



Artículo / Artigo / Article

Romanticismo, crítica y uso: los emprendimientos musicales independientes y las discusiones del campo de estudios de la música

Ornela Boix, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, La Plata, Argentina
ornelaboix@gmail.com

Guadalupe Gallo, Universidad Nacional de San Martín, San Martín, Argentina
guadagallo@hotmail.com

Victoria Irisarri, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
victoria.irisarri@me.com

Pablo Semán, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de San Martín, San Martín, Argentina
pabloseman@hotmail.com

Resumen

A partir de una investigación colectiva discernimos una configuración emergente en la que *gestionar, mezclar y habitar* son verbos constitutivos de la experiencia musical entre jóvenes que participan de espacios de producción y uso de música independiente en las ciudades de Buenos Aires y La Plata desde el año 2008 hasta la actualidad. En este artículo nos interesa conectar aspectos relevantes de esa configuración con proposiciones teóricas más abstractas sosteniendo un doble papel: ampliar la capacidad heurística a nuestros análisis empíricos iniciales y darle fundamentos a una consideración reflexiva de la noción de “campo de estudios sociales de la música”. Este esfuerzo se orienta a desarrollar los siguientes puntos: 1) la relación entre arte y mercado, 2) la relación entre crítica y pragmática, 3) la relación entre música y movimientos sociales y 4) la relación entre estas problematizaciones y las características del campo de análisis de los fenómenos musicales.

Palabras clave: música independiente, jóvenes, nuevas tecnologías, pragmatismo, crítica

Romantismo, crítica e uso: empreendimentos musicais independentes e as discussões do campo de estudos da música



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

Resumo

A partir de uma pesquisa coletiva discernimos uma configuração emergente na qual os termos *gerir*, *mesclar* y *habitar*, são verbos constitutivos da experiência musical entre jovens envolvidos em espaços de produção e uso de música independente nas cidades de Buenos Aires e La Plata, desde 2008. Interessa-nos articular aspetos relevantes dessa configuração com proposições teóricas mais abstratas, um processo que pretende oferecer um duplo contributo: ampliar a capacidade heurística das nossas análises empíricas iniciais e fundamentar a análise reflexiva da noção de “campo de estudos sociais da música”. Este exercício sustenta-se no desenvolvimento dos seguintes pontos: 1) a relação entre arte e mercado, 2) a relação entre crítica e pragmática, 3) a relação entre a música e movimentos sociais e 4) a relação entre essas problematizações e as características do campo de análise dos fenómenos musicais.

Palavras-chave: música independente, jovens, novas tecnologias, pragmatismo, crítica

Romanticism, Criticism and Use: Independent Musical Ventures and Discussions in the Field of Music Studies

Abstract

Based on a collective research we perceive an emergent configuration in which the verbs to manage, mix and inhabit are constitutive of the musical experience among young people who participate in the production and use of independent music in the cities of Buenos Aires and La Plata from the year 2008 to the present. In this article we are interested in connecting certain aspects of that configuration with more abstract theoretical propositions. This work fulfills a double purpose: to give greater heuristic capacity to our initial empirical analyzes and, at the same time, to give grounds for a reflective thought of the notion of “social studies of music”. The aim is to develop the following issues: 1) the relationship between art and market, 2) the relationship between criticism and pragmatics, 3) the relationship between music and social movements and 4) the relationship between these problems and the diverse approaches to the musical phenomena.

Keywords: Independent music, youth, new technologies, pragmatism, critique

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: febrero 2018

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: abril 2018

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2018



Gestionar, mezclar y habitar: un punto de partida

Entre 2008 y 2012 desarrollamos una investigación sobre emprendimientos musicales emergentes y en el marco de la misma llegamos a una conclusión: de forma transversal a los géneros musicales surge una configuración en la que el gusto y la producción se liberan de patrones de catalogación así como las definiciones de la música y las posibilidades de la profesión varían por la apertura de nuevas posibilidades de institucionalización, de práctica y legitimidad profesional¹. Esta es una configuración que tiene en el centro los valores *gestionar*, *mezclar* y *habitar*. En diversos trabajos hemos analizado y expuesto los valores expresados por los términos citados y en textos que preparan o capitalizan esa investigación avanzamos posiciones parciales sobre esa configuración.

En este artículo nos interesa conectar ciertos aspectos de esa configuración con proposiciones teóricas más abstractas. Este trabajo cumple un doble papel: le da mayor capacidad heurística a nuestros análisis empíricos iniciales y, al mismo tiempo, nutre la esperanza de darle fundamentos a un esfuerzo colectivo que parece estar orientado, si no a la formulación de nuevos problemas, a la complejización de los problemas de “siempre”: 1) la relación entre arte y mercado, 2) la relación entre crítica y pragmática, 3) la relación entre música y movimientos sociales y 4) la relación entre estas problematizaciones y las características del campo de análisis de los fenómenos musicales.

Antes de avanzar en los objetivos repasaremos algunos datos básicos de nuestra investigación para luego poner lupa sobre aspectos específicos que remiten a los cuatro problemas señalados.

Lo que podríamos llamar la configuración *gestionar*, *mezclar* y *habitar* implica un espacio poblado por grupos compuestos por jóvenes que participan de varios proyectos artísticos y musicales, de instancias de producción y consumo de música (como los “sellos” musicales, los colectivos de artistas, los clubes de baile) que congregan diversos grupos, de sitios virtuales para escuchar, presentar y hacer circular música, y de locales de música que refugian bohemias de nuevo tipo. Entre ellos y sus públicos suman, en el total de las noches de la semana, en el Área Metropolitana Bonaerense, decenas de miles de asistentes contados de a pocas decenas o cientos, distribuidos en micro y meso escenas² que se renuevan de forma permanente. Asimismo, la

¹ Excede a las intenciones de este artículo tratar las distintas posiciones teóricas, formales o técnicas mayormente de tradición musicológica respecto a la definición del género musical. Para ello, recomendamos los trabajos de Franco Fabbri (1982, 2006) y Juliana Guerrero (2012). Aquí la noción de género musical importa en tanto ejercicios de aproximación y catalogación musical de caracteres muy dinámicos, variables y ejercidos por los actores. En este sentido, y a partir de los debates de perspectivas sociológicas como las de Simon Frith, Keith Negus, Fabian Holt, entre otros, el uso empleado de esta noción recupera el contexto sociológico y cultural de expectativas de categorización nativa donde se implican activamente músicos, públicos, industrias, medios, etc. (Guerrero 2012).

² Retomamos la complejización de idea de escena musical propuesta por Will Straw para focalizar sobre la articulación entre un tipo específico de contexto cultural urbano y la flexibilidad y fluidez de prácticas musicales contemporáneas (Straw 1991 y Pereira de Sá 2011), sin por ello avalar consideraciones homológicas entre escenas musicales y grupos sociales: la música no representa una sociedad previamente constituida ni se trata de vínculos

escena está acompañada de lo que circula a través de internet un vehículo fundamental que alimenta la diversidad del menú musical que los públicos arman con una amplitud y heterogeneidad nunca vistos.

Comenzamos nuestra investigación con un cuestionario que intentaba explorar las relaciones entre gustos de los sujetos, géneros musicales y grupos sociales a los que pertenecían esos sujetos. Dos imposibilidades se nos plantearon a poco de iniciado el camino. Las preferencias de género musical no se correspondían sistemáticamente con un grupo o grupos sociales, aunque ciertos géneros parecían sobre-representados en algunos de ellos. Además de que los sujetos no tenían un único género privilegiado en su consumo musical, las preferencias dependían de situaciones en las que la música, en un contexto de creciente sonorización de la vida cotidiana, se vuelve omnipresente por lo que la correspondencia grupo social-género musical se volvía más compleja aún. Insistamos un poco en esto último: el gusto, como relación con la música que permite a un sujeto sostener una identidad relativa y contrastiva frente a otros sujetos es tan solo un caso de las relaciones posibles con la música. En la vida social la música se usa para muchas más acciones que la distinción y estas son posibles y necesarias de análisis en sí mismas y en su variación a lo largo del tiempo y el espacio. Así nos acercamos de a poco a dos cuestionamientos clave. En primer lugar, la categoría de gusto que nos parecía tan natural era ella misma un objeto construido por las ciencias sociales que no daba cuenta más que de una parte de los lazos posibles con la música que tienen los sujetos. En segundo lugar, la categoría “género” sucumbía a los efectos de la transformación de los medios de acceso al consumo, producción y reproducción de música. Los cuestionamientos se relacionaban con otra conclusión empírica que era su contracara: el hecho de disponer de cada vez más música y cada vez más variada permitía la individualización de un menú que implicaba la música más que como un gusto para distinguirse, como un apoyo muchas veces imprescindible en las más diversas prácticas. En este contexto que posibilitaba la mezcla de los géneros, se desarrollaban también las posibilidades del gestionar y el habitar como parte de los proyectos musicales.

Los hechos de Cromañón³ cambiaron la dinámica espacial de las presentaciones musicales y, a veces, implicaron un movimiento reactivo contra el pasado inmediato. Además, la introducción de un nuevo panorama tecnológico y estético hizo aparecer una pluralidad de pequeñas escenas que captan una porción importante de los públicos y de las vocaciones productivas, constituyéndose en un segmento novedoso, denso y relevante. En ese contexto cambiamos nuestro trabajo de entrevistas cualitativas por el enraizamiento en tres focos en que desarrollamos investigaciones etnográficas desde 2008 en adelante (en la actualidad continuamos

tales que pueda afirmarse la correspondencia exclusiva y total entre determinados grupos de edad, clase, etnia o género y una determinada musicalidad.

³ El 30 de diciembre de 2004, durante un recital de la banda Callejeros en una discoteca en la ciudad de Buenos Aires conocida como República de Cromañón, se produjo un incendio que causó la muerte de ciento noventa y cuatro personas. Dado que el incendio ocurrió como consecuencia de una serie de peligrosas prácticas en las que se comprometían músicos, empresarios y funcionarios municipales fue la oportunidad de un reordenamiento administrativo que terminó restringiendo y reordenando las opciones de los músicos a la hora de definir locales para sus shows.

el abordaje de objetos de ese mismo espacio) que dieron origen a tesis de maestría y doctorado y a un diálogo analítico en que surgieron las categorías que, de forma transversal, describían mejor los tres focos etnográficos. En Tacna (espacio clave del dance), en Zizek (espacio independiente de música electrónica), en escenas *indie* platenses, que es el terreno en que llevamos adelante nuestra investigación, no sólo surgen estéticas que se constituyen en una hibridación potenciada sino también organizaciones y nuevas formas de involucrarse en la música tanto para *públicos* como para *productores*. En estas escenas, los términos *gestionar*, *mezclar* y *habitar* resultan clave para entender que, mientras declina la época en que las grandes bandas eran las protagonistas exclusivas del consumo musical, emerge una nueva forma de articular máquinas, sujetos, dinero, ideales estéticos, instituciones y posibilidades de profesionalización. De esa investigación basada en casos concretos que fueron descriptos etnográficamente surgen una serie de cuestiones conceptuales que son transversales al análisis de distintos casos que incluyen los nuestros, pero los exceden. Esas cuestiones están informadas tanto por nuestra actividad empírica como por nuestras lecturas del panorama de investigaciones contemporáneas y remiten a problemáticas más generales que se encadenan entre sí. En primer lugar, nos interesa destacar cómo se relaciona esta configuración con una ambición clásica en las ciencias sociales que es la de superar la visión romántica de las artes y entre ellas la de la música. En segundo lugar, nos interesa el hecho de que estos fenómenos parecen particularmente aptos para una operación analítica que continúa la preocupación anterior en términos específicos y novedosos: la conciliación entre tendencias pragmáticas y críticas. Nos interesa destacar el hecho de que esta articulación continua la vieja aspiración de las ciencias sociales de dar cuenta de la potencia social de la música, pero absorbe al mismo tiempo la posibilidad de hacerlo a través de un análisis que incorpora las propiedades específicas de los fenómenos socio-musicales, evitando los *sociologismos*, pero no se detiene en el obstáculo del *esteticismo* (En el apartado II definimos estos términos). En tercer lugar, intentaremos mostrar que las nociones de uso y música de uso que han sido fértiles para las aproximaciones de las ciencias sociales a la música pueden combinarse productivamente en la determinación de las características de los emprendimientos emergentes. Este recorrido conceptual y el repaso de algunos momentos de nuestra investigación nos conducirán a un último punto: la necesidad de problematizar la noción de campo de estudios de la música que de diferentes formas resulta movilizadora en distintas investigaciones.

La “reducción” sociológica de la imagen romántica del arte

En la investigación que realizamos en espacios de la música electrónica e *indie* de las ciudades de Buenos Aires y La Plata nos encontramos con jóvenes que hacían de la música una práctica tanto de ocio y placer como de proyección profesional, buscando obtener recursos económicos que volvieran viable la continuidad del proyecto. De manera permanente, ensayaban formas para alcanzar la meta de “vivir de esto” o “vivir de la música”. Esta idea perdía su vinculación exclusiva con el propósito de originar recursos a partir de la obra musical, imagen en gran parte deudora de una noción de la profesión y de la carrera concebida desde la industria discográfica tradicional, y pasaba a asociarse a una mayor amplitud de actividades, donde cobran protagonismo las capacidades de gestión de los artistas. Organización de fiestas, festivales y

giras; desarrollo de *booking* para otros músicos; dictado de cursos; trabajos musicales para terceros (como los *remixes* en el caso de los Dj-productores de Zizek); elaboración y venta de remeras, postales y otros objetos relacionados con la música, eran algunas de las actividades por las que se obtenía dinero. Asimismo, fuimos testigos de la presentación de los artistas a convocatorias estatales de subsidio y financiamiento, así como de su búsqueda de *sponsors* en el ámbito privado.

Entre los jóvenes con los que trabajamos, el diálogo entre la música y el dinero era franco y visible. No sólo no se avergonzaban en asumir públicamente que querían ganar dinero sino se implicaban en una disputa por el reconocimiento profesional por el cual “nada es de onda”. Así, entre los músicos y los Djs tocar gratis no era una práctica bien vista, si bien las retribuciones podían no responder a montos específicos en moneda, sino a intercambios por alojamiento, edición de videos, diseño de *flyers*, mezcla y masterización de discos, entre otras posibilidades. De la misma manera, estos artistas asumían cierta continuidad entre sus figuras de músicos y de “dueños” de un club de baile, “directores” de un sello, “gestores” de obras de terceros o “productores” de eventos. En sus figuras convivían las prácticas estéticas con las mercantiles, relativas al negocio, y en las entrevistas y conversaciones solían resaltar el empleo de soluciones creativas a desafíos financieros.

La convivencia desenfadada entre el arte y el negocio desafiaba concepciones románticas de un artista puro, desmarcado de la mundanidad del negocio. Asimismo, otras concepciones entre nuestros interlocutores criticaban la noción de un artista asociado al genio: entre los Djs, la expansión de una idea de propiedad de la música que abarca tanto a sus creadores como a sus recreadores; entre los músicos *indies*, la dependencia de lo musical respecto a un dispositivo más amplio donde participaban diseñadores, fotógrafos, artistas visuales vestuaristas, y periodistas, distribuía la creatividad en un amplio abanico de mediadores.

Frente a la concepción romántica del arte, el impulso principal de la empresa sociológica había sido devolver al arte su historicidad y su reinscripción material en las relaciones sociales, atacando una mirada trascendental y esteticista que destaca propiedades como la gratuidad, el desinterés y la primacía de la forma por sobre la función (Bourdieu 2005: 419). De acuerdo con la mirada bourdieana, el arte como experiencia trascendental, “como un mundo aparte, sujeto a sus propias leyes” (Bourdieu 2005: 79), universaliza y eterniza una forma de institución de la obra de arte históricamente muy específica. En esta perspectiva, sin embargo, la vocación desromantizadora respecto a la estética pura se ve subvertida en la identificación analítica con los criterios de la cultura dominante: al descubrir el arte como creencia y dominación simbólica, es difícil reconocer las prácticas más que ubicadas de mejor o peor manera en relación con la legitimidad. En este punto, ante una concepción de los campos artísticos que naturaliza las divisiones sociales e impide ver el arte en su constitución misma, reificándolo como obra, resultó iluminador volver a la noción de “mundo de arte” de Becker (2008), quien radicaliza el carácter social de los objetos de la vida estética.

El planteo beckeriano también supone que el arte es un objeto que hay que definir atendiendo a la red de relaciones en que ese objeto surge. Pero a diferencia de Bourdieu, y en lo que desde nuestra perspectiva es una ganancia para la comprensión de los mundos del arte,

Becker prescinde de las cuestiones estéticas. El arte aquí es simplemente el producto del trabajo de una red de cooperación organizada convencionalmente para producir obras/productos que el grupo en análisis define como artísticos. Pensando el arte desde los recursos y la organización, la sociología de Becker hace más que de la de Bourdieu por cuestionar la autonomía de la obra de arte y la ideología del don y del carisma del creador. Primero, al mostrar que los mundos del arte surgen en relación con recursos humanos disponibles, procesos de formación, efectos de habilitación sobre las estructuras estéticas, Becker evidencia cómo hasta los objetos y artistas aparentemente más autónomos requieren de la existencia de recursos materiales mínimos, personal de apoyo y convenciones. Así, el trabajo artístico nunca es el producto de los artistas individuales, aunque luego sea en ellos donde se concentran las reputaciones. Asimismo, su teoría no esteticista –en la que la trama organizativa del arte es también productora de la legitimidad de los criterios estéticos– tiene el efecto de ampliar el espectro de lo considerado artístico, al considerar muchas más formas del arte que las supuestas en la teoría bourdieana, limitadas a la cultura legítima.

La apertura de Becker es profundizada en la interpretación de la música de Hennion (2002), que no sólo contempla la red social productora de arte, sino también cómo en ella intervienen cosas, objetos de capas múltiples, además de actores humanos. El planteo de Hennion en *La pasión musical* se erige contra dos reduccionismos: en un extremo, las mismas lecturas esteticistas a las cuales se oponía Bourdieu, que aceptan y comentan el objeto musical en tanto que obra autónoma de la cual derivan los términos de la apreciación estética. En el otro extremo, las lecturas sociológicas que 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 arbitrario, 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. En una propuesta de superación de estos dos polos de interpretación reduccionistas sobre la relación entre música y sociedad, Hennion elabora una teoría de las mediaciones. Elementos como “instrumentos, partituras, escenarios, medios de comunicación, intérpretes, profesores, productores, críticos” (Hennion 2002: 25), son enumerados en sus trabajos para ilustrar de qué hablamos cuando hablamos de mediadores: estos no son abstracciones sino elementos concretos, activos, específicos para cada configuración musical. Esta clase de entramados humanos y no humanos realizan en cada ocasión un trabajo de mediación en la medida en que permiten, invitan, inhiben y/o detienen la constitución de distintos estados de la música. De esta forma, el concepto de mediación invoca una producción, un trabajo concreto, en el que intervienen distintas agencias. Desde esta perspectiva, la música es el resultado de estas mediaciones, o más bien, la música es la propia relación de mediación y no tiene existencia por fuera de ella. El concepto de mediación, entonces, no resuelve nada de antemano: es una pregunta que se lanza cada vez a las músicas reales, particulares y concretas: ¿cómo están hechas?, ¿sobre qué arreglos se apoyan?, ¿qué hacen?, ¿qué hacen hacer?

A este estado de la discusión, podemos agregar ahora los planteos específicos que se han desarrollado en la sociología de las profesiones artísticas, los cuales terminan de asestar un golpe

mortal a la ideología romántica del creador y de la obra. En este punto, los aportes de Menger (2002) y Bolstanki y Chiapello (2002) resultan cardinales. Para Menger, el arte no sólo no es el revés del trabajo, sino que es cada vez más reivindicado como la expresión más avanzada de nuevos modos de producción y relaciones de empleo engendradas por las mutaciones más recientes del capitalismo (2002: 7). En este sentido, los valores de alto compromiso con la actividad, autonomía elevada, flexibilidad, gratificaciones no monetarias, propios del trabajo artístico, son modélicos. Esta situación se presenta muy distante de aquella recuperada por Bourdieu para la segunda mitad del siglo XIX respecto a la oposición entre la vida burguesa, acomodada a las normas y la estabilidad, y la vida artística y bohemia, de carácter provocador y sacrificial. En efecto, como lo muestran Boltanski y Chiapello (2002), a partir de la década de los 70 el capitalismo comenzó a incorporar a su lógica ciertos elementos que las prácticas artísticas colocaban en el eje de su crítica al capital: su inautenticidad, su falta de apreciación de la belleza, sus límites a la creatividad y la libertad. Actualmente, esta oposición, correspondiente a la bifurcación tanto real como imaginaria entre los mundos artístico/expresivo y el regido por la lógica del negocio, se halla desbordada y comienza a cambiar su forma (Benzecry 2012a y 2012b, Miguel 2011, Semán 2015). Las apropiaciones de la sociología beckeriana, en un primer momento, y luego de la sociología de las mediaciones, son parte de un movimiento más amplio en el contexto local que podríamos definir desde la tentativa por captar lo específico de lo musical y que han abierto nuevos interrogantes en los estudios socio-antropológicos. En un primer momento, distinguimos una serie de trabajos que, promediando la primera década de los 2000 y todavía en un marco fuertemente estructurado por la pregunta por la identidad en torno a géneros musicales, avanzaron sobre la ampliación de las participaciones y roles en la música, tomando como objeto a los escuchas⁴. En un segundo momento, identificamos investigaciones que, apoyadas en la evidencia de la producción de la música por parte de los oyentes, y en la precariedad de la distinción entre producción y consumo que resulta de un panorama tecnológico renovado, pueden salir de una sociología centrada en los receptores y construir nuevas preguntas relativas a la música como trabajo, carrera y objeto de instituciones y políticas⁵.

⁴ Referimos, entre los más significativos para el debate, la creación de una contra-escena en el ámbito del rock chabón (Semán 2005), la producción del aguante (Garriga 2008, Garriga y Salerno 2008) y de rituales (Citro 2008) y la elaboración de estos fenómenos no sólo en el ámbito del recital sino en la vida cotidiana (Aliano *et al.* 2009); la conformación de subjetividades femeninas entre las escuchas de cumbia (Silba y Spataro 2008) y las fans de música romántica (Spataro 2012), la forma en que las expectativas y respuestas de los bailarines en las pistas electrónicas estructuran la performance del Dj (Gallo 2011), el papel de los seguidores como críticos y promotores de la escena indie (Boix 2016a), el trazado de trayectorias morales apasionadas por la ópera y sus efectos en el montaje de cursos, conferencias y expertises (Benzecry 2012a), entre otros.

⁵ Referimos a investigaciones que abordan los modos y recursos de trabajo musical (Blázquez 2009, Gallo 2015, Gallo y Lenarduzzi 2016, Quiña 2012), los espacios de performance y práctica (Carozzi 2015, Bergé y Cingolani 2016, Gallo 2011, Liska 2013), las trayectorias y carreras (Boix 2016c, Gallo 2015, Silba 2015), los cambios históricos en las formas de reconocimiento y legitimación del ser músico, junto con las perspectivas de profesionalización (Boix 2015 y 2016b, Blázquez 2012, Gallo y Lenarduzzi 2016, Irisarri 2011 y 2015, Vecino 2011), las instituciones, espacios y eventos musicales (Cingolani 2015, Boix 2016c, Gallo 2016, Lamacchia 2012), las políticas públicas y la interlocución con el Estado (Boix 2017, Saponara Spinetta 2016, Mihal y Quiña 2015).

Crítica y pragmática conjugadas: ¿por qué no?

En nuestra investigación nos encontramos con un fenómeno que, si bien tenía antecedentes, tuvo una presencia mayor en CABA y en La Plata (también en otras grandes ciudades del país) en los años posteriores al 2005. No solo mayor en cuanto a su extensión sino también, digamos, cualitativamente, en el sentido de componer un conjunto desarrollado de instancias de creación, circulación y consumo de música. Este fenómeno, sintéticamente, es el del surgimiento de escenas de tamaño pequeño y medio que se instalaron durante al menos diez años, desde 2005 hasta 2015, dando lugar a un circuito que no se limitó a ser el semillero de escalones superiores de consagración y masividad. Los datos que obtuvimos de primera mano en el inicio y desarrollo de la investigación enfocada en proyectos como el club de baile Tacna, el colectivo Zizek o los sellos musicales de La Plata se complementaron con investigaciones concomitantes y nos revelaban que el fenómeno era transversal a los géneros musicales, a los cuales además problematizaba en un grado que corroboraba el que nuestra propia investigación estaba encontrando. En este contexto, la transformación que estábamos estudiando no era específica del mundo del rock o de formatos que aparecen como su “sucesión” en términos de un “nuevo género” (de hecho, y apoyando esta hipótesis, el *indie* platense, que comenzó siendo identificado como un estilo específico de rock, asociado a la distorsión, las capas de guitarras, la desprolijidad y las referencias estilísticas al rock independiente norteamericano, en su desarrollo durante esta década desbordó totalmente un patrón estético y sonoro, revelándose como una realidad socio-musical multidimensional que contiene y sobre-determina el estilo).

En nuestra interpretación este fenómeno era el resultado no necesario de una combinación de factores que potenciaron la producción independiente. De acuerdo con las investigaciones realizadas por nosotros esa combinación de factores conjugaba la trayectoria de esas organizaciones musicales (y en lo que surgía como información de investigaciones anteriores y concomitantes); estos elementos eran: la pérdida de centralidad de las discográficas, la irrupción de las nuevas tecnologías que des-intermediaban la producción musical en aspectos que van desde la elaboración sonora a la gestión de públicos, eventos y formas de realización de la música como medio de intercambio, las transformaciones en el uso del tiempo libre que implicaban la aparición de corrientes de público en demanda de novedades (aunque su solvencia era limitada), la generalización de un modelo en que músicos y públicos coproducen activa y conscientemente el valor de un proyecto musical⁶. Sin embargo, estas condiciones por si solas no

⁶ Describiendo la situación desde el plano de inmanencia que en que se colocan los actores, el método etnográfico encarna al menos una de las posibilidades de la crítica. Pero digamos algo más sobre este punto que se ofrece a una interpretación crítica si no se considera el encadenamiento temporal de las investigaciones. Hemos referido, como posibilidades de un análisis crítico, fenómenos que parecen anclados exclusivamente en las clases medias. Y como eso siempre parece limitado y sospechoso de no ser consistente con la plenitud de la posibilidad crítica, podemos agregar sin problema el hecho de que esta misma posibilidad crítica, la que repone la contingencia histórica allí donde el análisis se tiente con la fatalidad, fue desarrollada a partir de estas mismas premisas, antes que nada, en fenómenos relativos a las clases populares. En un artículo de Aliano *et al.* (2017), publicado en un número anterior de esta revista, se alude a estas ideas cómo erróneas, sin citar la fuente, imputándoles un centramiento indebido en las clases medias. Extrañamente para un trabajo que pretende dar cuenta del conjunto del panorama del campo de estudios se obvian una serie de investigaciones que dan cuenta de un hecho: la observación de estas dinámicas tiene

bastaban para el resultado que comprobamos. Ellas fueron anudadas por músicos y artistas jóvenes que en su experiencia le dieron centralidad a dos verbos que configuran tanto las maneras de interiorizar ese panorama como las de obrar en él: de acuerdo con nuestras investigaciones, *gestionar* y *habitar* son los términos clave de este espacio o modo de relación con la música. El primer término implica la interiorización y la legitimidad de la actividad de gestión como parte de la actividad del músico que ve redefinido su estatus como tal. En este sentido, los trabajos sobre sellos musicales, clubes de baile, redes culturales y colectivos que llevamos adelante en nuestra investigación dan cuenta de la búsqueda y adquisición de saberes de gestión entre músicos y artistas, muchas veces apelando a espacios de formación alternativos, como talleres, encuentros y conversaciones entre pares. El segundo alude tanto a la relación indisoluble que se da entre música, evento y lugar como a dinámicas colaborativas que implican nociones de amistad y localización, centrales para comprender el sostén de los proyectos musicales emergentes.

El trabajo de Vecino (2011) aporta a este análisis otro elemento central para entender estas apuestas al mostrar a lo largo de los años 90 la formación de una “matriz sentimental” específica, caracterizada por un “activismo cultural” y una vinculación “libidinal” y “artesanal” con la música. También las investigaciones han descrito procesos de larga data en el reconocimiento de distintas figuras que encontramos en las escenas emergentes. Por ejemplo, la imagen del Dj, hoy naturalizada en su asociación con la música electrónica dance, requirió de décadas de disputas por la legitimidad y la construcción por los practicantes pioneros del campo de espacios alternativos a las discotecas (Gallo y Lenarduzzi 2016). Blázquez (2012), en su estudio de la escena cordobesa, ha señalado que, para ser considerado un ejecutor de un verdadero oficio artístico, el Dj debía poder mostrar que creaba sonidos propios y, por lo tanto, que era más que

lugar de forma cronológicamente anterior al estudio de este espacio de clases medias: los trabajos de Semán (2006) y de Semán y Vila (1999) mostraban los efectos de las transformaciones tecnológicas y culturales que permitieron antes que a los jóvenes de las clases medias a los jóvenes de sectores populares del gran Buenos Aires realizar una producción que se autonomizaba tanto de poderes económicos como ideológicos y realizaba la “hazaña” de operar como una “periferia” influyente que revertía relaciones de fuerza con el “centro”, configurado por la Capital y sus capacidades de influencia en cuanto a estilo y organización del mercado musical (Semán 2017). En relación con la construcción del estilo, el estudio de Silba (2015) en el mundo de la cumbia bonaerense muestra cómo las mayores posibilidades de acceso a los instrumentos de producción y grabación de música tuvieron que combinarse con formas locales de transmisión y adquisición activa de un saber musical cumbiero, inexistente en las academias y en las escuelas de música. Previamente, la investigación de Tranchini *et al.* (2009), había descrito esta producción musical en el ámbito del barrio, de la amistad y de la familia, focalizando en la figura mediadora del productor (a la vez buscavidas, músico, creativo, productor de su banda y de otras). El “ambiente”, denominación nativa para referir a un dispositivo donde se recomiendan y seleccionan músicos, se arman bandas y se logran trabajos y actuaciones, es clave para entender la conexión entre la producción en estudios caseros barriales y los mecanismos de la industria discográfica de este sector. Todos estos estudios implicaron una primera posibilidad crítica que consistió en trascender el coto de los objetos válidos para el estudio de la música asumiendo que aquellos que tienen baja legitimidad en términos del canon, no merecen menos atención ni pueden ser analizados con el uso normativo del canon. Pero además al mostrar la eficacia de los subalternos en el proceso de darse fines culturales propios, a través de circuitos alternativos, estos mismos trabajos que muestran a los analistas escapando de la sollicitación hegemónica en la construcción y análisis de sus objetos, también dan claras muestras de cómo los propios subalternos confrontan y revierten, claro que parcial y contradictoriamente, las relaciones hegemónicas en que están inscriptos.

un trabajador que animaba fiestas, actividad considerada un “hobbie” o mero trabajo circunstancial. De la misma manera, para explicar la extensión y reconocimiento que tiene actualmente la música emergente e independiente, deben considerarse procesos de larga duración que involucran la agencia de los sujetos. Referimos a las prácticas de acción colectiva orientadas a la reivindicación de derechos sobre las prácticas musicales y la elaboración de políticas públicas de música, las cuales encontraron un dinamismo inusitado al calor de la movilización colectiva de la sociedad en las crisis y poscrisis de 2001, e involucraron distintas relaciones –de la confrontación al diálogo– con organismos y representantes del Estado (Lamacchia 2012).

Vemos entonces que el surgimiento de escenas de nivel meso que crean alternativas al consumo macro y complejizan el consumo y la práctica musical no es una necesidad histórica sino el resultado de una acción que construye esa posibilidad en un campo de posibilidades y de fuerzas. Así es que, en nuestra investigación, y en algún grado en las que citamos como complemento, apoyo o inspiración, el análisis consuma una posibilidad crítica que es preciso explicitar y poner en diálogo con premisas teóricas más generales. El punto es: ¿en qué sentido hay en esa interpretación una crítica? Nuestra respuesta anticipada es que esta se da en el diálogo entre la raíz de la posición crítica y las actuales consideraciones pragmáticas en la filosofía y las ciencias sociales, especialmente en desarrollos vinculados con la experiencia musical. En lo que sigue trataremos de darle apoyo teórico a esta lectura.

Desde un punto de vista teórico, hay una lectura de la noción de crítica que nos interesa proponer: que el giro pragmático contemporáneo puede asociarse con la demanda de crítica inmanente (que en nuestra concepción debe pasar por el análisis de las formas hegemónicas). Más específicamente nuestra tesis es que en la noción de uso, tal como se la puede connotar a partir del debate contemporáneo, puede ligar pragmatismo y crítica⁷.

Pese a discusiones, refutaciones y superaciones, las inquietudes originadas en el proyecto de Adorno signan una dialéctica infinita en la que se inscriben las más diversas consideraciones de las ciencias sociales de la música. Adorno tenía en el centro de sus preocupaciones dos premisas: que la música era un vehículo potente de producción de lo social y que su consideración sociológica debía configurar una crítica inmanente de las formas de conciencia reificadas. Diversas posiciones en el campo de las ciencias sociales han privilegiado el problema de la crítica de forma que prolongan, actualizan o discuten las posiciones de Adorno.

La posición bourdieana, hasta hace unos años dominante e inevitable, realizaba una operación clave: continuadora pesimista del proyecto de la razón en clave crítica, intentaba superar la tensión entre el carácter especulativo de las ciencias históricas europeas y el carácter empirista/irreflexivo de las desarrolladas en EE.UU. En ese marco, el impulso bourdieano

⁷ El argumento de este punto viene a envolver como una dimensión más abstracta y contemporánea el que desarrollamos sobre la relación entre la agenda pragmática y las relaciones de hegemonía en trabajos previos (Gallo y Semán 2012, Semán 2017). En los textos referidos se afirmaba que no había incompatibilidad necesaria entre un análisis en términos de hegemonía y uno que tomase en cuenta la especificidad de los campos y, sobre todo, la pertinencia de una teoría de las mediaciones (en aquel análisis intentábamos conciliar posiciones de Bourdieu, Gramsci y Hennion). Aquí exponemos una posibilidad de aproximar proyecto crítico y posición pragmática (conciliando las posiciones más actuales de Hennion con lecturas de la teoría crítica).

concibió, en asociación contradictoria, la autonomización de los dominios de prácticas y su participación de una relación de fuerzas mayor que dichos dominios especificaban, reproducían o retroalimentaban. Dentro de esta matriz fueron absorbidas las más diversas investigaciones de los más diversos campos incluyendo el musical: desde las dirigidas a dilucidar las relaciones entre obra e historia hasta las que enfocaban en practicantes y públicos que les daban sentido a unas obras determinadas.

La centralidad del proyecto crítico fue percibida y desplegada de otras formas por Michel De Certeau (2000), con quien la crítica gana una complejidad particular. En la perspectiva de De Certeau, Adorno podría ser su principal “anti-afinidad electiva” (como las que constituyeron para él mismo Bourdieu y Foucault, en una contraposición que iba más allá de la mera refutación). La posición de De Certeau, basada en las reservas estratégicas de subjetividad capaces de superar, al menos por momentos, los efectos de la capilarización de la dominación en que se asocian capitalismo, tecnología, burocracia y producción de sentido no se limitaba a tratar de superar los temas del elitismo o la separación entre autor, obra y recepción que algunos autores señalaron repetida y fundamentalmente en la obra de Adorno. Desde la posición de De Certeau se entendía y retenía la necesidad y la primacía del proyecto crítico en la consideración de la cultura, pero se afirmaba que la crítica no estaba restringida al héroe filósofo sino al hombre común, que opera en el seno de la historia, sin garantías y sin destino fijado a priori. Democratización del sujeto crítico que no cambiaba en De Certeau el hecho de que este es el que despliega su actividad crítica desde la historia misma, cuestionando formas reificadas de conciencia justo en el circuito en que se produce la comunicación humana en general, o, en especial, la música.

En un texto clave de Tia DeNora (2000) encontramos el papel de la música como parte de la estructura de la acción que orienta la producción de emociones, prácticas corporales y conductas (como tecnología del yo, como tecnología del cuerpo, como un dispositivo de regulación de las interacciones en distintos escenarios de la vida cotidiana). Esto radicaliza, supera y contiene la tensión que podría formularse entre, por ejemplo, el planteo de Adorno, por un lado (y su énfasis en el material musical *per se*), y, por otro, el de Michel De Certeau (y su énfasis en el uso, como forma de concreción de la crítica, a través de la resignificación y la apropiación). La música es concebida y descrita en su investigación como elemento crucial de un dispositivo habilitante, en un promotor de la acción: como afirma en su reseña Welschinger, “DeNora propone una aproximación pragmática a la cuestión del significado musical” que “esquive la dicotomía texto/contexto (y la idea del objeto musical) a favor de una noción de la música tal como está sumergida en y convertida en un recurso para la acción, el sentimiento y el pensamiento” (2014: 49). Así, se trata tanto de atender a la interpretación musical como a su apropiación, pero en la dinámica en la que existen imbricadas y teniendo en cuenta su materialidad como música en tanto capacidad de afectar el mundo vital en el que está entramada y es actuante. Ya no se trata sólo de la lógica subversiva de las apropiaciones, del desvío que las prácticas les imponen a las prescripciones de uso, sino de algo que implica esta idea y desplaza a las prácticas del plano de la comprensión de un mensaje a un plano que es el de la acción misma: una cosa es que, en producción, como decían los analistas del discurso, se destile un sentido místico de una letra de rock y otra cosa es que, al oírla, se viva esa canción (que no era para nada

mística) como una forma de oración (supongamos el caso de un joven practicante zen que tiene en un determinado rap la perfecta articulación rítmica para finalizar su práctica diaria).

La apertura al pragmatismo más recientemente desarrollada por Hennion profundiza y les da nueva consistencia y lenguaje a las adquisiciones realizadas en *La pasión musical* y amplifica esta comprensión de la noción de uso que queremos enfatizar. La mencionada apertura produce un salto cualitativo por sobre el concepto de habilitación, en tanto no permite entender a los aficionados fuera de una red de vínculos con sus objetos. Tomado como una ontología, y no como un método, como una forma de referir al ser de lo existente y no como una forma de acceder a las cosas o referirse a los valores, el pragmatismo entiende que las cosas son las relaciones en que existen sujetos y cosas siempre en usos y arreglos que terminan de definirlos. Esas asociaciones son las *pragmata* en las que se integran indisolublemente aquello que el dualismo divide y opone como sujeto y objeto absolutos, vinculaciones sin las cuales no hay sujeto u objeto.

Las *pragmata* existen como tales, como asociaciones en las que la agencia está distribuida en la asociación misma entre el sujeto y el mundo y no exclusivamente en el sujeto. Existen como posibilidad afirmada en un campo de posibilidades del que emergen como alternativa, superación, desvío, deriva, actualización no única y que define a ese campo como un pluriverso, una totalidad no cerrada y no sellada a la que referir las *pragmata*. En este sentido la *pragmata* abraza un conjunto de complejidades: relaciones (primera complejidad) que solo pueden existir como parte de un conjunto de posibilidades de relación (segunda complejidad) que nos permiten entender, contra el sentido común, que el pragmatismo de esta concepción tiene poco de práctico si por esto se entiende simplificar, resolver e instrumentar.

Es en ese contexto que el análisis sociológico acompaña a las *pragmata* haciendo que emerjan como tales, yendo de lo que aparece dividido a lo que las prácticas han asociado. Esto obliga a un movimiento aparentemente contradictorio que redefine la noción de crítica a la cual se asocia la misión de la sociología. Cuando el análisis procede haciendo aparecer el mundo así, lo que hace es aceptarlo en su pluralidad y en su incertidumbre radical. No hay necesidad de distancias críticas desde afuera, el mundo es el mismo plural, abierto, en crisis permanente (Hennion 2017: 13).

Desde este punto de vista la tensión entre la aceptación y la crítica revela su carácter de contradicción puramente aparente porque estos dos términos pierden su carácter opuesto cuando se considera la pluralidad del mundo y que la emergencia de un posible entre otros es al mismo tiempo aceptación de esa posibilidad y superación de cualquier noción de necesidad. Así, y al mismo tiempo, esto tiene una consecuencia específica para entender la posibilidad crítica que entraña el pragmatismo al que acude para consolidar una teoría de las mediaciones. Esta teoría nace de la crítica al proyecto crítico, en tanto este instaura un punto de vista falso y artificiosamente exterior para realizarse como tal. Y para ellos retorna a una de las propiedades que definían al proyecto crítico: este debe ser una crítica inmanente. Pues bien, despojado de la geometría que la dialéctica imponía al razonamiento de Adorno, y vuelto humilde por superación del filósofo héroe a favor del hombre común, la tarea de aceptación del pragmatismo, que no puede ser sino crítica, porque cuestiona la fatalidad y la necesidad, se despliega desde el lugar

mismo en que el mundo sucede, múltiple, o sea como inmanente. En este contexto la crítica se realiza mejor como etnografía, entendiendo por ella que investigación e interpretación no deben colocarse por fuera de la historia, desde un punto de vista absoluto, para apreciar que esta emergencia es una variación de la historia y las relaciones de poder. Es más bien dialogando con los actores, permitiendo que estos expliciten sus cálculos, sus estrategias y sus percepciones, que se evidencia en qué medida ellos actúan ante “automatismos histórico-sociales”, ante fronteras y estructuras que limitan su acción y de qué manera identifican y actualizan posibilidades.

Música de uso

Es importante caracterizar la configuración que encontramos en el contexto de la historia conocida de los desarrollos musicales de la Argentina, en especial, en la relación con la del rock nacional. Esta configuración ofrece características singulares porque es portadora de una discontinuidad estructural que ese contraste nos hará evidente. Comencemos por el recorrido histórico que nos permitirá ceñir esa singularidad.

En los años 2000 y sobre todo luego de 2005 el rock nacional cedió progresivamente parte de la centralidad que ostentó entre los jóvenes de las clases medias desde 1983 y sobre todo desde los 90. Las formas del rock que habían predominado hasta ese momento debieron enfrentar el cansancio de la insistencia en una fórmula que había sido popular: la que asociaba cada vez más monótonamente la nostalgia, el barrio y la mimesis con los Rolling Stones, las consecuencias simbólicas y prácticas del incendio de Cromañón que habilitaron una verdadera venganza de clase contra la presencia de las camadas populares en el rock y la necesidad de hallar nuevos espacios en que desarrollar la actividad musical y las transformaciones tecnológicas que suscitaba la aparición relativamente abrupta de un nuevo paradigma tecnológico en lo relativo a la apropiación, producción y reproducción de música. En este contexto fue posible un movimiento que delineó una específica transformación de las preferencias musicales que maduraba desde tiempo atrás ya que ese formato del rock venía siendo cuestionado de forma creciente. El *indie*, el pop, la música electrónica (el dance específicamente), incluso la cumbia, aparecieron en una configuración de preferencias y producción que era plural y transgénica en cuanto a los rótulos musicales. Esta transformación del gusto habilitada por las posibilidades de escucha y apropiación surgidas con la digitalización y la generalización de internet influyó en el gusto musical en general y se expresó, también, en las escenas que discernimos y describimos.

Una consecuencia importante de esta dinámica es la centralidad de la idea de *mezcla* en la música contemporánea. No se trata de la desaparición de los géneros musicales, pero sí de su relativización y de la aparición de actitudes de apreciación y producción de música que jerarquizan la transgenericidad musical en la mezcla, el *cover* y el reciclaje en general. En todas esas prácticas el amor por lo diverso es una nota que contrasta con la realidad histórica anterior o con lo que se describía como ajustada al consumo por géneros que expresaba una dinámica social de distinción que hoy se ejerce de otras formas.

Pero también es importante otra consecuencia: estas escenas conforman un pliegue de actividades y organizaciones que creció entre dos situaciones previas. Por un lado, los grandes

shows con artistas consagrados desde hace décadas en la escena nacional o internacional y, por otro lado, los pasos iniciales de los cientos que se encaminan a la lucha selectiva de la que surgirían algunos relevos. Entre esos dos momentos aparece una red de sujetos y de lugares concretos y virtuales en los que se cultiva un gusto que es, comparativamente, más móvil y plural, atendiendo a las más diversas lógicas de particularización del gusto de individuos y pequeñas comunidades interpretativas. *En ese pliegue aparece otra relación con la producción de música* que implica nuevos usos de un panorama que incluye tecnologías y movimientos estéticos y, al mismo tiempo, una articulación colectiva que incluso se proyecta institucionalmente en formatos organizacionales que cristalizan desarrollos de una etapa posterior a la centralidad excluyente de las compañías discográficas. En este nuevo contexto, la denominación “sello”, la cual remite a un fenómeno en extremo conocido y expandido en los mundos musicales, el del sello discográfico, designa nuevas prácticas y sentidos para los jóvenes contemporáneos. Los sellos musicales han dejado de funcionar privilegiadamente como editores de discos, tal como fue planteado por Gallo (2011) y fue profundizado por Boix (2016c) en su investigación dedicada a este tema. Estas instituciones, integradas por músicos y artistas que gestionan sus obras y las de otros, se caracterizan por la ampliación de las actividades creativas que hacen emerger la música, la reunión de proyectos musicales cuyo compromiso estético no se identifica por cualidades exclusivamente sonoras o estilísticas y la extensión de formas de producir entre amigos y pares. Los sellos, según Boix (2016c), pueden comprenderse como instituciones de mediación (en el sentido ya explorado por Hennion 2002): una reunión heterogénea en la que trabajan recursos, intereses, tecnologías, espacios, afectos, competencias, compromisos, búsquedas estéticas. Así las instituciones no son un mero intermediario de una música que se produce en otra parte, sino que la constituyen. Como tales, buscan reforzar los proyectos de los músicos aprovechando las posibilidades ofrecidas, tanto por las tecnologías como por la nueva conformación de los públicos. La constitución de las mencionadas escenas, lo dijimos arriba, es una operación histórica contingente que se observa como tal en una aproximación crítica. Pero la consumación de ese hecho histórico tiene otra dimensión que, como anticipamos, es de discontinuidad en la sucesión de músicas protagonizadas por jóvenes desde los años 80 en adelante.

En un sentido que explicitaremos a partir de aquí, esta configuración constituye un nuevo capítulo de las músicas de uso en un sentido que postuló Vila (1987) y debe hoy ser recuperado en un nuevo contexto.

La noción de uso tiene al menos dos significaciones importantes para los estudios sobre música. Ambos se combinan en una tercera significación que queremos detallar aquí para destacar el carácter novedoso de la situación histórica. Como dijimos arriba el término “uso” tiene que ver con la capacidad productiva de los “receptores” al darle a la música una resignificación relativa a sus intereses, deseos y trayectorias sociales. Más radicalmente, pero en esta senda que inaugura Michel De Certeau, el uso es la incorporación de la música como recurso de la acción y, si se quiere, remite al hecho de que toda acción social tiene una dimensión estética de la que la música es parte.

Hay una tercera noción de uso que remite a una postulación realizada por Vila (1987). El

tango, el folklore, el rock nacional fueron, según Vila, *músicas de uso* en un sentido específico: formas musicales que traman un lenguaje común para los sujetos de unas determinadas generaciones y proveniencias. Las músicas de uso tienen un papel estratégico en la formación de las estructuras de sentimiento de generaciones o grupos sociales. A través de ellas se expresan y se constituyen formas de pensar, sentir y relacionarse que hacen que esas músicas tengan un valor estratégico en la vida social. La fórmula podría aplicarse más específicamente para el chamamé o la cumbia. En esta concepción se trataba de entender el papel de ciertas formas musicales en analogía a los movimientos sociales en la época en que los movimientos sociales configuraban además un concepto que permitía captar actores transformadores alternativos a las clases y a la lógica de lucha de clases. Esta definición no se opone a la citada en primer término y más bien puede ser entendida como la aplicación de esas definiciones a un campo de prácticas e identificaciones colectivas.

Lo que actualmente adquiere carácter de música de uso implica una asociación de las dos concepciones. La configuración que tiene en el centro los verbos gestionar, mezclar y habitar conforma al mismo tiempo un proceso colectivo que con ciertas diferencias implica un movimiento social (como en la definición de Vila) que se basa en una nueva relación con la producción y recepción de la música (como en las acepciones que se desprenden de los análisis de DeNora y De Certeau).

Específicamente, esta transformación implica una forma de relacionarse con la música y con sus medios de producción que atraviesa los géneros musicales. Mucho de lo que corresponde a lo que ocurre en el *indie* o en parte de la escena electrónica podría ser reportado a propósito de emprendimientos que ocurren en el tango, en experiencias desarrolladas alrededor de la cumbia en las clases medias, e incluso en ciertos proyectos de la llamada música erudita u organizaciones que practican una deliberada y consciente transgenericidad musical. La producción independiente que asocia estos rasgos se encuentra consolidada también en proyectos de teatro, edición y artes visuales.

Estas escenas musicales conforman músicas de uso en un sentido específico: lo que ocupa el lugar de un lenguaje común y, más bien, el de una forma de acción colectiva basada en una nueva estructura de oportunidades, y no es (o no es sólo, ni primariamente) un género musical, sino una forma de producir y consumir cualquier música o música que muchas veces, desde el punto de vista de los géneros, es activa y explícitamente transgénero. Es una noción de música de uso que implica un modo de relacionarse para producir y consumir música en las que *gestionar*, *mezclar* y *habitar* son los verbos centrales de un tipo de uso y producción musical. Este uso es el que se articula en el cruce de la trayectoria de una generación y el advenimiento de un panorama estético y tecnológico, y compromete a músicos y públicos de una manera plural, intensa, participativa, que se despliega en la multiplicación de las escenas que surgieron en los últimos lustros. 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.

Los estudios sobre música⁸

El campo que genéricamente podríamos llamar de los estudios sobre música es, hasta cierto punto, y al menos en parte, un imposible. No se trata de suponerlo como mero antecedente de cada investigación sino de hacer dialogar cada una de las investigaciones actuales con el hecho de que este campo está menos estabilizado y definido en su perímetro y composición de la que creemos en sus divisiones de objetos y competencias. Más bien se trata de entenderlo como un campo de interlocuciones móviles y contrapuestas capaces de conmovir el piso seguro sobre el cual construimos, desde distintas perspectivas, nuestros objetos de investigación. Esa operación permitirá no absolutizar indebidamente los puntos de vista del investigador y enfocar al mismo tiempo los puntos ciegos de su propia mirada, aquellos en los que otras disciplinas del mismo campo pueden traer alguna luz.

Explicaremos acerca de esta proposición exponiendo muy brevemente algo del recorrido de nuestra investigación y extrayendo las consecuencias que de este se derivan acerca de la construcción de los objetos en el campo de la música. Cuando comenzamos nuestros estudios en torno a objetos musicales se nos manifestó (e intentamos reducir) el obstáculo que Hennion llamo “sociologismo”, que no por casualidad corresponde a nuestra trayectoria de investigación. Aquellos que venimos de la sociología, la antropología, o la historia nos hallamos varias veces con la posibilidad de ser ciegos a una dimensión de nuestros objetos. Esto ha sido en parte una consecuencia de la profusión de la concepción bourdiana que tiende a minimizar lo específico de los campos a favor de una relación de fuerzas macro social que estos terminan reproduciendo.

No hubiéramos estado mejor, en el sentido de poseer una visión más plena, determinados por otra trayectoria, digamos, provisoriamente, “musicológica”. En ese caso, tal vez, hubiésemos concedido a la posibilidad de escoger y construir nuestro objeto de acuerdo con una posibilidad que produce una ceguera complementaria al “sociologismo” que nosotros debimos superar. Una posibilidad, por ejemplo, podría haber sido que por haber cedido al prestigio de los objetos no hubiésemos atendido a un campo de prácticas emergentes –un problema que señala López Cano (2011: 222)– para algunas tradiciones musicológicas, valorando justamente las posiciones de analistas más cercanos a las ciencias sociales. En ese caso hubiésemos caído en un esteticismo que ignora la participación de la crítica en la realidad de las jerarquías musicales y en la visibilidad/legitimidad de los objetos que escoge para investigar.

Sabemos que puede ser una exageración identificar la musicología con el esteticismo, por esto mismo hemos usado el término con comillas y con restricciones, porque lo cierto es que al menos una parte de la musicología se ha renovado apropiándose de las posiciones críticas de la filosofía y las ciencias sociales. Así este último razonamiento, totalmente hipotético, solo intenta iluminar una lógica posible para dar cuenta de la heterogeneidad de nuestro campo de

⁸ En el artículo de Aliano *et al.* (2017) se analiza críticamente el estado del campo de los “estudios sociales de la música”. En dicho artículo se omiten autorías relevantes para ese análisis tan necesario (aun cuando en el texto se citan ideas y expresiones que corresponden a las autorías ignoradas). Como se capitaliza en el punto 4 y se desarrolla en todo este trabajo el análisis crítico del campo de los estudios sociales de la música exige reponer la diacronía, la heterogeneidad disciplinar y geográfica del campo de estudios así como una definición reflexiva del mismo.

investigaciones. Y el hecho mismo que señalamos del cambio de posición de la musicología respecto de ciertos puntos no deja de contribuir al punto central de este apartado: el campo de análisis de los fenómenos musicales es poliédrico y móvil. El campo no se puede presuponer ni se describe de forma ecuánime sin relativizar las posiciones de los analistas en esa superficie multidimensional.

Lo que queremos decir a través de una narración sintética de los efectos reales o hipotéticos de nuestros recorridos en nuestros abordajes es que el campo de los estudios sobre música no funciona como un campo interdisciplinario en el que cada “disciplina” tiene atribuciones preestablecidas en acuerdo con límites en los que cada una se ocupa de una parte y la suma de las partes da una totalidad. Pero tampoco funciona como un campo en que una nueva disciplina, gracias a sus acabados procesos de construcción epistemológica, es capaz de construir un objeto coherente y estabilizado que absorbe de forma clara y sistemática las contribuciones de las disciplinas preexistentes.

El campo de los estudios sobre música es más bien un espacio policéntrico sin que ninguno de esos centros pueda aspirar una totalización reconocida por todos los demás y esto con justos argumentos. Esta estructura implica un diálogo permanente entre tradiciones de investigación que no solo se interfieren recíprocamente, sino que incluso se impugnan usando de forma cruzada los saberes de las disciplinas con las que dialogan: ¿cuánto le deben algunas musicologías contemporáneas a la sociología bourdieana, aun cuando esta posición haya promovido el olvido de las “cosas mismas”, tal como lo plantan los críticos de esa posición? E inversa y complementariamente: ¿cuánto le debe la posición pragmática a las discusiones musicológicas clásicas y contemporáneas que muchas veces fueron dejadas de lado por que “lo desconocían todo acerca del poder y las relaciones de fuerza”? Y más aún: cuánto mejora el aporte de la musicología cuando se hace de las preocupaciones histórico sociales en una lógica que converge en ese campo con la aproximación realizada por el pragmatismo como es el caso, por ejemplo, de Harnoncourt (2017).

En ese rompecabezas imperfecto no hay lugares para imperialismos, sino para aprovechar los efectos de la superación de las cegueras complementarias de distintas aproximaciones. Y esto no ocurre por simple voluntad dialógica sino en constantes conflictos de límites y jurisdicción.

Conclusión

Hemos comenzado citando las conclusiones de nuestra investigación para desarrollar cuestiones que esta misma ayuda a iluminar y a poner en diálogo con la producción contemporánea de las ciencias sociales dirigidas a los fenómenos musicales. En ese contexto hemos subrayado tanto el argumento relativo a la necesidad de superar la visión romántica de las artes y entre ellas la de la música. Y lo hemos hecho mostrando tanto la validez del proyecto beckeriano como su influencia en la producción local.

En segundo lugar, nos ha interesado conectar esta tradición de análisis con algunas que la continúan (el pragmatismo) y otras que aparentemente se le oponen (como la tradición crítica), para mostrar que es posible y productiva una conciliación. En ese mismo trayecto hemos mostrado que una serie de investigaciones locales o bien adoptan esa estrategia analítica en

campos concretos de investigación o bien pueden ser leídas sin problemas desde esta perspectiva crítica que repudia del sociologismo la abolición de las especificidades y del esteticismo la absolutización del canon como vara analítica.

En tercer lugar, hemos subrayado la pertinencia de dos visiones que también pueden ser articuladas para comprender los fenómenos musicales contemporáneos: las nociones de uso y música de uso nos permiten entender tanto el carácter de “movimiento social” que asumen algunos fenómenos musicales como el hecho de que la acción social, y la idea de que el sujeto es un principio interpretativo de las relaciones sociales, no sólo debe aplicarse al campo de la música, también es preciso entender que la agencia posee una dimensión estética.

Finalmente hemos reflexionado acerca de algunos accidentes de nuestro recorrido de investigación para mostrar el hecho de que esos accidentes han sido necesarios debido a la estructura del campo de investigaciones de la música. Esos “accidentes” revelan que este campo de investigaciones posee una arquitectura imperfecta tensionada por disciplinas que se proyectan todo el tiempo sobre las “incumbencias” de otras. Esta situación no implica la imposibilidad de la coherencia epistemológica de las investigaciones sino la necesidad de una reflexividad aguzada para que cada investigación asuma sus puntos ciegos, sus deudas no reconocidas y las absolutizaciones indebidas en las que está estructuralmente condenada a incurrir.

Bibliografía

- Aliano, Nicolás; Jerónimo Pinedo, Mariana López, Andrés Stefoni y Nicolás Welschinger Lascano. 2009. “‘Banderas en tu corazón’: Narrativas, vida cotidiana y prácticas de apropiación de la música rock en jóvenes de sectores populares”. *Cuestiones de Sociología* 5-6: 165-184.
- Aliano, Nicolás; Elena P. Bergé, Manuela B. Calvo, Josefina Cingolani, Leandro de Martinelli, Nicolás Fleming y Guillermina Guillamon. 2017. “Los estudios sociales sobre música en Argentina. Notas para un balance a partir de las I Jornadas de Estudios Sociales de la Música”. *El oído pensante* 5 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: 10/04/2018].
- Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Benzecry, Claudio. 2012a. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- _____. 2012b. “Introducción. Cultura. Instrucciones de uso”. En Benzecry, Claudio (comp.), *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*, pp. 9-41. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bergé, Helena y Josefina Cingolani. 2016. “La Plata Ciudad Rock. Tensiones y disputas por la territorialización de un sonido”. *PLANEIO. Espacio para territorios urbanos y regionales* 30: 1-14.
- Blázquez, Gustavo. 2009. *Músicos, mujeres y algo para tomar. El mundo de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Ediciones Recovecos.

- _____. 2012. “‘I Love the Nightlife’. Músicas, imágenes y mundos culturales juveniles en Argentina”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 16: 1-26.
- Boix, Ornela. 2015. “Amigos sí, jipis no: cómo ser un ‘profesional’ de la música en un ‘sello’ de la ciudad de La Plata”. *Revista Ensamblés* 2: 11-26.
- _____. 2016a. “Relajar, gestionar y editar. Haciendo música ‘indie’ en la ciudad de La Plata”. En Gallo, Guadalupe y Pablo Semán (comps.), *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, pp. 71-138. Buenos Aires: Gorla-EPC.
- _____. 2016b. “Excels hay que hacer un montón: ‘Músicos Gestores’ en La Plata”. *Revista Avá* 28: 205-227.
- _____. 2016c. “Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)”. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Plata.
- _____. 2017. “Estado y organizaciones musicales en las configuraciones emergentes en los años 2000 en Argentina”. *Resonancias: Revista de investigación musical* 21 (40): 129-144.
- Boltanski, Luc y Eve Chiapello. 2002. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cingolani, Josefina. 2015. “Esa ciudad alterna existe y la queremos mostrar. Pensar el vínculo entre rock y territorio a partir de un evento de cultura rock en la ciudad de La Plata”. *Actas de XI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Carozzi, María Julia. 2015. *Aquí se baila el tango, una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Citro, Silvia. 2008. “El Rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 12. <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art03.htm>
- De Certeau, Michel. 2000. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Fabbri, Franco. 1982. “A Theory of Musical Genres: Two Applications”. En Horn, David y Philip Tagg (eds.). *Popular music perspectives: papers from the First International Conference on Popular Music Research*, pp. 52-81, Amsterdam, June 1981. Göteborg, Suecia: International Association for the Study of Popular Music.
- _____. 2006. “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?” En *VII Congreso C de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama Latinoamericana IASPM-AL*, 19 al 24 de junio de 2006. Traducción de Marta García Quiñones. http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf [Consulta: julio 2018].
- Gallo, Guadalupe. 2011. “Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas”. En Carozzi, María Julia (comp.), *Las palabras y los pasos*, pp. 47-82. Buenos Aires: Editorial Gorla- Ediciones EPC.

- _____. 2015. “El más rockero de los djs. Iniciaciones en el mundo musical electrónico porteño”. *Apuntes de Investigación del CECYP* 27 (25): 175-194.
- _____. 2016. “Noches sin igual: el club de baile en la escena electrónica porteña”. En Gallo, Guadalupe y Pablo Semán (comps.), *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, pp. 139-194. Buenos Aires: Gorla-EPC.
- Gallo, Guadalupe y Pablo Semán. 2012. “Música y nuevas tecnologías: efectos de pluralización”. *Versión. Estudios de Comunicación y Política* 35: 151-162.
- Gallo, Guadalupe y Víctor Lenarduzzi. 2016. “Conseguite un trabajo honesto. Notas sobre el Dj y la producción de música electrónica dance en la cultura contemporánea”. *Revista Lis* 15: 167-188.
- Garriga Zucal, José. 2008. “Ni ‘chetos’, ni ‘negros’: roqueros”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 12. <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art04.htm> [Consulta: julio 2018].
- Garriga Zucal, José y Daniel Salerno. 2008. “Estadios, hinchas y rockeros. Variaciones sobre el aguante”. En Alabarces, Pablo y María Graciela Rodríguez (comps.), *Resistencias y Mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, pp. 59-88. Buenos Aires: Paidós.
- Guerrero, Juliana. 2012. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 16. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n> [Consulta: julio 2018].
- Harnoncourt, Nikolaus. 2017. *El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Buenos Aires: Paidós.
- Hennion, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2017. “De una sociología de la mediación a una pragmática de las vinculaciones. Retrospectiva de un recorrido sociológico dentro del CSI”. *Cuestiones de sociología* 16: 1-23.
- Irisarri, Victoria. 2011. “Por amor al baile. Música, tecnologías digitales y modos de profesionalización en un grupo de DJs-productores de Buenos Aires”. Tesis de Maestría. IDES, Universidad Nacional de San Martín.
- _____. 2015. “Fora do Eixo, dentro do mundo. Política, mercado e vida cotidiana em um movimento brasileiro de produção cultural”. Tesis de Doctorado en Antropología Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.
- Lamacchia, María Claudia. 2012. *Otro cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.
- Liska, María Mercedes. 2013. “La revitalización del baile social del tango en Buenos Aires. Neoliberalismo y cultura popular durante la década de 1990”. *Ethnomusicology Review* 18: 1-21.
- López Cano, Rubén. 2011. “Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina”. En Sans, Juan Francisco y Rubén López Cano (coords.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, pp. 217-250. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallego.
- Menger, Pierre Michel. 2002. *Portrait de l'artiste en travailler. Métamorphose du capitalisme*.

Paris: Editions du Seuil/La Republique des Idées.

- Miguel, Paula. 2011. "Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010". En Rubinich, Lucas y Paula Miguel (comps.), *01 10. Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires*, pp. 45-68. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Mihal, Ivana y Guillermo Quiña. 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
- Quiña, Guillermo. 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 de Doctorado. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Sá, Simone Pereira de. 2011. "Will Straw: Cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade". En Janotti Jeder e Itania Maria Mota Gomes (orgs.), *Comunicacao e Estudos Culturais*, pp. 147-161. Salvador: EDUFBA.
- Saponara Spinetta, Valeria Lucía. 2016. "La Ley Nacional de la Música: vínculos entre los músicos de rock y el Estado durante los gobiernos kirchneristas". *Question* 1 (56): 90-106.
- Semán, Pablo. 2005. "Vida, apogeo y tormentos del rock chabón". En *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, pp. 61-76. Buenos Aires: Gorla.
- _____. 2015. "La puesta en cuestión de la representación romántica del arte". *Revista Ensembles* 1 (2): 9-10.
- _____. 2017. "Música, juventud, hegemonía: salidas de la adolescencia". *Estudios sociológicos*. XXXIV (100): 1-40.
- Semán, Pablo y Pablo Vila. 1999. Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal. En Filmus, Daniel (comp.), *Los 90. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina en fin de siglo*, pp. 225-258. Buenos Aires: Eudeba.
- Silba, Malvina. 2015. "'Yo maté la metáfora y puse cosas crudas': Trayectorias socio-culturales, jóvenes y cumbia villera en las periferias urbanas". *Revista Ensembles* 3 (4-5): 108-124.
- Silba, Malvina y Carolina Spataro. 2008. "Cumbia nena. Letras, relatos y bailes según las bailanteras". En Alabarces, Pablo y María Graciela Rodríguez (comps.), *Resistencias y Mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, pp. 89-111. Buenos Aires: Paidós.
- Spataro, Carolina. 2012. "Señora de las cuatro décadas: un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad". *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação* 15 (2): 1-16.
- Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music". *Cultural Studies* 5 (3): 368-388
- Tranchini, Elina; Ornela Boix, Martín Castilla, M. José Ferreyra, Andrés Stefoni. 2009. "Una mano lava la otra. El circuito de los estudios barriales de producción de la cumbia en el Conurbano bonaerense". *Actas de VIII Reunión de Antropología del Mercosur*. Buenos Aires.
- Vecino, Diego. 2011. "Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires, 1998-2010". En Rubinich Lucas y Paula Miguel (comps.), *01*

10. *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires*, pp. 101-129. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Vila, Pablo. 1987. "Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina". *Cahiers du monde Hispanique et Luso-Brésilien* 48 : 81-93.
- Welschinger, Nicolás. 2014. "'Roll over Beethoven!' El poder de la música en la vida cotidiana. Reseña del libro *Music in Everyday Life* de Tia DeNora". *Versión. Estudios de Comunicación y Política* 33: 143-150.



Biografía / Biografia / Biography

Ornela Boix es Doctora en Ciencias Sociales, Magister en Ciencias Sociales y Licenciada en Sociología por la Universidad Nacional de La Plata. Becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata.

Guadalupe Gallo es egresada de la carrera de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y doctoranda en el programa de Doctorado de antropología social de la Universidad Nacional de San Martín. Además se desempeña como docente en la UNSAM.

Victoria Irisarri es Licenciada en Comunicación Social (UBA) y Doctora en Antropología Social de la Universidad Federal de Río Grande del Sur (UFRGS). Se desempeña como docente en la UBA.

Pablo Semán es Licenciado en Sociología (UBA) y Doctor en Antropología Social (UFRGS). Es investigador del CONICET y profesor de la UNSAM.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Boix, Ornela; Guadalupe Gallo, Victoria Irisarri y Pablo Semán. 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. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].