

# Música y nuevas tecnologías: efectos de pluralización

*Guadalupe Gallo*  
*Pablo Semán\**

Basados en una investigación cualitativa y etnográfica localizada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, argumentamos que el cambio tecnológico es habilitante de una nueva configuración social emergente, a partir de la cual se observan aperturas e innovaciones de las prácticas musicales juveniles en tres direcciones: 1) la modificación de las jerarquías del gusto musical y la liberación de las preferencias musicales de patrones de catalogación preexistentes; 2) en el rol de productores musicales: la re-definición de la práctica musical dados el surgimiento y consolidación de la figura de músico emergente; 3) la transformación de las condiciones de posibilidad de práctica, estabilidad y legitimidad profesional. En esta consideración pretendemos distanciarnos tanto del determinismo tecnológico como del determinismo social, considerando la música como objeto que yace en las relaciones entre sujetos y tecnologías.

PALABRAS CLAVE: música, nuevas tecnologías, mercado, jóvenes, Buenos Aires.

Based on a qualitative and ethnographic research located in Buenos Aires City we argue that technological change enables the develop of a new social settings from which innovations of youth music practices are observed in three directions. 1) The modification of musical taste hierarchies and the release of cataloging existing patterns in musical preferences. 2) The role of the music producers: a musical practice redefinition given by the emergence and consolidation of the emergent musician figure. 3) The transformations of the musical practice conditions and musical professional stability and legitimacy. In this article we intend technological and social determinism far apart by considering music as an object that lies in the relationship between subject and technologies.

KEY WORDS: music, new technologies, young people, market, Buenos Aires.

\* Guadalupe Gallo es becaria doctoral del CONICET y doctoranda del doctorado en Antropología Social del IDAES/UNSAM. Pablo Semán es investigador del CONICET y profesor del IDAES/UNSAM.

## Introducción

LA INFORMACIÓN QUE PROPORCIONA UN LINK como el que sigue puede dar una idea del tipo de objetos que están en juego en la intersección entre música, nuevas tecnologías y mercados para una parte de los jóvenes que accedieron a la posibilidad de combinar consumo y producción de música en la era de la digitalización [<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7448-2012-08-17.html>]. Allí se puede confirmar un perfil prototípico: jóvenes, con dedicaciones profesionales y laborales múltiples, que hacen música más allá de las ortodoxias de género musical, que conocen y componen música con medios digitales a través de los cuales ganan públicos y recompensas materiales y simbólicas que sostienen por años el entusiasmo por la carrera artística y dan posibilidad a alguna obra.

Las imágenes de los efectos del cambio tecnológico en sus posibilidades de igualar y habilitar a los jóvenes frente al mundo gobernado por la industria cultural (vía normal a la profesionalización artística) oscilan entre la admiración por la aparente liberación en la que se suceden el éxito estético y económico de los artistas-emprendedores y la presunción de un apocalipsis cercano que inevitablemente sobrevendrá. ¿Cuándo? Cuando la transitoriamente debilitada industria discográfica vuelva a colocar los términos económicamente leoninos y estéticamente miserables de su imperio (una vez que un nuevo cambio tecnológico y/o legal resuelva el desfase que se ha creado la digitalización de las relaciones de producción y consumo a favor del capital).

Basados en una investigación realizada en Buenos Aires desde el año 2004 hasta la actualidad, queremos aportar elementos a esa discusión mostrando que en las dimensiones del consumo, la producción y la profesionalización en el campo de la música, el cambio tecnológico es parte dinámica y constitutiva de una nueva configuración. Se encuentra en status *nascendi*, por lo tanto, sus rasgos definitivos y su estabilización están todavía en proceso, pero en el mismo se pueden observar afectadas las jerarquías del gusto, las definiciones canónicas de la práctica y los cierres del campo profesional. Para decirlo brevemente: mostraremos que *el gusto se libera de patrones de catalogación, que las definiciones de la música varían por incidencia de músicos emergentes de nuevo tipo, y que este movimiento se relaciona con las posibilidades de*

*práctica, estabilidad y legitimidad profesional que ofrece la nueva situación* (habilitada en parte por las nuevas tecnologías). No se trata de los efectos puros del cambio tecnológico sino de su combinación con situaciones sociales que implican prácticas, representaciones e instituciones. Y tampoco se trata de ignorar que los efectos de democratización parcial –subrayamos y describimos– podrán ser mejor ponderados cuando dicha configuración se estabilice y, lógicamente, se operen efectos políticos derivados de una nueva estructura. Pero por ahora, como no sucedía en las décadas anteriores, una parte de los jóvenes consume música de forma plural e individualizada y accede con ciertas facilidades a posibilidades de producción e incidencia en la definición de patrones y escenas. ¿En qué medida esto será afectado por la recomposición de los poderes que sustituyan a las industrias discográficas?, es una pregunta históricamente abierta. Pero la existencia de las situaciones que describimos condiciona desde ya esa recomposición. De lo que queremos dar cuenta aquí es del carácter complejo y consistente de estas situaciones en las que los jóvenes aliados a las tecnologías transforman el campo del consumo y la producción musical.<sup>1</sup>

En el inicio de la investigación que dio origen a este artículo se encuentra un corpus de entrevistas y observaciones realizadas por un equipo de investigadores que empezamos a constituir en 2004 una primera etapa de reconocimiento de las prácticas y categorías de recepción musical de los jóvenes del área metropolitana de Buenos Aires (Ciudad de Buenos Aires y Gran Buenos Aires).<sup>2</sup> El primer análisis nos mostró un cambio en curso: las nuevas tecnologías alteraban las pautas del gusto musical y –más allá de eso– la relación con la música por parte de los jóvenes en su conjunto, fuesen “productores” o “receptores” –rogamos se acepte transitoriamente la precariedad analítica que implican estos términos–. Luego, orientados por ese primer resultado avanzamos en el desarrollo de focos de investigación etnográfica en los que se podía palpar en detalle la transformación que las entrevistas permitían intuir. La observación prolongada de reductos de música electrónica e indie nos permitió avanzar en el conocimiento de aspectos que iban más allá de las rupturas en el gusto y que se proyectaban a la definición de la práctica de la música, a su organización, como una actividad en el mercado, y a los efectos de estas dos dimensiones en las relaciones de fuerza en el campo de los gustos musicales juveniles.<sup>3</sup>

Con el propósito de realizar la contribución prometida este artículo resume el conjunto de los resultados del proceso de investigación en tres dimensiones de la configuración trabajada por los efectos de las nuevas tecnologías: en la primera, tratamos las cuestiones relativas a la transformación del gusto; en la segunda, abordamos la transformación de la categoría de música y en la tercera, junto con la descripción de las transformaciones de las situaciones profesionales, abordamos las características del cambio de las relaciones de fuerza.

En este artículo solamente exponemos los resultados combinados y acumulados de diversas investigaciones cualitativas y etnográficas.

### **Erosión de los géneros musicales, individualización y autonomía del menú musical de los jóvenes**

En esa masa de datos surgía el primer hecho que deseamos resaltar: que las nuevas tecnologías hacen que el menú de consumo musical de los jóvenes se conforme de manera activa, reflexiva, capaz de extraerse a criterios de autoridad que no sólo 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”.

#### *Las condiciones técnicas y económicas de la heterogeneización y dispersión del gusto musical de los jóvenes<sup>4</sup>*

El dato inicial es sencillo y las consecuencias son radicales: a través de Internet como medio de acceso y de MP3 (e incluso, antes, la posibilidad de copiar CD), los jóvenes pueden acceder a más música en cantidad y variedad, pueden grabar y manipular esa música de formas mucho más económicas y sencillas que otra. Expuestos a más variedad conocen más, mezclan y relativizan, o directamente ignoran y/o rechazan reglas de exclusión antes vigentes, y el género musical, como instancia que obliga a filias y fobias sistemáticas, pierde privilegios de organización de su menú musical. Pero no es un efecto autónomo de la tecnología: los jóvenes se apropian de la música según situaciones, usos y códigos que son plurales y situacionales y que combinan o excluyen oportunamente, demostrando un conocimiento bastante complejo de tales códigos y sus

reglas concomitantes. No atribuimos el resultado que describimos de forma exclusiva a la tecnología, pero es indudable que ella, junto a una ideología que liberaliza el gusto, produce situaciones que habilitan este resultado como un efecto posible.

En este punto condensamos, pero también ampliamos y redefinimos, cuestiones desarrolladas por uno de nosotros en colaboración con Vila (ver Semán-Vila, 2008).

Es preciso entender que en los últimos años, y en virtud del cambio de los medios de reproducción de música, las posibilidades de la organización de menús musicales personales se han incrementado al mismo tiempo que se producía la fragmentación de las unidades del gusto. Las facilidades para grabar música en CD, en MP3, y la facilidad para obtenerla de modo gratuito a través de Internet han determinado que la unidad de consumo de música no sea necesariamente el disco o la obra de un autor, sino la canción misma y muchas veces, inclusive, sólo una parte específica de ella. Así, entre nuestros entrevistados sucedía que conocían y preferían canciones especialmente de autores o grupos que pertenecían a “géneros” diferentes y contrapuestos, pero no reconocían su obra, la trayectoria o incluso el disco de referencia. A distancia de los universos donde las nuevas tecnologías se presentan con mayor frecuencia, actualidad y extensión, en los trenes del suburbio, del conurbano de la Ciudad de Buenos Aires, puede observarse la venta recurrente de grabaciones en CD que compilan canciones de diversos autores y “géneros”, mezclando en ellas el contenido de varios discos. Los vendedores, por ensayo y error, con una mercadotecnia elemental, saben que ese producto es el más conveniente para un público que se ha vuelto “omnívoro” a merced de esta disponibilidad de oferta.

En ese marco, la canción es la unidad del gusto en dos sentidos diferentes: se puede gustar de un grupo a partir de gustar tan sólo de una canción excluyendo el resto de su producción, o se puede gustar de una canción específica de un “género musical” del cual el oyente se siente más distanciado. Y si la unidad mínima puede ser la parte de una canción es porque con las nuevas tecnologías se puede efectuar con la música algo análogo al zapping televisivo. Sólo en este nivel, el de la recurrencia en ciertos conjuntos de canciones y temáticas, podría restablecerse una unidad parecida a la que se le

atribuye al gusto por “géneros musicales”. Pero mucho más importante que esto es, en este momento, acentuar las propiedades de la situación en que el consumo se fragmenta y adapta a menús individuales: las elecciones son conscientemente puntuales en relación a la oferta, a las situaciones de uso (como veremos más adelante), pero también en relación a la temporalidad; los jóvenes identifican la música como perteneciente a una historicidad, y esa propiedad también le da un sentido específico para su uso situacional: el gusto por la música “ochentosa” es, entre otros, uno de los indicadores más claros de este señalamiento.

De esta manera, el sistema de opciones y las elecciones registradas va en el sentido de destruir la simplicidad que tiene la identificación con un “género musical”. Mucho más cuando lo que hemos comprobado es que una parte importante de nuestros entrevistados compone su menú musical con canciones o grupos de diferentes “géneros musicales”. En las entrevistas que realizamos hace unos años habíamos comprobado, por ejemplo, que para cada una de las actividades de la siguiente serie no hay un solo “género” posible sino al menos dos: para “bailar”, el rock y la cumbia; para “pensar”, el rock y una parte de la música que llamamos romántica, y aun la cumbia como forma de crónica social; para “ponerle fondo al trabajo”, el rock y la música romántica; para el “estudio”, el rock y la música romántica; para “acompañar las tareas hogareñas”, el rock y la cumbia; para “animar reuniones”, el rock y la cumbia; para “compartir en pareja”, el rock, la cumbia y la música romántica; para compartir “entre grupos de amigos”, el rock y la cumbia; para compartir “en familia”, el rock, la cumbia, la música romántica y el folklore; para acompañar el uso de drogas, el rock y la cumbia; para conectarse con las emociones, la música romántica, la cumbia y el rock en su versión romántica. Estas observaciones nos acercan a lo que plantean Tia De Nora y Yudice: el aumento de situaciones en que se usa música implica un incremento de la auralidad (Yudice, 2007) así como la variedad de actividades con las que la música interactúa (permitiendo sentir, nombrar, hacer) aumentando los usos cualitativamente diferenciables de la música (De Nora, 2000: 40).

Tras las hipotéticas comunidades interpretativas de un “género musical” o un grupo musical encontramos un universo abigarrado, complejo y difícil de ser captado en la univocidad y totalidad de una eventual adhesión

a un “género”, a un conjunto o a una trayectoria musical. Además, el gusto por un “género” musical a veces supone ciertas reglas de exclusión que muchos sujetos no reconocen, e incluso desconocen y relativizan activamente, al mezclar lo que una supuesta o pretendida ortodoxia prohíbe (aun cuando en ciertas ocasiones de escucha ellos puedan identificarse con la presuntamente omnipotente ortodoxia). Puede que en un recital de rock en que se critique duramente a la cumbia el público acepte dichas críticas. Pero eso no quiere decir que esa aceptación impida que se disfrute de la cumbia en otro contexto. Y esto tiende a suceder más cuando las ideologías sobre el gusto musical profesadas por músicos que lideran o lideraron la opinión de los jóvenes enfatizan las competencias requeridas y el valor formativo y político de la escucha variada como un atributo del buen oyente. Para dar un ejemplo de esta ideología: León Gieco, músico popular y reconocido de la historia del rock nacional, ha grabado y actuado con músicos de cuartetos y de cumbia villera, que fueron categorías antitéticas del rock. Recientemente encontramos ejemplos más significativos de la transgenericidad musical en el hecho de que los músicos de cumbia no sólo interpretan el rock nacional, sino que se animan a aquellas variantes que otrora hubieran sido consideradas “imposibles” por su carácter críptico y/o elitista (por ejemplo, ciertas versiones cumbieras de temas de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota). Si en sus inicios, como lo destaca Vila, el rock nacional se había abierto a otros ritmos musicales (notadamente en la fusión con elementos del tango y el folklore) (cf. Vila 1987, 1989 y 1995), lo que ha cambiado, desde hace unos años, es lo que se deja mezclar desde el rock o con rock. Y si esto ha cambiado es porque ha variado el criterio que preside las posibilidades de fusión: mientras en los casos originarios la fusión era con géneros diversos, pero con versiones establecidas o de vanguardia, la apertura se hace ahora hacia lo que era la bestia negra de los melómanos y los músicos y se denominaba “música comercial”. Para decirlo de otra manera: la situación para los “gustos vergonzantes” es más abierta y más plural tanto para la práctica como para la reivindicación del mismo en todos los planos de la actividad musical —o más radicalmente, se trata de que la categoría de gustos vergonzantes es menos ampliamente presente, menos intensamente estigmatizante y nuevamente situacional, porque ya no se espera que alguien no se exponga nunca al influjo de lo que se considere “musicalmente incorrecto”.

En este sentido es preciso acrecentar un elemento: la cautela analítica con que debe usarse la categoría de género musical no sólo deriva de los cambios que hemos referido hasta aquí, también se corresponde con un cambio en la mirada de los investigadores que por influjo de hallazgos etnográficos, como por el de las mismas ideologías que constituyen a “los nativos”, tienden interpretaciones menos codificadas, así como a orientar de una manera más abierta las interrogaciones en que los gustos vergonzantes pueden manifestarse.

En resumen, la melomanía técnicamente democratizada hace que cada uno sea el *selector* de su propia escena cotidiana, y en el contexto de esta posibilidad cada vez más difundida se desarrolla otro rasgo: los sujetos adquieren el gusto por el contraste, la parodia, la ironía (ya no sólo dirigidas al otro sino a sí mismos), la capacidad de imaginar menús mezclados y la de consumir piezas que en otras épocas hubieran estado en el *index* de las formas de inquisición que cada tribu agencia. Así, el gusto por lo deconstruido a través del *cover* que implica versiones siempre “raras” de lo “naturalizado” es el síntoma clave de esta propiedad del actual gusto juvenil (y no sólo del juvenil) posibilitado por las innovaciones tecnológicas; en su conjunto, todas conforman un primer género de efectos de las nuevas tecnologías. Descatalogar, liberar de normatividades únicas, proveer de un kit de herramientas que sirven a la crítica y reconstrucción del gusto es el efecto combinado de nuevos motivos culturales (desde el individualismo a los más variados hedonismos) y nuevas tecnologías que amplían las posibilidades de consumo, selección e intervención del material sonoro. Finalmente, debe decirse que, sin que sea dominante ni mucho menos tomada al pie de la letra, la idea de componer música con música, como lo hacen los DJ, está presente en la práctica de muchos jóvenes que acceden a computadoras para armar su composición personal de repertorios. Esto, junto a la facilidad creciente del acceso a instrumentos de producción y reproducción de música, como a la rentabilidad relativa que ofrece la semiprofesionalización en una etapa de la adolescencia, hace que el gusto de los escuchas se forme incluyendo una gama importante de actividades de producción que, al menos para una parte de ellos, entrena su consumo produciendo. En este punto podemos encadenar lo relativo a la recepción crítica de los géneros musicales, con lo relativo a la producción de música en nuevas tecnologías y formatos.

### **Las nuevas tecnologías y las nuevas definiciones de la música, del músico y de las relaciones entre “recepción” y “producción”**

Citando a Umberto Eco, Carmen Pardo expresa que la música como actividad social y cultural, siempre estuvo (y sigue estando) asociada a diversas tecnologías y máquinas capaces de producirla (Pardo, 2010); inclusive, como lo señala el trabajo de Márquez, la música vocal “...es producto de una “maquinación” del sistema corporal-fonador que también se encuentra con las tecnologías de amplificación en un momento dado” (Márquez citado en Lasén y Foucé, 2010: 1). La observación de Lasén y Foucé tendiente a combatir el esencialismo, el simplismo y el fetichismo tecnológico de discursos y abordajes en torno al vínculo entre tecnología y música no debe resolverse en el desconocimiento de la novedad que aporta la tecnología, sino en el marco de la necesidad de dar cuenta de la agencia compartida entre personas y tecnologías (cómo y dónde se producen esas mediaciones, cómo afectan los significados y los usos de la música). Sin embargo, a esa tensión permanente entre tecnología y sociedad puede oponerse una alternativa. Tal como sugiere Hennion: “ni objeto ni sujeto”, la música para Hennion es una relación que se expresa en mediaciones e intermediarios. La mediación debe ser el camino de aproximación y conformación de este tipo de objetos de estudio. Para Hennion, la superación entre explicaciones estéticas (o tecnológicas) y explicaciones sociales se anuda en la pregunta por las construcciones intermedias que hacen que se sostenga el mundo de la música. La música, entonces, como una participación en la retahíla de instrumentos, medios, soportes, intérpretes que hay que articular para hacerla surgir frente a nosotros y no el objeto mismo como algo dado (Hennion, 2002). En ese contexto nos propusimos describir etnográficamente la música como una relación entre jóvenes y nuevas tecnologías en situaciones empíricas específicas para pensar qué aporta de nuevo esta relación al funcionamiento social de los fenómenos musicales.

Lo dicho en el primer apartado permite captar lo problemático de la noción de “género musical” como categoría analítica para el abordaje y reflexión de las prácticas musicales, ya sea porque no permite dar cuenta de la porosidad que hay en las producciones musicales, de las disputas en torno a qué define un género, de la individualización del menú y de las adhesiones no exclusivas ni excluyentes

del gusto musical. Pero a través de prácticas que montadas en nuevas tecnologías trascienden la noción de género musical puede evidenciarse el surgimiento de varios elementos encadenados: géneros musicales que se asumen transgenéricos y se definen por la “mezcla”, que ponen en primer plano cualidades no habituales para definir la música, el papel del músico y su accesibilidad y, por ende, como subrayaremos, las relaciones entre recepción y producción de música.

### *Originalidad, virtud y actividad en las nuevas definiciones de música y músico*

Un pasaje por las características del funcionamiento del “colectivo musical” Zizek, etnografiado por Victoria Irisarri (2011), que es un ejemplo de la transformación de la definición de música en Buenos Aires, nos servirá para ilustrar la proposición anterior. En nuestro resumen debemos rescatar al menos lo siguiente. La propuesta musical de esta organización se basa en una alusión intencionada a Slavoj Zizek, considerando las premisas de su trabajo como una estructura ejemplarizante del efecto sorpresa y del aprendizaje proporcionado por “prácticas que sobrepasan las prescripciones sobre lo que no podría o no debería ser mezclado” (Irisarri, 2011). ¿Cómo se traduce esto en la propuesta musical? El menú de las fiestas que organizan se basa en *samplers* y *remixes* (*mashup* o música bastarda).

El *simpler*<sup>5</sup> es un instrumento digital que funciona de forma análoga al sintetizador, aunque con un matiz diferencial: en vez de generar sonidos, utiliza recortes (*samples*) de sonidos grabados y cargados que luego son reproducidos y modificados en una composición musical por otros instrumentos (teclado, secuenciador u otro dispositivo para interpretar o componer música a través de la computadora). En el uso de este recurso la originalidad se logra evitando la cita directa tanto por motivos estéticos como legales (Irisarri, 2011).

La otra forma musical ofrecida por el colectivo, los *mashups* o *remixes*, manipula y edita música preexistente:

[...] reinterpreta un tema musical agregando materiales según el gusto y efecto buscado pero sin perder la posibilidad de identificar la composición original [...] así el *mashup* o música bastarda toma composiciones previas

y genera una novedad que combina las producciones de otros compositores pero no interviene en su producción [Irisarri, 2011].

Por ello, López Cano señala que el *mashup* no puede considerarse una pieza original dado que todo el producto es reciclado.

En el caso de Zizek, la originalidad tiene su oportunidad en la idea de un “sonido propio”. Para los miembros de Zizek se trata de “composiciones originales” que deben esa propiedad a los efectos de sorpresa causados por sus mezclas (inesperadas y/o incongruentes para los sistemas de clasificación predominantes) y no al hecho de ser composiciones que nunca existieron antes —para los músicos de Zizek la ecuación *reciclado igual a no original* no es falsa sino irrelevante, pues desde su punto de vista es el uso lo que torna original el producto.

Más allá del hecho de que la argumentación del colectivo Zizek intenta moverse en un registro parecido al de las ciencias interpretativas es bueno mencionar que su práctica, independientemente de la argumentación, no es extraordinaria: decenas de grupos musicales en argentina aplican esa técnica. Pero además debe decirse que la cuestión de la originalidad se diluye en desconocimientos acumulativos: la generalización del *cover* trae como primeras a segundas, terceras y cuartas versiones. Desde el punto de vista de los públicos el valor de la originalidad queda relativizado porque en sus estéticas estas versiones se valorizan como interpretaciones sorprendivas y agradables cuando hay conocimiento previo, y como presentaciones cuando éste no existe.

Y así como se redefine en este contexto la originalidad, también adquiere un nuevo sentido la noción ‘virtuosismo del músico’. La misma radica, mucho antes que en la capacidad técnica de ejecución, la interpretación o la composición del músico, en una capacidad de “experimentar” y “mezclar” que involucra su sensibilidad, su capacidad de “riesgo”, su amplitud de escucha. Se trata de aproximarse a “las músicas” en general con el efecto de deconstruir en esos “insumos musicales” el principio clasificatorio que los originó como “género musical”. En sintonía con esto, más allá de las rúbricas o nominaciones que reciben de la prensa, y que hasta este mismo colectivo usa por momentos para auto-presentarse como sucede con la idea de ‘cumbia digital’, la búsqueda

musical de Zizek está signada por la experimentación y no por los géneros musicales con los que experimenta (como tampoco por la preocupación por delimitar o construirse un nuevo género). De hecho, la concepción de la práctica de la mezcla como estructurante de su modo de hacer música les permite asumir también una variabilidad que se resiste a cualquier código que la fije. La categoría nativa de ‘mezclar’ y la capacidad de experimentación que la sostiene son las dimensiones en que se evalúan el uso “creativo” y no “sofisticado” de las nuevas tecnologías; las habilidades técnicas de los músicos (exploración permanente, dedicación para detectar sonidos en contextos inesperados), y a sus sensibilidades estéticas (para evitar “mezclas obvias”, prejuicios estéticos, así como obtener un “efecto sorpresa” en la combinación inesperada de elementos sonoros diversos).

Ahora bien, estos modos de práctica musical mediados por la incorporación de las nuevas tecnologías revelan efectos que luego de este recorrido podemos subrayar con bastante evidencia.

En primer lugar, que los efectos de la escucha ampliada, referidos en el primer punto, se capitalizan en la propia producción con la creación de géneros que atraviesan de una forma abarcadora y dinámica los géneros musicales preexistentes. En ese mismo plano debe computarse la transformación de la noción de músico. No toca un instrumento, no deriva su técnica de un conocimiento académico, intuitivo, de las nociones de nota, compás, pentagrama, cifrado, improvisación ejecución sino del uso sabio de máquinas que organizan información sonora basado en su propia capacidad de acceder y sensibilizarse ante masas enormes de información sonora.

En las composiciones y distribuciones musicales representadas por el colectivo Zizek, los horizontes (cambié límites por horizontes) de las experimentaciones sonoras desplegadas están fuertemente asociados a un uso de las nuevas tecnologías que los propios nativos identifican como ‘simplificado’. Si bien, los avances tecnológicos posibilitan el desarrollo de estas modalidades de creación musical y garantizan su distribución relativamente generalizada entre sus seguidores y amantes, abonando la idea de que “cualquiera puede hacer música” y “cualquiera puede acceder a ella”, la experimentación en la composición debe orientarse hacia una simplicidad en

el empleo de los recursos tecnológicos para la manipulación de los sonidos y la distribución de las “mezclas”. Evitar la sofisticación tecnológica o la imposición de un barroquismo tecnológico en estas búsquedas compositivas exige, por parte del músico, una práctica artesanal a través de la cual podrá desarrollar un “sonido propio” que lo identifique. Es un tiempo dedicado a investigar sobre sonidos nuevos en contextos sonoros inesperados y que forma parte del propio proceso formativo del músico, que en cada caso es único e irreplicable.

En este sentido, la celebración que los DJ de Zizek expresan en relación al amateurismo y al aprendizaje autodidacta sobre la práctica de DJ refiere directamente la centralidad atribuida a la adquisición de competencias que dispongan al sujeto a experimentar (como una instancia formativa), pues a partir de éstas es probable que logre que sus mezclas compositivas “sorprendan”, “sostengan una pista de baile” y consiga su marca personal sonora.

En el trabajo etnográfico de Guadalupe Gallo (2012) sobre el desarrollo de un local porteño de música *dance* (Cocoliche) también podemos observar el valor de la experimentación (y la búsqueda de una práctica y estética de la no perfección, o bien habría que decir de un nuevo sentido de la perfección) asociada a las nuevas tecnologías. Cocoliche es un local pionero en la expansión de la música electrónica que ha permanecido, sin embargo, en una escala relativamente pequeña albergando entre su concurrencia a aquellos que conocieron “los buenos viejos tiempos”. En dicho lugar el quehacer del músico se tiene en gran estima. Implica habilidades estéticas y técnicas para seleccionar, “enganchar”, acompañar y disponer materiales sonoros diferentes en una misma composición musical para que alcancen a través del diálogo y acoplen en una misma unidad musical (aun cuando hayan sido seleccionados sonidos/músicas “disruptivas”). En esta tarea, sin embargo, los errores técnicos en la sincronización de los sonidos y ritmos cometidos por la práctica en vivo del DJ (comúnmente denominados ‘zapateos’ o ‘zapatear’) son muchas veces entendidos como posibles deslices de la misma práctica en vivo del DJ. Se llega entonces al punto de que se prefiere que se escuche un ‘zapateo’ (como rastro de la actividad humana) a la perfección de un enganche realizado solamente por las tecnologías.

En el caso de la Escena Indie, desarrollada entre jóvenes de la ciudad de La Plata, también podemos observar la apropiación de las nuevas tecnologías en un marco que promueve formas de virtuosismo musical que reivindican el valor del amateurismo. Tal como señala Boix (2012), la actitud “relajada” de las producciones indies de la ciudad de La Plata muestra la inclinación por la *lo fi* (técnicamente, y por el enfoque estético en la grabación, se trata de la grabación de baja fidelidad) y por aquellos sonidos que podrían ser catalogados como “mal sonido”, es decir, “sucios” o “desprolijos”, “desafinados”. El ideal de una música que no esté “retocada” se construye frente al rechazo de los cánones dominantes de lo “virtuoso” y frente a un rechazo por las exigencias creativas y técnicas de alcanzar un “mejor sonido” o performance musical. De este modo, la regularidad e intensidad de la dinámica del ensayo como instancia de perfeccionamiento de la práctica musical no sólo carece de un objetivo sustancial, también, y más que nada, es considerada como una oportunidad para cultivar “poses”, “figuraciones” y “teatralizaciones” de las que habría que despojarse por incidir negativamente en el proceso creativo del músico.

En segundo lugar, y teniendo en cuenta lo ya dicho, el hecho de que los mismos principios técnicos que organizan la “recepción”, luego de un leve giro, sean también el principio estructurante de la “producción”, ilumina la transformación acontecida en el plano de la polaridad recepción/producción (y mucho más a su puesta en correspondencia con los valores ‘pasividad’/‘actividad’). Es posible ver que esta mediación técnica obliga a un nuevo giro en una problemática que parece revelarse inagotable, aunque en cada fase ofrece formas diferentes de falta de resolución. Pues si el cuestionamiento de dicha polaridad se justificaba antes, mucho más se justifica ahora bajo nuevas condiciones tecnológicas. No es lo mismo la actividad del receptor en el régimen del vinilo que todavía dispone al productor y al receptor en distintos terrenos, que la situación digital en la que la máquina de escuchar también puede ser la de tocar. La nueva situación debe hacernos ver retrospectivamente el grado en que aquella polaridad y su superación no significan lo mismo según las plataformas técnicas y las ideas sobre el amateurismo en que se asientan. La situación se plantea desde lo tecnológico y desde las representaciones que regulan las prácticas, desde el “vamos”, menos asimétricas.

## La implicación con el mercado

Comenzaré por un hecho que pude percibir en una reunión entre músicos jóvenes, un periodista de espectáculos que exponía las relaciones entre nuevas tecnologías y el futuro de las experiencias independientes. Luego de la exposición, en la que se destacaba la oportunidad que se había abierto, los músicos comenzaron a contar sus experiencias. Uno de ellos afirmó que él se sentía incómodo pensando tanto en “gestionar”, que no podía ponerle tanta energía “al teléfono” como a la “guitarra”. A sus palabras le siguió una serie de más de diez intervenciones en las que cada músico le contradijo mostrándole hasta qué punto gestionar por cuenta propia era la condición para mantener la autonomía de sus propios proyectos e incluso controlar sus pobres ganancias.

El hecho es la expresión condensada de cómo evalúan los músicos el valor de las nuevas tecnologías en relación con el mercado. A esa expresión subyace una configuración que intentaremos describir en sus rasgos más generales. Todo lo que hemos dicho hasta aquí acerca de la relación entre tecnologías, formación del gusto y transformación de las condiciones de ejercicio de la música se integra en una configuración más amplia que tiene que ver con el ejercicio de la música como actividad profesional –en el sentido de formar parte de un conjunto de recursos que permiten acceder a medios de vida–, es decir, con la forma que adquiere el espacio social en que se ejercen actividades musicales mediadas por las nuevas tecnologías, entre otros factores.<sup>6</sup>

Todo lo que hemos mencionado y descripto hasta acá, en cuanto a modos de escucha y producción, así como la fuerte vocación de gestión que señalamos, es parte de esa configuración, tanto en su génesis como en su funcionamiento actual. Aquí nos ocuparemos de describir las relaciones entre esta configuración (que describiremos brevemente) y las habilitaciones que producen las nuevas tecnologías entre otros factores. La nueva configuración a la que nos referimos puede definirse a partir de la acumulación y combinación de una serie de rasgos cuya suma permite entrever una creciente cantidad de agrupaciones musicales capaces de prolongar una apuesta estética en el tiempo, de combinarla con alguna compensación económica, de influir en una dinámica de creación de públicos y, en definitiva, de crear un espacio social articulado

alrededor de la música, que no existía en la época del imperio de las discográficas.

En primer lugar nos encontramos con la ampliación del espectro de oportunidades significativas para ofrecer música para oír y bailar: la música no sólo es discos, grandes espectáculos, videos, televisión, sino también parte de una serie amplísima de actividades desarrolladas en pequeños locales, fiestas, eventos multimedia, instituciones de enseñanza que realimentan el campo, pues al mismo tiempo que forman nuevos músicos emplean a los ya existentes. En segundo lugar la multiplicación de las oportunidades en que se constituye una demanda de música, que de cierta manera supera las instancias de escucha y baile. El tiempo libre, la diversión en las más diversas fiestas, ya no se abastecen con algún instrumentista amigo sino con músicos que ofrecen su arte en situaciones cotidianas que se multiplican más allá; iglesias, clubes, agrupaciones juveniles, inauguraciones gubernamentales, producciones publicitarias requieren músicos en sus más variadas posibilidades de presencia. En tercer lugar las transformaciones estructurales que asisten a las organizaciones musicales como mundo del arte. Por un lado, es conveniente destacar el hecho de que la dinámica de los grupos musicales abarca la presencia sistemática de seguidores que son la masa crítica de la renta y la existencia de dichos grupos. Por diversas razones (afectos, pertenencia privilegiada a un fenómeno que se espera crezca, construcción de la particularidad omnívora de cada joven) hay experiencias musicales que existen como tales junto a un pequeño pero constante grupo de seguidores. Y junto a ellos otra circunstancia que amplía y hace heterogéneas las instancias de las agrupaciones musicales en tanto “mundo del arte”: la multiplicación de roles que acompañan a un grupo musical (desde las actividades de gestión que la existencia de un grupo implica, hasta las que se derivan de la combinación de estéticas que se producen en músicas que conviven con videos, dramatizaciones, bailes, luces, etcétera).

En esta configuración las nuevas tecnologías no operan con un determinismo autónomo, pero viabilizan ciertas posibilidades que la dinamizan. Ello, junto a lo que expusimos en los dos primeros puntos de este trabajo, permite discernir efectos de transformación de las nuevas tecnologías en el campo de la producción musical, especialmente ampliación de las posibilidades de las carreras musicales de los jóvenes.

Las nuevas tecnologías permiten realizar un sinnúmero de tareas que otrora requerían una pequeña empresa al servicio del músico. Si se multiplican las oportunidades, las posibilidades de renta y reconocimiento, junto con las tareas y las funciones, sucede que también existen artefactos que permiten encarar las actividades y realizar las posibilidades. Difundir las actividades, gestionar las fechas de los *shows*, instrumentar la circulación y cobro de *tickets*, grabaciones, grabar fragmentos de prueba y montarlos en redes y medios digitales, e incluso conectarse y coordinar actividades musicales grupales constituyendo salas de ensayo virtuales son posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías. Incluso es frecuente que muchos músicos se asocien en emprendimientos que luego rinden frutos a través de un largo período de intercambio virtual. En un contexto en que el costo de las actividades musicales puede convertirse en el lastre que las termine imposibilitando, la posibilidad de operar a bajísimo costo resulta un impulso decisivo para consolidar trayectorias que comienzan y deben afrontar el cuestionamiento de las familias, la competencia de los estudios y el trabajo. Claro que ellas sobrecargan de trabajo a los músicos, pero es la condición de su realización que de otra manera sería, tal vez, imposible.

- Asimismo, no debe llamar la atención el hecho de que en esta configuración el desarrollo de los proyectos musicales incluya, por parte de los músicos, el desarrollo de habilidades de gestión que los jóvenes reconocen como necesario y reivindican como parte de su *stock* de saberes. Es que las redes sociales cumplen un papel específico y decisivo en la gestión del éxito de la vida de un emprendimiento musical. Cada miembro de un grupo tiene sus propias listas de amigos, cada uno de esos amigos tiene un perfil en redes sociales en los que su preferencia musical por el grupo del amigo es declarada y practicada y es, desde el “vamos”, una forma de difusión. Es a través de las redes que se va palpando el éxito posible, la cobertura del mínimo necesario de asistentes que precisa una presentación. Es a través de las redes que se difunde parte de la producción que será exhibida en el *show* socializando un conocimiento que hará luego a la calidez del evento. Y es a través de esas mismas redes que circula información desarrollada en blogs, programas de radio o YouTube, en la que se inculcan no sólo los productos, sino las facultades críticas, las claves de comprensión,

las complicidades particulares del proyecto estético. Finalmente es a través de esas redes y de los intercambios horizontales entre seguidores que ellas permiten que se tramitan todas las cuestiones propias de la sociabilidad de una red que, sin asumir el nombre, opera como un pequeño club de fans. Así la gestión del público a través de las redes es también parte de los saberes puestos en práctica por músicos que tocan, graban, componen, pero al mismo tiempo negocian, promueven y venden sus productos.

- Todo esto no sería posible sin contabilizar un hecho que, de dos maneras diferentes y complementarias, es parte de esta configuración. Si para los músicos está siempre, en algún grado, la condición de ganar dinero, también se encuentra, extendida, la demanda solvente que se manifiesta más acá de la escala del gran (y caro) espectáculo. Por muy diversas razones la mediación monetaria es necesaria y posible.

La cuestión es extensísima pero lo menos que debemos decir acá es que en esta configuración los jóvenes músicos actúan de forma tal en que aspiraciones monetarias y desarrollo artísticos no son ni incompatibles ni excluyentes. El cálculo, la aspiración a la ganancia, no se niegan ni se ocultan ni se consideran como una forma de “prostitución” aun cuando esta compatibilidad ocurre dentro de ciertos grados. Los jóvenes músicos se niegan a realizar compromisos exclusivamente por dinero pero también pueden afirmar claramente que “no hacen nada de onda” o pueden tener en lo que suelen llamar “hipismo”, entendido como falta de profesionalidad, un enemigo declarado.

Del lado de los públicos se encuentra una condición a la que pudimos acceder cuando indagamos el consumo musical descrito en el primer apartado de este artículo: los jóvenes no tienen una pauta de consumo musical única y excluyente, pocas veces al año asisten a grandes *shows* cuyo valor de ingreso es costoso, en términos de sus ingresos, pero varias veces por mes asisten a *shows* de música en vivo y en esas ocasiones realimentan el circuito de menor valor monetario, fragmentado en pequeñas comunidades, a las que cada uno de esos consumidores pertenece de una forma relativamente fiel y estable a partir de alguna particularidad musical o moral que

hace de esa pertenencia una pertenencia importante. Asistir varias veces a la misma banda de “amigos” es un fenómeno altamente frecuente en las entrevistas. Pero mucho más demostrativo es el hecho revelado por la observación etnográfica: los eventos de ciertos grupos y locales nos permitían registrar un amplio y estable elenco de asistentes. Siendo esta la situación se entiende mejor algo que afirmamos más arriba: la importancia que adquiere la gestión de la vida de un grupo a través de redes sociales. Darle volumen a una movida, agitar el *show*, crear compromisos de asistencia basados en una comunidad moral y estética son objetivos que se cumplen a través de la presencia *online* de la banda y de cada uno de los integrantes.

La combinación de las aludidas expectativas monetarias y de las también mencionadas demandas solventes resulta significativa para la consolidación de las carreras musicales. La existencia de un “modo de consagración” que implica la realización de “hacer lo que se quiere”, y la posibilidad de acceder a un ingreso parcial, que entre los veinte y treinta años resulta relevante para complementar otras fuentes, origina modos de dedicación que pueden no ser los de un profesional *full time*, pero estabilizan una rutina de producción, actuaciones, expectativas e incidencia en el panorama musical. Muchos de estos músicos prolongan estas formas de carrera más allá de los treinta años sin acceder a modos de consagración “estelares” pero con grados de reconocimiento que alientan la permanencia. Tales modos de organización de la carrera se afirman de una forma más rotunda cuando la trayectoria y las competencias de algunos de estos músicos permiten articular algún grado de convergencia de las actividades en el campo de la música: dar clases privadas o en escuelas, colaborar secundariamente en proyectos de otros músicos, organizar algún negocio vinculado a la música (un bar, una tienda de música). Esto se afirma aún más si se tiene en cuenta que los músicos a los que nos referimos tienen formaciones y orientaciones artísticas que exceden la música. Así, sus estéticas y sus actividades se realizan en múltiples formatos y ámbitos.

En la estabilización de las carreras el abaratamiento de los costos de producción de la trayectoria artística que aparejan las nuevas tecnologías, incluyendo su aporte a la gestión de la posición profesional de los músicos, es parte de su viabilidad. Algunos análisis objetan la

importancia de este fenómeno. El hecho de que músicos que atraviesan así un período de sus carreras sean luego reabsorbidos por las grandes compañías a través de un proceso de selección de talentos casi darwiniano, permite entender este proceso como un movimiento que abarata la vida de las grandes empresas. El “mundo libre” y “autogestionario” de los productores independientes no tendría otro papel social que construir las reservas de valor de las que se aprovechan las grandes empresas sin hacer el más mínimo esfuerzo de formación y promoción. Puede que esto tenga su verdad, pues de hecho es parte de lo que sucede. Pero por otro lado, no todo se agota en las cadenas de valor de las empresas; ni la producción de los músicos ni las carreras dejan de ser eficaces aun cuando no entren al circuito de valor de las grandes empresas del entretenimiento.

## Conclusión

Tal como anunciamos al inicio, hemos intentado dar una idea de los cambios que acontecen en tres dimensiones específicas de la relación entre jóvenes, músicas y nuevas tecnologías. Así, observamos las prácticas de los jóvenes en tanto público, en tanto productores y como profesionales. Con el fin de ponderar el significado de lo descrito hasta aquí proponemos una breve contraposición. Para algunos observadores de este panorama el conjunto de los hechos que llevan a estabilizar nuevas definiciones de práctica musical legítima no tiene gran valor: se trata simplemente del efecto que cumple, con o sin intención, un papel estratégico en la acumulación capitalista en el campo del entretenimiento (Quiña, 2009). Según este punto de vista, la vida musical independiente de compañías grabadoras, la emergencia de géneros y modos de vida profesional desde una posición de relativa autonomía de los jóvenes sólo puede ser considerada como la incubadora de los futuros cuadros de la empresa del entretenimiento, en una dinámica en que la misma se exime de las inversiones destinadas a formar esos cuadros. En nuestra interpretación, aun cuando dicha argumentación pudiese ser aceptada, en algún grado queda una cuestión por considerar que no es menor.

En el marco del ensanchamiento del espacio del ocio, de las industrias que lo atienden, de una auralidad incrementada, y de las prácticas que la desarrollan, la irrupción de estas modalidades de emprendimiento

densifica el campo que antes estaba polarizado entre monopolios y consumidores. En ese contexto y aun cuando fuera evidente que está en curso una remonopolización del espacio que ocupaba la industria discográfica (cosa que no es para nada evidente), también es evidente que la emergencia de estas definiciones prácticas, y trayectoria en el campo de la música, densifica ese campo creando condiciones que una eventual reestructuración de la situación no podrá dejar de tener en cuenta. Todo sucede como si se hubiese formado un pliegue en el que se nutren y crecen experiencias y posibilidades otrora imposibles. Canclini y Urteaga (2012) explicitan un elemento clave que está implícito en esta argumentación. La comparación entre este período y el de la transición al capitalismo obliga a pensar en el destino del proceso en curso. Y es claro que éste podrá ser el de una nueva concentración, por un lado, y una nueva proletarianización, por el otro. Pero ese modelo de transición no debe olvidar el que Thompson, por ejemplo, se propuso delinear al proponer una historia desde abajo, donde pudiese dar cuenta de la eficacia de los subalternos a pesar de su derrota. Así, pensamos que es posible que en el futuro aparezcan nuevas y más marcadas verticalidades. Pero es probable que estas mediaciones que describimos no puedan ser suprimidas. Ellas ya han dejado una marca indeleble en las dimensiones del formato, las categorías de apreciación, la formación de públicos y trayectorias. Estas escenas impondrán a un eventual futuro inevitable sus condiciones. Tienen solidez. Y aun si un vuelco de la historia cambia el signo de esta situación, no dejará de ser cierto que el análisis sociológico que se precie de ser político, además de encontrar en el presente los datos de ese porvenir oscuro, además de datar la eficacia de los subalternos en la configuración emergente, debe poder hacer suya una máxima vital (en el doble sentido de central; para el proceso que analizamos y para las existencias que dan soporte a ese proceso): ¿quién les quitará lo bailado?

## Referencias

- Boix, O. (2012), “Haciendo música indie en La Plata” en Semán, P. (comp.), *Relajar, gestionar, mezclar*. Buenos Aires, Gorla.
- De Nora, T. (2000), *Music in Everyday Life*. Cambridge, Cambridge University Press.

- Gallo, G. (2012), "Noches sin igual" en Semán, P. (comp.), *Relajar, gestionar, mezclar*. Buenos Aires, Gorla.
- García, N. y M. Urteaga (2011), *Cultura y desarrollo. Una visión distinta desde los jóvenes*. Madrid, Serie Avances de Investigación 65, UAM/Fundación Carolina.
- Hennion, A. (2002), *La pasión musical*. Buenos Aires, Paidós.
- Irisarri, V. (2011), *Música, tecnologías digitales y modos de profesionalización en un grupo de DJs productores de Buenos Aires*. Tesis de maestría. Instituto de Desarrollo Económico y Social, Universidad Nacional de San Martín.
- Lausén, A. y H. Foucé (2010), "Música, tecnología y creatividad. Presentación al dossier" en *Revista Transcultural de Música*. Núm. 14.
- Márquez, I. (2010), "Hipermúsica. La música en la era digital" en *Revista Transcultural de Música*. Núm. 14.
- Miguel, P. y L. Rubinich (eds.) (2011), *01 10. Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires.
- Pardo, C. (2010), "Contrapuntos de la invención" en *Revista Transcultural de Música*. Núm. 14.
- Peña, V. (2011), "Prácticas de distinción y consumo cultural de las clases medias. El caso de la música indie". Ponencia presentada en el *X Congreso Argentino de Antropología Social*. Buenos Aires, 29 de noviembre al 1 de diciembre.
- Quiña, G. M. (2009), "Consumos culturales y libertad creativa. El rol del productor artístico en la escena musical independiente". Ponencia presentada en el *XXVII Congreso ALAS*. Buenos Aires, 31 de agosto al 4 de septiembre.
- Seca, J. M. (2004), *Los músicos underground*. Barcelona, Paidós.
- Semán, P. (2006), "El pentecostalismo y el 'rock chabón' en la transformación de la cultura popular" en Míguez, D. y P. Semán (comps.) *Entre Santos y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires, Biblos.
- y P. Vila (2008), "La música y los jóvenes de los sectores populares. Más allá de las 'tribus'" en *Revista Transcultural de Música*. Núm. 12.
- Vanoli, H. (2009), "Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina" en *Apuntes de Investigación del CECYP*. Núm. 15, enero-noviembre, Buenos Aires.

- Vecino, D. (2010), "Nuevas prácticas y representaciones de los jóvenes de clase media en torno a la 'nueva cumbia' en la ciudad de Buenos Aires". Ponencia presentada en la *II Reunión Nacional de Investigadoras/es en Juventudes Argentinas*. Ciudad de Salta, 13 a 15 de octubre.

## Notas

- <sup>1</sup> La reciente edición de la investigación realizada por García Canclini y Urteaga Pozo (2011) es de un valor enorme para la discusión que proponemos acá. Es paralela a nuestro camino y al mismo tiempo lo alimenta y ayuda a plantear nuestros dilemas. Además, el hecho de que la misma refiera a México, cuando la nuestra tiene por sede la Argentina, ayuda a dilucidar la configuración que describimos por la vía de las comparaciones que permite.
- <sup>2</sup> En Semán y Vila (2008) puede leerse una versión que amplía lo que aquí resumimos de un primer trabajo exclusivamente dedicado a ese cuerpo de datos.
- <sup>3</sup> Este tramo del proceso de investigación ha dado lugar a los trabajos de Boix (2012), Gallo (2012) e Irisarri (2011) que seguimos para elaborar las bases empíricas del argumento que desarrollamos acá.
- <sup>4</sup> En este punto condensamos, pero también ampliamos y redefinimos, cuestiones desarrolladas por uno de nosotros en colaboración con Vila (ver Semán y Vila, 2008).
- <sup>5</sup> Rubén López Cano (2010), en un ejercicio de sistematización de las categorías existentes de generación musical digital, distingue entre *samples* provenientes de fuentes pre-existentes que al menos potencialmente pueden ser rastreables, y *samples* grabados ex profeso para una composición que pueden ser denominados como falsos *samples* o apócrifos.
- <sup>6</sup> Autores como Peña Boerio (2011) Miguel (2011), Vanoli (2009) y Vecino (2010), han observado circunstancias similares a las que desarrollamos aquí en segmentos del campo musical o en el campo de la edición. Cuestiones como las que se plantean en esos trabajos fueron introducidas en Semán y Vila (2008) y Semán (2006).