennion. Sin ir más lejos, el caso clave que el propio Hennion utiliza para dar cuenta de su teoría es el barroco musical y sus relecturas, fenómenos históricos que toman varios siglos. Desde mi perspectiva, se trata de un concepto que soporta la escala que nuestra investigación concreta quiera darle (¡como el del mundo del arte!).

Entonces, siguiendo con el razonamiento, lo que se ha discontinuado contemporáneamente en mundos musicales como el que estudio es justamente la lógica de esa relación de mediación. Discontinuidad aquí no involucra ninguna valoración moral —en el sentido de que el presente de la música sea mejor o peor que su pasado— y sí implica una fuerte atención a la descripción y una conciencia de que es en parte el enfoque que hemos seguido el que nos permite mostrarla.⁴

Desde este prisma, los hechos contruidos por esta etnografía constituyen una trama derivada de ese dispositivo. Esa trama está conformada por sellos comandados por artistas, músicos que gestionan, mezclas sonoras inclasificables, amistades musicales. Como dije, se trata de fenómenos discretos que previamente existieron de una u otra forma, pero eso no es un problema porque lo que estamos analizando es la novedad de su articulación y su conexión con otros elementos y situaciones que definitivamente no existían antes. Considero que esto resulta claro en la comparación etnográfica e histórica en la que me embarqué en varios momentos de este texto.

Ahora bien, las ideas foucaultianas de dispositivo y de discontinuidad que traje para explicarme no contemplan la agencia humana, mientras que ella es central en la perspectiva de las mediaciones retomada en este libro. Este enfoque guarda siempre un “resto de subjetividad capaz de obrar y trascender a las capturas y las dispositivaciones en que esa subjetividad emerge” (Boix y Semán, 2019, p. 8). Esto es así porque la perspectiva de

⁴ Acá está pulsando Foucault (1990, p. 13), con quien reelaboro una idea ya presente en el trabajo citado de Gallo y Semán (2016) respecto a la discontinuidad estructural del sector musical contemporáneo. La referencia a Foucault me fue sugerida generosamente por Enrique Garguin.

Hennion recoge un postulado central sobre la capacidad crítica de los sujetos, aprehensible al ras de la acción misma. Para Hennion, la crítica a la que pueden aspirar las ciencias sociales no se realiza de manera exterior. Lo crítico en esta discusión es lo que “cuestiona la fatalidad y la necesidad” y “se despliega desde el lugar mismo en que el mundo sucede, múltiple, o sea como inmanente” (Boix y Semán, 2019, p. 6). La etnografía puede aparecer entonces como un método privilegiado para seguir la inmanencia. En este sentido, como hemos visto, la novedad es experimentada y representada por las personas con quienes trabajé, no como un mero efecto de algo que sucede por fuera de su agencia, sino como un efecto (a veces, buscado) de acontecimientos de los que han tomado parte. Si ellas tuvieron que dar lugar a toda una terminología —“sellos”, “músicos gestores”, “*indie*”, “emergente”— y a distintos “relatos” para hablar de estos, esa necesidad difícilmente pueda ser cuestionada desde vaya a saber qué miradas absolutas y exteriores a la historia.

Llegamos entonces a la conclusión: la novedad declarada, que aparece en la superficie de esta historia, y que parece reclamar una “crítica” que nos diga que no es tan nueva, en realidad puede ser leída reflexivamente como novedad, en un diálogo en el cual participamos y contamos más los participantes que los críticos criticones de siempre. La novedad lo es porque implica mediaciones inéditas (que son demostrables, desde un enfoque específico, en la construcción etnográfica y en la comparación histórica) y porque es así elaborada en la experiencia de los sujetos (que no son ajenos a las anteriores discusiones). Ambos asuntos están imbricados, y fue el encuentro etnográfico en todas sus derivaciones el que nos permitió captar la profundidad de ese vínculo.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (2009). Mediación. En *Disonancias: Introducción a la sociología de la música* (pp. 391-418). Madrid: Akal.
- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores: El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Alabarces, P. (2007). 10 apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina. *Tram[pp]as de la Comunicación y la Cultura*, 52, 35-42.
- Alabarces, P., Salerno, D., Silba, M. y Spataro, C. (2008). Música popular y resistencia: Los significados del rock y la cumbia. En P. Alabarces y M. G. Rodríguez, *Resistencias y mediaciones: Estudios sobre cultura popular* (pp. 31-58). Buenos Aires: Paidós.
- Álvarez, J. (2013). *Memorias*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Bacal, T. (2017). Una categoría en acción: Los productores. *Cuestiones de Sociología*, 16, 145-158. <https://doi.org/10.24215/23468904e029>
- Barrera Ramírez, F. (2014). *Hibridación, globalización y tecnología: Flamenco y música indie en Andalucía (1977-2012)* (Tesis de doctorado). Universidad de Granada. Recuperado de <https://digibug.ugr.es/handle/10481/34210>
- Bayardo, R. (2005). Políticas culturales y cultura política: Notas a las Conversaciones. *Argumentos*, 5, 1-5. Recuperado de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/841>
- Baym, N. K. y Burnett, R. (2009). Amateur Experts: International Fan Labour in Swedish Independent Music. *International Journal of Cultural Studies*, 12(5), 433-449. Recuperado de https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/8714/Baym_2009_Amateur-Experts.pdf;jsessionid=1FCEBFD29E40EFF447F3603CDC323A8F?sequence=1
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: UNQ.

- Becker, H. (2009). *Outsiders: Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Becker, H. (2016). *Mozart, el asesinato y los límites del sentido común*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Becker, H. (2018). *Datos, pruebas e ideas: Por qué los científicos sociales deberían tomárselos más en serio y aprender de sus errores*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benedetti, M. C. (2005). El rock nacional en los 90: El caso de La Renga. En A. Martín (Ed.), *Folclore en las grandes ciudades: Arte popular, identidad y cultura* (pp. 159-180). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Blázquez, G. (2012). "I Love the Nightlife": Músicas, imágenes y mundos culturales juveniles en Argentina. *Trans*, 16, 1-26. Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/406/i-i-love-the-nightlife-i-mu-sicas-ima-genes-y-mundos-culturales-juveniles-en-argentina>
- Boix, O. (2011). *Yo toco la guitarra como soy: Una aproximación etnográfica a la escena indie platense* (Tesis de grado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Boix, O. (2013). *Sellos emergentes en La Plata: Nuevas configuraciones de los mundos de la música* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1015/te.1015.pdf>
- Boix, O. (2016). *Música y profesión: Organizaciones sociomusicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)* (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=jte1431>
- Boix, O. (2017). Identificaciones y vinculaciones: Una propuesta de intersección para analizar la música "indie" de la ciudad de La Plata (Argentina). *Papeles del CEIC*, 2. <https://doi.org/10.1387/pceic.17889>
- Boix, O. (2018a). "Hubo un tiempo que fue hermoso": Una relectura de la relación entre rock nacional, mercado y política. *Sociohistórica*, 42, e060. <https://doi.org/10.24215/18521606e060>
- Boix, O. (2018b). Amateurs y profesionales: Una mirada desde los mundos musicales emergentes. *LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, 10(19), 55-72. Recuperado de <http://www.revistalis.com.ar/index.php/lis/article/view/329/324>

- Boix, O., Gallo G., Irisarri, V. y Semán, P. (2018). Romanticismo, crítica y uso: Los emprendimientos musicales independientes y las discusiones del campo de estudios de la música. *El Oído Pensante*, 6(2), 77-99. Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/13737>
- Boix, O. y Semán, P. (2017). Mediaciones y pragmatismo. *Cuestiones de Sociología*, 16, 175-184. <https://doi.org/10.24215/23468904e031>
- Boix, O. y Semán, P. (2019). Etnografía, mediaciones y pragmatismo. *Relmecs*, 9(1). <https://doi.org/10.24215/18537863e048>
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Borges, A. (2017). *Tiempo de Brasilia: Etnografiando lugares-eventos de la política*. Los Polvorines: UNGS.
- Breuer, M. (2017). *Rec & roll: Una vida grabando el rock nacional*. Buenos Aires: Aguilar.
- Buch, E. (2016). *Música, dictadura, resistencia: La orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Canosa, J. M. (2016). *Alkantarilla está en la casa: Estudios caseros, marihuana y familia en la composición de un grupo de rap en Trelew* (Tesis de grado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1394/te.1394.pdf>
- Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas: Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet musical.
- Cingolani, J. (2019). *Pensó que el rocanrol solo era el show: Consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1716/te.1716.pdf>
- Cóccaro, M. (2018). *La comunión de las pandillas. El indie platense: Surgimiento de la escena y llegada al mainstream argentino* (Tesis de maestría). Universidad de San Andrés. Recuperado de <http://repositorio.udes.edu.ar/jspui/handle/10908/16564>
- Cornejo-Hernández, F. (2008). *Ensamblés sónicos, flexibles y mutantes: Estilos de vida en la escena de la música indie* (Tesis de maestría).

- Universidad Jesuita de Guadalajara. Recuperado de <https://rei.iteso.mx/handle/11117/2397>
- Correa, M. E. (2018). *Entre la industria y la autogestión: Construcción identitaria e inserción profesional de los diseñadores industriales*. Buenos Aires: Teseo.
- Corti, B. (2007). Las redes del disco independiente: Apuntes sobre producción, circulación y consumo. En *Las industrias culturales en la Ciudad de Buenos Aires* (pp. 55-79). Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Dale, P. (2009). It was easy, it was cheap, so what?: Reconsidering the DIY principle of punk and indie music. *Popular Music History*, 3, 171-193.
- Del Águila, M. (2015). Las formas de la música hoy: Los alcances de lo digital con la intensidad de lo real. En M. Mena y B. Maccari (Coords.), *Guía REC. Claves y herramientas para descifrar el ecosistema actual de la música* (pp. 13-32). Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.
- Del Val, F. y Fouce, H. (2016). De la apatía a la indignación: Narrativas del rock independiente español en época de crisis. *Methaodos*, 4(1), 58-72. <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.105>
- Díaz, C. (2005). *Libro de viajes y extravíos: Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Unquillo: Narvaja Editor.
- Díaz Marengi, P. (2016). *Códex: Música contemporánea*. Buenos Aires: Maten al mensajero.
- Di Cione, L. (2009). ¿Un alquimista del éxito? El proceso de consolidación del productor artístico como figura clave del rock en Argentina. *Revista Argentina de Musicología*, 10, 165-181. Recuperado de <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/101>
- Di Cione, L. (2012). *Musicología de la producción fonográfica: Técnicas y tecnologías en la escena del rock durante la década del 80 en la Argentina*. Trabajo presentado en X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama Latino-Americana IASPM-AL, Universidad Nacional de Córdoba.
- Dolan, E. (2010). "This little ukulele tells the truth": Indie pop and kitsch authenticity. *Popular Music*, 29(3), 457-469. <https://doi.org/10.1017/S0261143010000437>
- Fernández, J. L. (2014). Del Broadcasting al Networking musical. En J. L. Fernández (Coord.), *Postbroadcasting: Innovación en la industria musical*. Buenos Aires: La Crujía.

- Flores, D. (Comp.). (2012). *Gente que no: Postpunks, darks y otros iconoclastas del under porteño en los 80*. Buenos Aires: Piloto de Tormenta.
- Foucault, M. (1990). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Fouce, H. (2012). Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical. En N. García Canclini, M. Urteaga Castro Pozo y F. Cruces (Coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 169-185). Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.
- Frith, S. (2006). La industria de la música popular. En S. Frith, W. Straw y J. Street (Comps.), *La otra historia del rock* (pp. 53-85). Barcelona: Ma Non Troppo, Robinbook.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Gallo, G. (2015). El más rockero de los djs: Iniciaciones en el mundo musical electrónico porteño. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 25, 175-194. Recuperado de <https://apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/527>
- Gallo, G. y Lenarduzzi, V. (2016). “Conseguite un trabajo honesto”: Notas sobre el Dj y la producción de música electrónica dance en la cultura contemporánea. *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, 15, 167-188. Recuperado de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3826>
- Gallo, G. y Semán, P. (2009). “Superficies de placer”: Sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010. *Cuestiones de Sociología*, 5-6, 123-142. Recuperado de <https://www.cuestionessociologia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/CSn5-6a06>
- Gallo, G. y Semán, P. (2016). Gestionar, mezclar y habitar: Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. En G. Gallo y P. Semán (Eds.), *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 15-69). Buenos Aires: Gorla-EPC.
- Galuszka, P. y Wyrzykowska, K. (2016). Running a record label when records don't sell anymore: Empirical evidence from Poland. *Popular Music*, 35(1), 23-40. <https://doi.org/10.1017/S0261143015000811>
- García Canclini, N. (2012). Introducción. De la cultura posindustrial a las estrategias de los jóvenes. En N. García Canclini, M. Urteaga Castro Pozo y F. Cruces (Coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 3-24). Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.

- García Canclini, N. y Cruces, F. (2012). Conversación a modo de prólogo. En N. García Canclini, M. Urteaga Castro Pozo y F. Cruces (Coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. X- XVII). Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.
- Gerber Bicecci, V. y Pinochet Cobos, C. (2012). La era de la colaboración: Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas. En N. García Canclini, M. Urteaga Castro Pozo y F. Cruces (Coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 45-63). Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.
- Graziano, M. (2011). *Cancionistas del Río de la Plata. Después del rock: Una música popular para el siglo XXI*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Grignon, C. y Passeron, J. C. (1991). *Lo culto y lo popular: Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hennion, A. (1989). An Intermediary between Production and Consumption; the Producer of Popular Music. *Science, Technology and Human Values*, 4(14), 400-424.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Hennion, A. (2010). Gustos musicales: De una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, 34, 25-33. <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-02>
- Hennion, A. (2012). Melómanos: El gusto como performance. En C. Benzecry (Comp.), *Hacia una nueva sociología cultural* (pp. 213-246). Buenos Aires: UNQ.
- Hesmondhalgh, D. (1997). Post-Punk's attempt to democratise the music industry: The success and failure of Rough Trade. *Popular Music*, 16(3), 255-274. <https://doi.org/10.1017/S0261143000008400>
- Hesmondhalgh, D. (1999). Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre. *Cultural Studies*, 13(1), 34-61. <https://doi.org/10.1080/095023899335365>
- Hesmondhalgh, D. y Meier, L. (2015). Popular music, independence and the concept of the alternative in contemporary capitalism. En J. Bennett y N. Strange (Eds.), *Media Independence* (pp. 94-116). Abingdon and New York: Routledge.
- Hibbet, R. (2005). What Is Indie Rock? *Popular Music and Society*, 28(1), 55-77. <https://doi.org/10.1080/0300776042000300972>
- Igarzábal, N. (2018). *Más o menos bien: El indie argentino en el rock post Cromañón (2004-2017)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

- Infantino, J. (2011). Trabajar como artista: Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de Antropología Social*, 34, 141-163. <https://doi.org/10.34096/cas.i34.1384>
- Irisarri, V. (2011). “Por Amor al Baile”: Música, tecnologías digitales y modos de profesionalización en un grupo de Djs-productores de Buenos Aires (Tesis de maestría). Universidad Nacional de San Martín.
- Irisarri, V. (2015). *Fora do Eixo, dentro do mundo: Política, mercado e vida cotidiana em um movimento brasileiro de produção cultural* (Tesis doctoral). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Juárez, C. (2010). ¿Qué es el rock nacional? Consideraciones acerca de las maneras de aproximarse a un género inestable. En M. García (Comp.), *Rock en papel: Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina* (pp. 37-43). La Plata: Edulp.
- Karush, M. (2019). *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: Del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Keightley, K. (2006). Reconsiderar el rock. En S. Frith, W. Straw y J. Street (Comps.), *La otra historia del rock* (pp. 155-194). Barcelona: Ma Non Troppo, Robinbook.
- Kruse, H. (1993). Subcultural Identity in Alternative Music Culture. *Popular Music*, 12(1), 33-41. <https://doi.org/10.1017/S026114300000533X>
- Lamacchia, M. C. (2012). *Otro cantar: La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.
- Lamacchia, M. C. (2017). *La música independiente en la era digital* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Quilmes. Recuperado de <https://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/727>
- Lee, S. (1995). Re-examining the concept of the “independent” record company: The case of Wax Trax! Records. *Popular Music*, 14(1), 13-31. <https://doi.org/10.1017/S0261143000007613>
- Lescano, V. (2010). *Prêt-à-Rocker: Moda y rock en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- López, M. D. (2018). Construir la escena local: Apuestas y prácticas en las artes visuales de la ciudad de La Plata. *Calle 14*, 13(24), 450- 468. <https://doi.org/10.14483/21450706.13538>
- López, S. (2017a). *Itinerarios del underground porteño de los 80: Una*

- cartografía cultural de lugares de socialización nocturna y experimentación artística de la Ciudad de Buenos Aires (1982-1989)* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de San Martín.
- López, S. (2017b). *Experiencias autogestivas de edición discográfica del underground porteño de los 80: Wormo, Umbral Records, Catálogo Incierto, Berlín Records y Radio Trípoli*. Buenos Aires: CONICET-UNQ (inédito).
- López Cano, R. (2011). Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina. En J. F. Sans y R. López Cano (Coords.), *Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América Latina* (pp. 217-250). Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallego.
- Luchetti, K. (2007). *Estructuración de la producción y organización empresarial en la industria fonográfica: El surgimiento de asociaciones de productores fonográficos "independientes"* (Tesis de grado). Universidad de Buenos Aires.
- Luker, M. (2010). The Managers, the Managed, and the Unmanageable: Negotiating Values at the Buenos Aires International Music Fair. *Ethnomusicology Forum*, 19(1), 89-113. <https://doi.org/10.1080/17411911003675365>
- Lunardelli, L. (2002). *Alternatividad, divino Tesoro: El rock argentino en los 90*. Buenos Aires: Biblos.
- Luvaas, B. (2009). Dislocating Sounds: The Deterritorialization of Indonesian Indie Pop. *Cultural Anthropology*, 24(2), 246-279. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2009.01131.x>
- Madoery, D. (2010). El folklore profesional: Una perspectiva que aborda las continuidades. En *Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de IASPM*. Caracas: Escuela Universitaria de Música.
- Madoery, N. (2015). Nociones y herramientas de marketing digital. En M. Mena y B. Maccari (Coords.), *Guía REC. Claves y herramientas para descifrar el ecosistema actual de la música* (pp. 125-144). Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.
- Mallaviabarrena, S. (2020). *"Hice mi propio soundtrack de la ruptura": Vinculaciones de jóvenes mujeres con la música indie en la ciudad de Buenos Aires (2018-2019)* (Tesis de grado). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

- Manzano, V. (2014). "Rock Nacional" and Revolutionary Politics: The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina (1966-1976). *The Americas*, 70(3), 393-427. <https://doi.org/10.1353/tam.2014.0030>
- McRobbie, A. (2002). Clubs to Companies: Notes on the Decline of Political Culture in Speeded Up Creative Worlds. *Cultural Studies*, 16(4), 516-531. <https://doi.org/10.1080/09502380210139098>
- McRobbie, A. (2007). La "losangelización" de Londres: Tres breves olas de microeconomía juvenil de la cultura y la creatividad en Gran Bretaña. *Transversal. Creativity Hypes*. Recuperado de <https://transversal.at/transversal/0207/mcrobbe/es>
- M. Mena y B. Maccari (Coords.), *Guía REC. Claves y herramientas para descifrar el ecosistema actual de la música* (pp. 145-162). Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.
- Menger, P. M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailler: Métamorphose du capitalisme*. Paris: Editions du Seuil/La Republique des Idées.
- Miguel, P. (2012). La pregunta por la creatividad: Notas sobre el análisis de la producción reciente en las industrias creativas argentinas. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 106(33), 113-129. <https://doi.org/10.15332/s0120-8462.2012.0106.10>
- Miguel, P. (2013). *Emprendedores del diseño: Apuntes para una sociología de la moda*. Buenos Aires: Eudeba.
- Mihal, I. y Quiña, G. (2015). Notas sobre la relación entre independencia y cultura: Los casos discográfico y editorial en la ciudad de Buenos Aires en clave comparativa. *Iberoamericana*, 15(58), 139-158. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/41596/CONICET_Digital_Nro.729f7c93-4a2e-47ba-89d3-505fea026694_M.pdf?sequence=14&isAllowed=y
- Muñoz Tapia, S. M. (2018). Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018. *Resonancias*, 22(43), 113-131. <https://doi.org/10.7764/res.2018.43.6>
- Navarro, G. (2015). Derechos de autor y propiedad intelectual. En M. Mena y B. Maccari (Coords.), *Guía REC. Claves y herramientas para descifrar el ecosistema actual de la música* (pp. 145-162). Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.
- Negus, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Buenos Aires: Paidós.

- Newman, M. Z. (2009). Indie culture: In pursuit of the authentic autonomous alternative. *Cinema Journal*, 48(3), 16-34. <http://dx.doi.org/10.1353/cj.0.0112>
- Oakes, K. (2009). *Slanted and Enchanted: The Evolution of Indie Culture*. New York: HoltPaperbacks.
- OIC Observatorio de Industrias Culturales. (2011). *La Industria de la Música en la Ciudad de Buenos Aires: Cambios y perspectivas del sector en la era digital*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Ochoa Gautier, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Pairone, J. M. (2013). *Nociones de independencia y autogestión en la escena de música urbana del campo de la música popular en Córdoba: Prácticas, estrategias y tomas de posición en distintos procesos de producción discográfica* (Tesis de grado). Universidad Nacional de Córdoba.
- Palmeiro, C. (2005). *La industria del disco: Economía de las pymes de la industria discográfica en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.
- Paz, L. (2018). *Fábrica de música: Ideas, escenas y testimonios de una década de transformaciones*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Peña Boerio, V. (2011). *Prácticas de distinción y consumo cultural de las clases medias: El caso de la música indie*. Trabajo presentado en X Congreso Argentino de Antropología Social, Universidad de Buenos Aires.
- Pinochet Cobos, C. (2015). De la economía creativa a la escala etnográfica: Apuntes en torno al trabajo artístico joven. *Ensamble*, 2, 66-79. Recuperado de <http://revistas.ungs.edu.ar/index.php/ensambles/article/view/402>
- Provéndola, J. I. (2015). *Rockpolitik. 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pujol, S. (2007). *Rock y dictadura: Crónica de una generación*. Buenos Aires: Booket.
- Quiña, G. M. (2012). *Entre la libre creación y la industria cultural: La producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires desde 1999 a la actualidad* (Tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires.
- Quiña, G. M. (2014). De la autogestión al modelo de negocios 360°: La producción musical independiente en vivo en la ciudad de Buenos

- Aires. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 60, 1-27. Recuperado de <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/gmartin1.pdf>
- Recalculando. (2015). Sellos de gestión colectiva. En M. Mena y B. Maccari (Coords.), *Guía REC. Claves y herramientas para descifrar el ecosistema actual de la música* (pp. 91-106). Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.
- Reynolds, S. (1986). Against Health and Efficiency: Independent Music in the 1980s. En A. McRobbie (Ed.), *Zoot Suits and Second-Hand Dresses* (pp. 245-255). Londres: Youth Questions, Palgrave Macmillan.
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía: La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sainz, A. (2012). La sobrecarga: Donde nada pasa. En D. Flores (Comp.), *Gente que no: Postpunks, darks y otros iconoclastas del under porteño en los 80* (pp. 173-189). Buenos Aires: Piloto de Tormenta.
- Saponara Spinetta, V. L. (2016). La Ley Nacional de la Música: Vínculos entre los músicos de rock y el Estado durante los gobiernos kirchneristas. *Question*, 51(1), 90-106. Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3398>
- Semán, P. (2006). El pentecostalismo y el rock chabón en la transformación de la cultura popular. En D. Míguez y P. Semán (Eds), *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente* (pp. 197-228). Buenos Aires: Biblos.
- Semán, P. (2011). Editorial. *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, 4. Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/article/view/1520/1289>
- Semán, P. (2016). Música, juventud, hegemonía: Salidas de la adolescencia. *Estudios sociológicos*, 34(100), 3-40. <https://doi.org/10.24201/es.2016v34n100.1384>
- Semán, P. y Gallo, G. (2012). Música y nuevas tecnologías: Efectos de pluralización. *Revista Versión*, 30, 151-162. Recuperado de <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/516>
- Semán, P. y Vila, P. (2008). La música y los jóvenes de los sectores populares: Más allá de las “tribus”. *Trans*, 12. Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/85/la-musica-y-los-jovenes-de-los-sectores-populares>
- Silba, M. (2016). “Yo maté la metáfora y puse cosas crudas”: Trayectorias socioculturales, jóvenes y cumbia villera en las periferias urbanas.

- Ensembles*, 4-5, 108-124. Recuperado de <http://revistas.ungs.edu.ar/index.php/ensambles/article/view/431>
- Théberge, P. (2006). Conectados: La tecnología y la música popular. En S. Frith, W. Straw y J. Street (Comps.), *La otra historia del rock* (pp. 25-51). Barcelona: Ma Non Troppo, Robinbook.
- Tironi, M. (2012). Para una sociología pragmática del gusto: Antoine Hennion en entrevista. En J. Ossandon y L. Vodanovic (Eds.), *Disturbios Culturales* (pp. 117-134). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Toynbee, J. (2000). *Making Popular Music: Musicians, creativity and institutions*. Londres: Arnold.
- Trànsit Projectes (2012). *Música para Camaleones: El black álbum de la sostenibilidad cultural*. Barcelona: Gobierno de España.
- Tweedy, J. (2018). *Let's Go (So We Can Get Back): A Memoir of Recording and Discording with Wilco, Etc.* New York: Dutton, Penguin Random House.
- Vanoli, H. (2009). Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15, 161-185. Recuperado de <https://apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/277>
- Valente, A. K. (2018). *Centros, casas y espacios: Modos de autogestión artística y cultural en la ciudad de La Plata (2005-2015)* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68075>
- Vecino, D. (2011). Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires (1998-2010). En L. Rubinich y P. Miguel (Comps.), *01 10. Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires* (pp. 101-129). Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Vila, P. (1985). Rock nacional: Crónicas de la resistencia juvenil. En E. Jelin (Comp.), *Los nuevos movimientos sociales: Mujeres, rock nacional* (pp. 83-158). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Vila, P. (1987). Tango, folclore y rock: Apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. *Cahiers du monde Hispanique et Luso-Brasílien*, 48, 81-93. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1987_num_48_1_2303
- Waits, J. C. (2007). Does “indie” mean independence? Freedom and restraint in a late 1990s US college radio community. *The Radio Journal*.

International Studies in Broadcast and Audio Media, 5(2-3). https://doi.org/10.1386/rajo.5.2-3.83_1

- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Woodside Woods, J., Jiménez López, C. y Urteaga Castro Pozo, M. (2011). Creatividad y desarrollo: La música popular alternativa. En N. García Canclini y M. Urteaga Castro Pozo (Coords.), *Cultura y desarrollo: Una visión distinta desde los jóvenes* (pp. 90-128). Madrid: Fundación Carolina.
- Woodside, J. y Jiménez, C. (2012). Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical. En N. García Canclini, M. Urteaga Castro Pozo y F. Cruces (Coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 91-107). Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Yúdice, G. (2008). La transformación y diversificación de la industria de la música. En E. Bustamante (Ed.), *La Cooperación cultura-Comunicación en Iberoamérica* (pp. 175-206). Madrid: Aecid.
- Zanellato, R. (2020). *Brilla la luz para ellas: Una historia de las mujeres en el rock argentino*. Buenos Aires: Marea.
- Ziegler, S. (2007). Los de excepción: Un retrato de las elecciones escolares de las familias de sectores favorecidos en la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense. En M. Narodowski y M. Gómez Schettini (Comps.), *Escuelas y familias: Problemas de diversidad cultural y justicia social* (pp. 79-100). Buenos Aires: Prometeo.

Artículos periodísticos

- Arch, G. (27 de septiembre de 2018). Entrevista a Valentín y los Volcanes. “Somos demasiado universitarios para el punk rock y demasiado linyeras para el pop”. *Indie Hoy*. Recuperado de <https://indiehoy.com/entrevistas/valentin-y-los-volcanes-somos-demasiado-universitarios-punk-rock-demasiado-linyeras-pop/>
- Armentano, B. (18 de septiembre de 2018). Rosario: Una escena pop construida a la orilla del río. *Indie Hoy*. Recuperado de <https://indiehoy.com/especiales/rosario-una-escena-pop-construida-la-orilla-del-rio/>

- Barberis, J. (17 de septiembre de 2015). "Escribo en estados de conciencia total y de inconsciencia total". Entrevista a Shaman Herrera. *Página 12*, Suplemento No. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-8029-2015-09-23.html>
- Barberis, J. (13 de septiembre de 2018). La Plata: Historia de una usina de rock independiente. *Indie Hoy*. Recuperado de <https://indiehoy.com/especiales/la-plata-historia-una-usina-rock-independiente/>
- Celle, J. (23 abril de 2013). Con el sello de la autogestión. *La Pulseada*. Recuperado de <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=4996>
- Compisellos. Independencia en red (24 de octubre de 2014). *La Vaca*. Recuperado de <http://www.lavaca.org/mu81/compisellos/>
- Ercoreca, M. (17 de septiembre de 2015). El despertar de un nuevo sueño. *Clarín*, Suplemento Sí. Recuperado de http://www.clarin.com/extrashow/si/Shaman_y_los_Pilares_de_la_Creacion-Teatro_Caras_y_Caretas-Sueno_Real_0_1432657220.html
- Eseverri, M. (3 de septiembre de 1998). ¿Hay, no hay, habrá alguna vez? La utopía del college argentino. *Página 12*, Suplemento No. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/1998/suple/no/98-09/98-09-03/nota1.htm>
- Fábregat, E. (25 de agosto de 2012). *Nuevos recursos y posibilidades en la música de hoy*. Conferencia en Recalculando. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.
- FestiLaptra 10 años. Entrevista a Javier Sisti Ripoll. (27 de noviembre de 2014). *Los Inrockuptibles*. Recuperado de <https://medium.com/los-inrockuptibles/festi-laptra-10-a%C3%B1os-248e5ab4d852>
- González, J. (12 de julio de 2007). La última escena: Este es el nuevo rock argentino. *Página 12*, Suplemento No. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2880-2007-07-12.html>
- Jalil, O. (14 de febrero de 1997). Huelo a espíritu independiente: Nuevo rock platense. *El Día*, Suplemento *Viernes Joven*, pp. 4-5.
- Jalil, O. (20 de febrero de 1998). Gasoleros. *El Día*, Suplemento *Viernes Joven*, pp. 4-5.
- Jaramillo, A. (2010). El día de la indie-pendencia. *Revista Llegás*, 137.
- José Miguel del Pópulo, expulsado de un festival indie. (14 de noviembre de 2017). *Silencio*. Recuperado de <https://silencio.com.ar/noticias/lo-ultimo/jose-miguel-del-popolo-expulsado-festival-indie-25792/>

- Martínez, D. (30 de enero de 2016). El ajuste le llegó también a la cultura. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-291441-2016-01-30.html>
- Pairone, J. M. (abril de 2013). “Uno habla de sello y es un comodín para decir un montón de cosas”. Entrevista a Nicolás Madoery, Concepto Cero. Recuperado de <http://www.elserviciopostal.com.ar/entrevistas/nicolas-madoery.html#.UXApM6JLPrm>
- Pairone, J. M. (2 de octubre de 2018). Córdoba: La canción como materia prima de una escena. *Indie Hoy*. Recuperado de <https://indiehoy.com/especiales/cordoba-la-cancion-materia-prima-una-escena/>
- Pauls, A. (26 de mayo de 2000). ¿Por qué no ser un Jedi? *Página 12*, Suplemento especial decimotercer aniversario. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/especiales/13aniversario/nota18.htm>
- Panozzo, M. (14 de diciembre de 1999). El otro rock nacional. Los independientes tienen voz. *Clarín*. Recuperado de: <http://edant.clarin.com/diario/1999/12/14/c-00501d.htm>
- Pietrafesa, P. y Lingux (1988). Entrevista a Daniel Melero. *Resistencia fanzine*, 4.
- Plotkin, P. (11 de noviembre de 1999). La música que no escuchan todos. *Página 12*, Suplemento No. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/no/99-11/99-11-11/NOTA1.HTM>
- Plotkin, P. (21 de septiembre de 2000). Dos recetas magistrales para combatir la mediocridad del rock argentino 2000. *Página 12*, Suplemento No. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/no/00-09/00-09-21/nota2.htm>
- Plotkin, P. (7 de diciembre de 2000). Una generación de músicos con espíritu independiente. *Página 12*, Suplemento No. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-12/00-12-07/pag30.htm>
- Plotkin, P. (8 de marzo de 2001). Fernando Ruiz Díaz, ex-electricista, estrella de la década del ‘00... “con el rock, es muy fácil que te pierdas”. *Página 12*, Suplemento No. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/No/01-03/01-03-08/nota1.htm>
- Qué hay. (enero de 2000). *Rolling Stone*, 22, pp. 16-17.
- Sanzano, M. (30 de noviembre de 2018). Las chicas del indie lideran la nueva revolución musical. *La Nación, Espectáculos*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/las-chicas-del-indie-lideran-nueva-revolucion-nid2197734>.

- Schanton, P. (30 de abril de 2002). Malkmus: ¿Por qué estás tan distante? *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/extrashow/malkmus-distante_0_rjXIRQBgCtg.html
- Strassburger, J. M (5 de junio de 2008). Llega el indie cabeza. *Página 12*, Suplemento No. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3430-2008-06-05.html>
- Strassburger, J. M (29 de octubre de 2009). La Plata va y viene. *Página 12*, Suplemento No. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-4358-2009-10-29.html>
- Rock en ascenso, en Buenos Aires. Un lugar para salir del underground. (30 de junio de 2008). *La Nación, Espectáculos*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/un-lugar-para-salir-del-underground-nid1025876>.
- Valenti, F. (diciembre de 2009). La última década del rock platense. *Diario Hoy*. Recuperado de <http://blogteatrolaplata.blogspot.com/2009/12/la-ultima-decada-del-rock-platense.html>
- Vera Rojas, Y. (4 de octubre 2018). Mendoza: El futuro ya llegó. *Indie Hoy*. Recuperado de <https://indiehoy.com/especiales/mendoza-futuro-ya-llego/>
- Zanellato, R. (21 de julio de 2015). Los sellos musicales: Concepto Cero, un punto de partida. *Los Inrockuptibles*. Recuperado de <http://www.losinrocks.com/musica/concepto-cero-un-punto-de-partida#.VrQKIdLhArg>
- Zanellato, R. (27 de septiembre de 2018). Capital Federal: Del golpe a la reinterpretación. *Indie Hoy*. Recuperado de <https://indiehoy.com/especiales/capital-federal-del-golpe-la-reinterpretacion/>
- 20 discos de la década que se va: El listado completo. (14 de diciembre de 2019). *Indie Club*. Recuperado de <https://www.indieclubargentina.com/20-discos-de-la-decada-que-se-va-el-listado-completo/>

Fuentes

- iMac, Apple. (abril de 2000). La Máquina del Rock'n Roll (Anuncio impreso). Buenos Aires. *Rolling Stone*, 25, contratapa.
- Real Academia Española. Nuevo/va. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/nuevo?m=form>
- Visión 7 Resumen, segunda parte (6 de junio de 2013). (programa de

televisión). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=-cCh0vne08U&feature=youtube_gdata_player&fbclid=IwAR2W-4GagbKsba0KPaDmd_SykFLYUYFCMPmuEwxai3pL1ER37ix9Wq2M0fj

Quien escribe

Ornela Alejandra Boix

Es Licenciada en Sociología, magíster en Ciencias Sociales y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata. Se especializa en el área de la sociología cultural, cruces entre estética, trabajo y políticas culturales en escenas musicales contemporáneas. Se desempeña como docente (JTP) de la asignatura Metodología de la Investigación Social II en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE-UNLP). Es investigadora adjunta en el CONICET y secretaria académica del Departamento de Sociología en la FaHCE. Dirige el proyecto PICT “Sellos/productoras musicales, políticas públicas y mercados. La trama de la música independiente en el AMBA (2015-2022)”. Ha publicado numerosos artículos en revistas académicas nacionales y extranjeras. Junto a Rodolfo Iuliano compiló el libro *La cultura como dimensión transversal de lo social: Objetos, conceptos y debates actuales acerca de los mundos del arte contemporáneos*.

El *indie* en Argentina es una configuración socioestética que a comienzos de los 2000 vino a renovar la tradición del rock nacional. A partir de una etnografía de larga duración (2009-2016), a la que se agrega un trabajo de archivo posterior que repone los derroteros del *indie* a mayor escala, este libro tiene como objetivo principal presentar y analizar la configuración de la música *indie* en la ciudad de La Plata como una escena de escala media que cuenta con sus modelos específicos de institucionalización, apreciación, trabajo y profesionalización. Este fenómeno se analiza como una articulación singular de producir, escuchar, difundir, presentar e identificar la música. De esta manera, el trabajo pretende contribuir a los estudios sociales de la música en tres sentidos: ofrece una lectura etnográfica del *indie*, en cuanto dispositivo cultural en el cual intervienen distintos sujetos, estructuras y materialidades; propone una versión del método etnográfico atenta a la reflexividad y a la producción de la teoría como diálogo; y por último, elabora una mirada histórica del fenómeno, que interesa por su carácter emergente.



ISBN 978-950-34-2377-6

