

NI GÉNERO MUSICAL NI SÓLO UN ESTILO: EL FENÓMENO “INDIE” EN LA PLATA COMO UN NUEVO USO DE LA MÚSICA

NEITHER MUSIC GENRE NOR JUST AN STYLE: THE “INDIE” PHENOMENON IN LA
PLATA AS A NEW USE OF MUSIC

Ornela Alejandra Boix

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la
Educación, Universidad Nacional de La Plata
ornelaboix@gmail.com

Resumen

Durante los 2000, la música “indie” se volvió relativamente central en la zona metropolitana de Buenos Aires. En este artículo, estudiamos el “indie” de la ciudad de La Plata y afirmamos que no es un género musical y tampoco puede definirse sólo desde criterios estilísticos. Lo hacemos desde una investigación etnográfica que privilegió la observación participante, complementada con entrevistas abiertas y en profundidad realizadas a músicos y otros participantes de la escena “indie” en La Plata. Entendemos que el “indie” es una manera de hacer, es la manifestación de una nueva relación con la música y con los medios de producción de música. ¿Con qué parámetros entender el “indie” dado que su lógica escapa a la instaurada por la apropiación identitaria de los géneros musicales? Describimos la música “indie” en La Plata entre 2009 y 2015 y mostramos su historia y evolución. Exploramos las discusiones sobre los usos de la música en el medio local, desde la mirada subculturalista hasta el más reciente abordaje pragmático, dentro del cual destacamos el concepto de mediación musical. De esta manera, proponemos una reformulación del concepto de música de uso para alcanzar una mejor comprensión del “indie” y de otros fenómenos musicales contemporáneos.

Abstract

During the 2000's, indie music became relatively central in the Buenos Aires metropolitan area. In this article, we study the "indie" of the city of La Plata and affirm that it is not a musical genre as such and cannot be defined only by stylistic criteria. We

do it from an ethnographic research that privileged the participant observation. This was complemented by in-depth interviews with musicians and other participants of the indie scene in La Plata. We understand that "indie" is a way of doing things, it is the manifestation of a new relationship with music and the means of music production. Under which parameters do we understand "indie", given that its logic escapes that established by the identity appropriation of musical genres? We describe indie music in La Plata between 2009 and 2015 and show its history and evolution. We explore the discussions on the uses of music in the local context, from the subculturalist perspective to the more recent pragmatic approach, in which we highlight the concept of musical mediation. In this way, we propose a reformulation of the concept of music in use to achieve a better understanding of indie and other contemporary musical phenomena.

Palabras clave: Música "indie"; usos de la música; mediación musical; La Plata; etnografía.

Keywords: "indie" music; Uses of music; Musical mediation; La Plata; Ethnography.

Introducción

A partir de la primera década de los 2000, los usos de la palabra "indie" se generalizaron en la zona metropolitana de Buenos Aires. Mientras nos acercábamos a la segunda década, se volvieron cada vez más visibles, al punto que un poeta que circulaba en ambientes artísticos jóvenes sensibles a la novedad podía escribir en 2010: "el «indie» parece haber devorado cada casillero de la cultura joven contemporánea" (Jaramillo, 2010: 7). La palabra "indie" se vincula especialmente con la música, pero también puede verse asociada con películas, editoriales, piezas de diseño y moda. En el mapa de la música joven, la referencia al "indie" es invocada tanto hoy como ayer para hablar difusamente de una novedad estilística, relacionada con la experimentación, así como para dar cuenta de formas de trabajo y producción vinculadas con las nuevas tecnologías y el ocaso de las discográficas tal como se las conoció en la mayor parte del siglo XX.

El carácter de novedad de la música identificada como "indie" debe ponerse en diálogo con un escenario en el cual varias vertientes del rock se encontraron hacia principios de los años 2000 en crisis: por un lado, aquellas denominadas "chabonas" o "barriales", acusadas de carecer de "novedad estética" (Alabarces, Salerno, Silba y Spataro, 2008: 42); por el otro, un rock percibido en su conjunto demasiado afín al

espectáculo, más interesado en formar parte del *establishment* social y político que en componer canciones (Graziano, 2011). Retrospectivamente, Pujol (2015) ha señalado que este doble agotamiento se puede leer en continuidad con la crisis social e institucional que asoló el país en 2001, profundizándose a partir de 2005 con los efectos de la tragedia de Cromañón¹. En el contexto pos-Cromañón, varias esperanzas y preguntas fueron depositadas en la música “indie”, especialmente relacionadas con su posibilidad de renovación estética: ¿encontraríamos en esta corriente las nuevas grandes bandas del rock nacional o de la música joven argentina, quizás ya desmarcada del rock?, ¿hallaríamos aquí un nuevo patrón estilístico que viniera a sacudir el anquilosamiento del mundo del rock? Así, hablar de “indie” en Buenos Aires implicaba hacer lugar a una segura controversia.

Originalmente, “indie” fue una palabra que funcionó como abreviación de otra, *independent*. Ambas comenzaron a circular en la música popular inglesa entre fines de los 70 y principios de los 80 para designar una concreta separación económica de los principales sellos discográficos, las *majors*. El otro gran afluente del fenómeno “indie” a nivel internacional es la tradición norteamericana de música alternativa de los 80 y 90, asociada a los campus de las universidades (Hibbet, 2005). Como veremos con mayor detenimiento en las próximas páginas, esta música “indie” comenzó a ser apropiada en Argentina en los 90, para pasar a hablarse con propiedad de distintas escenas “indies” a partir de los 2000. Por lo general, los análisis han interrogado la música “indie” como género musical proveedor de mensajes para tramitar vivencias, necesidades sociopolíticas e identidades sociales, entendiendo que los discursos que esta música moviliza son un modo de acceso privilegiado a dichos mensajes. ¿Es posible comprender la generalización contemporánea del “indie” desde esta idea de uso de la música? Así lo entienden distintas investigaciones, tanto en el contexto local (Peña Boerio, 2011; Seccia, 2012) como en otros contextos nacionales (Hesmondhalgh, 1999; Hibbet, 2005; y Newman, 2009, entre los más importantes). En estas investigaciones, el “indie” expresa la conciencia de una nueva estética para los jóvenes de los sectores medios urbanos a la vez que satisface un deseo de diferenciación social, operando como un recurso de distinción.

A contrapelo de las preguntas estéticas que se le hacen usualmente a este fenómeno, en este artículo sigo el caso del “indie” en La Plata a partir de una etnografía realizada entre 2009 y 2015 y propongo que debe ser analizado de modo integral, en un dispositivo en el cual lo estético no puede escindirse de lo moral y lo organizacional, y además no es la dimensión definitoria del fenómeno. Desde esta perspectiva, el “indie” de la ciudad de La Plata no es un género musical ni meramente una música con un estilo o sonoridad particular, sino que debe entenderse por su

cultivo de formas del gusto que se desmarcan de las sonoridades de moda, apelando a la experimentación y a usos flexibles de los géneros musicales; por su específica configuración moral, por su anclaje en escenas locales interconectadas que se sostienen en el tiempo, por su producción en instituciones denominadas sellos musicales y por su fuerte filiación con la tradición y la cultura del rock.

Este artículo tiene dos propósitos conectados: por un lado, comprender el caso del “indie” de la ciudad de La Plata, considerando su emergencia histórica en el mundo del rock nacional; por el otro lado, reflexionar a partir de este caso sobre los conceptos que exige un fenómeno musical donde el dispositivo de producción resulta altamente relevante en su reconocimiento, repasando la bibliografía socio-antropológica que resulta significativa para este objetivo y que ha trabajado sobre los usos de la música.

Para situar el objeto, en un primer momento de este artículo atiendo sucintamente a la emergencia histórica del “indie”: parto del proceso de fragmentación, apertura y masificación del rock nacional que la bibliografía data luego de la guerra de Malvinas y recupero las apariciones de la música *under*, el rock chabón y el rock alternativo como momentos clave. En un segundo momento, y con el propósito de exponer cómo el “indie” es una música donde la manera de hacer es más importante que la identificación con ciertos códigos estéticos, aunque estos de ninguna manera desaparecen, recupero las discusiones sobre los usos de la música que permiten construir este argumento, desde el planteo pionero de Vila (1985) hasta las reformulaciones contemporáneas que piensan este problema desde un enfoque pragmatista que trasciende la perspectiva identitaria de los géneros musicales. En un tercer momento, expongo el comienzo de la investigación y la estrategia metodológica utilizada, para luego ocuparme del “indie” de la ciudad de La Plata, considerado como la expresión más importante de la expansión de la categoría “indie” en la zona metropolitana de Buenos Aires. En su análisis, reinscribo la discusión sobre los usos de la música. Por último, recapitulo lo trabajado y consigno los aportes de un concepto renovado de música de uso que puede acompañar mejor los fenómenos musicales contemporáneos.

La emergencia del “indie” en Buenos Aires y La Plata

¿Cómo la denominación “indie” se ha vuelto común y relativamente central al interior de la música juvenil y urbana de la zona metropolitana de Buenos Aires? Si bien el antecedente inmediato del “indie”, declarado por sus propios protagonistas, es la música alternativa de los 90, hay que considerar un movimiento de mayor aliento, que se remonta a fines de los 70 y principios de los 80 y tiene como punto de inicio la

apertura y fragmentación del espacio de la música rock o progresiva, que pasaría por entonces a llamarse “rock nacional” (Pujol, 2006). En este punto de inicio coinciden la entrada del rock argentino en su período consagratorio y la aparición del *under* como una opción cada vez más relevante.

La bibliografía señala que al término de la guerra de Malvinas², y especialmente al finalizar la dictadura cívico-militar, el rock argentino se consagra: obtiene buenos contratos con grandes discográficas, recitales masivos y una naciente internacionalización (Díaz, 2005; Pujol, 2006). Este movimiento converge con la mayor visibilidad de los caminos alternativos a los que proponían los músicos ya consagrados —como Charly García y Luis Alberto Spinetta— y las grandes compañías. La literatura afirma que estas opciones resultan cada vez más viables para los jóvenes, a la vez que funcionan como un semillero de las grandes ligas. Si bien existieron previamente propuestas alternativas, por ejemplo, MIA (Músicos Independientes Asociados), es en la década de los 80 donde la bibliografía sitúa su estallido más importante hasta el momento.

Lo que se llama *under* o el *underground*³ de los 80 implica para la historia del rock local una serie de iniciativas que tuvieron un efecto de fragmentación y pluralización. Di Cione (2012) señala la habilitación tecnológica que opera en la música *under* local, alimentada por la sobrevaluación del peso llevada a cabo por el ministro de la dictadura Martínez de Hoz (Disalvo y Cuello, 2015). Los músicos graban cintas domésticas en estudios portátiles de cuatro canales y experimentan con usos no convencionales de los instrumentos y del equipamiento de grabación. Acceden a grabaciones por fuera del ámbito de las filiales locales de las grandes discográficas, ámbito natural del rock nacional en la mayor parte de su desarrollo (Alabarces *et al.*, 2008; Pujol, 2006)⁴. En el mismo sentido, López (2017) recupera la explosión de la “cultura casete” en los 80 y la relación del bajo costo de grabación y duplicación de este soporte con el florecimiento de mercados paralelos de copia, intercambio y circulación de música grabada. Para 1985, estas prácticas son lo suficientemente relevantes para delinear hacia el interior del rock local una distinción entre un sector “profesionalizado”, integrado por quienes graban en compañías multinacionales y protagonizan giras locales e internacionales de distinta amplitud, y un espacio referenciado como *under* (también “independiente”), compuesto por aquellos artistas que cuentan con una intensa actividad en vivo, en circuitos reducidos con audiencia propia, pero que no logran componer un lugar significativo en el mercado (Di Cione, 2012). En este último sector puede encontrarse una diversificación de las sonoridades, con una apertura al pop; oposición a cierto espíritu edulcorado y complaciente del rock establecido (Disalvo y Cuello, 2015); críticas al apoyo de los exponentes consagrados

del rock al nuevo *establishment* político (Flores, 2012). Berti (2012) agrega que en la ebullición del *under* se tramita una profunda renovación generacional, rápidamente visible en las grandes ligas con la consagración de bandas “modernas” que habían dado sus primeros pasos en los espacios del *under*, como Soda Stereo.

Los cronistas del *under* de la zona metropolitana de Buenos Aires sugieren cierta conexión o continuidad entre esta escena y lo que se llamaría música alternativa en la siguiente década (Flores, 2012). Varios artistas que editaron sus primeros discos en las tramas del *under* algunos años después firmaron su primer contrato discográfico con compañías multinacionales en tanto representantes de una escena “alternativa” (ver, por ejemplo, las trayectorias relatadas en Di Cione [2012] y en Flores [2012]). La denominación de rock o música alternativa alcanzó repercusión a partir de 1993 con el despliegue de una serie de festivales en la que los organizadores —*managers* de algunas bandas participantes— y la prensa especializada en cultura juvenil proclamaron la existencia de un “nuevo rock argentino”. Los grupos más visibles de esta corriente renovadora fueron Babasónicos, Juana la Loca, Los Brujos, Massacre, El Otro Yo y Peligrosos Gorriones, entre otros (Lunardelli, 2002). Varios de estos artistas funcionaron como referentes de los artistas “indies” en la siguiente década. Esta interpretación de conexión entre las escenas *under*, alternativa e “indie” se encuentra al seguir la perspectiva de nuestros interlocutores en el campo etnográfico⁵.

Sin embargo, durante los 90, hubo otro rock que reivindicó una noción de alternatividad: se trató de la vertiente “barrial” o “chabona” del rock nacional, que ocupó, hasta la tragedia de Cromañón, un lugar central en el rock argentino. La prensa especializada y el mundo rockero llamaron así a un fenómeno de enraizamiento del rock en los sectores populares, que en ciertos casos llegó a llenar estadios. De acuerdo con Semán y Vila (1999), más que Spinetta y Charly García, los padres aquí son los grupos de la corriente pesada y suburbana del rock, de Manal en adelante, asociada al cordón industrial bonaerense. Según Semán (2006), el rock chabón era democratizador de la relación entre “productores” y “receptores”, yailable, desligándose así de la “tradición intelectualista” que caracterizaba a la corriente principal del rock nacional. Esta sensibilidad, más que nuevo género musical, construía una epopeya con los marginales y contra la represión policial, protestando por el déficit de integración social (Semán, 2006).

En el transcurso de los 90, el rock chabón y la música alternativa se opusieron estéticamente al tiempo que se manifestaban de una u otra manera contra la tradición del rock nacional y su giro hacia el espectáculo y el *show business* (Alabarces *et al.* 2008), reelaborando el histórico conflicto alternativo/comercial propio de este fenómeno. En particular, para los jóvenes de la clase media que consumían rock a

finés de los 90, el rock chabón era estéticamente pobre, no asumía ningún riesgo y estaba “futbolizado”. Con el correr de los años, frente al fenómeno de barrialización de la vertiente chabona, comenzó a desplegarse en la música joven una modulación particular que aportaba más a los sentimientos y la elegancia, privilegiando las narrativas intimistas por sobre las sociales (Gallo y Semán, 2009). La música electrónica y la música “indie” fueron parte de ese despliegue.

Hacia fines de los 90, un grupo de periodistas especializados comenzó a hablar de “indie”, palabra por entonces importada a nuestro país como efecto del *marketing* de ventas global de las grandes compañías discográficas (Hesmondhalgh, 1999). Con dicho término, estos periodistas se referían a una modalidad todavía minoritaria dentro de la música alternativa argentina, que retomaba la sonoridad del rock independiente angloamericano y se alejaba del rock “alterlatino” que, en apogeo por aquellos años, combinaba sonoridades autóctonas (de raíz andina o caribeña, entre otras) en formatos rockeros. En una lectura retrospectiva y muy pregnante en nuestro campo etnográfico, Strassburger (2008) presentó este primer “indie” de Buenos Aires como un tipo específico de rock de guitarras deudor de “la sofisticación y la delicadeza de la tradición pop británica”, una música “refinada” e introspectiva, expuesta en conciertos caracterizados por un “abúlico silencio”. De esta manera, en esta primera apropiación la palabra “indie” adquirió un sentido estético más restringido que el actual y no refirió prioritariamente a una condición institucional o técnica, ya que, en Buenos Aires, para nombrar a quienes se autogestionaban o se desvinculaban de las grandes discográficas, entre otras alternativas, siempre se había usado el término independiente.

Luego de la tragedia de Cromañón, el rock chabón pierde el lugar central que había ostentado en los años previos y es crecientemente descalificado por el resto del mundo del rock en una operación que Semán (2006: 76) llamó “venganza de clase”. De acuerdo con su interpretación, los rockeros de clase media, que habían visto desafiada su hegemonía y su estética por los rockeros de clases populares, movilizaron una supuesta verdad musicológica —la pobreza estética del rock chabón— para dar cuenta de un hecho social —el incendio y la tragedia. De esta forma, y más allá de sus intenciones, efectuaron un ansiado ajuste de cuentas contra la vertiente “chabona”. Aquel momento de convergencia “anti-rock chabón” habilitó también que el espacio de la música considerada juvenil en la Argentina se abriera completamente a una renovación temática y estilística, delineándose un fin de ciclo. Es plausible interpretar que, frente a cierto vacío en el campo, el “indie” encuentra lugar para hacer valer su propuesta musical y estética, que ya había conformado un pequeño radio de acción y una legitimidad en los años previos.

Una nueva música de uso

Lo que sucede históricamente con el “indie” tiene una significación que exige dilucidarse con recursos de la bibliografía contemporánea. Esa significación, como lo anticipamos, es que el “indie” es mucho más una manera de hacer que de identificarse con la música. Así, el “indie” implica un desafío para los enfoques de tipo discursivo o narrativo con los que generalmente las ciencias sociales argentinas se aproximaron a la música.

En el campo bibliográfico que se forma luego de la apertura democrática (1983), una serie de trabajos indagó al rock argentino en tanto “rock nacional”, para entenderlo a partir de su oferta de mensajes para la conformación de identidades de grupos previamente definidos. El trabajo pionero de Vila (1985) presenta esta orientación teórica, retomada de la escuela subculturalista inglesa, aunque aplicada a la construcción de un “movimiento social” más que a una subcultura, con el objetivo de pensar la relación entre el rock y el último período dictatorial (1976-1983). Su tesis es que los “jóvenes” utilizaron esta música en la conformación de una resistencia anti-dictatorial, alrededor de unos recitales masivos que hicieron funcionar como refugio generacional frente a la desarticulación de los colectivos y la restricción feroz de la sociabilidad. Vila (1987) introduce así la noción de una música de uso: como el tango y el folclore en su momento, el rock es propuesto como un movimiento social en el que puede identificarse un actor social específico que usa esa música como soporte de su identidad y de su acción colectiva. Desde entonces, esta mirada en la cual la música importa en tanto cumple una función sociopolítica más amplia ha informado los estudios sociológicos del rock en Argentina (y podría decirse de la música juvenil en su conjunto).

Años después, Vila (1996) admitió cierto carácter mecánico de su análisis previo. En efecto, en la identificación de los jóvenes con “lo rockero” se perdía de vista la heterogeneidad de las adscripciones musicales: si se considera que el movimiento social del rock es caracterizado como policlasista (Vila, 1985) y compuesto por diferentes fracciones de las clases medias y sectores populares —o “la gente de los suburbios” (Vila, 1985: 143) —, el análisis suponía que todos los jóvenes de esas clases eran rockeros. Asimismo, estos jóvenes aparecían clasificados en distintos grupos dentro del movimiento en homologías estructurales con su posición social —“la gente de los suburbios” con el “rock pesado”, la clase media con la corriente principal del “rock nacional”, y un sector minoritario de ella, percibido por la mayoría de los jóvenes como “acomodado”, con el “punk”. En ese argumento se ignoraba que estos

estilos no eran igualmente anti-dictatoriales ni se correspondían unívocamente con esos sectores sociales. A partir de esta autocrítica, y como solución al problema del razonamiento homológico, Vila (1996) construyó un instrumento analítico centrado en la articulación entre interpelaciones musicales y narrativas identitarias: no existe un grupo ya constituido que luego se expresa en sus actividades culturales, sino que la música como práctica articula en sí misma un proceso tanto social como estético en el que las personas le dan sentido a las relaciones grupales e individuales. De esta manera, se podía entender que algunos actores sociales se relacionaran con la identidad de clase que una música proponía, mientras otros podían usar esa misma música para expresar su identidad de género. Esta dinámica de interpelaciones y narrativas cuestionaba la lógica de la homología, a la vez que se abría a otras líneas de conflicto que respondían a dimensiones distintas de la clase social.

En la estela de los análisis de Vila (1985, 1987, 1996), a partir de los 90 muchos trabajos se dedicaron a considerar las prácticas de consumo, interpretación y circulación de determinadas expresiones musicales, especialmente de aquellas que se consideraban centrales en la experiencia de los sectores populares de la zona metropolitana de Buenos Aires: la cumbia y el rock chabón o barrial (Benedetti, 2008; Elbaum, 1994; Míguez, 2006; y Semán, 2006, entre otros). El interés de estos trabajos en los fans, los seguidores, los escuchas, obedecía en parte a la tesis de que, a la luz de la reestructuración social neoliberal, las narrativas identitarias —especialmente las juveniles— se construían más bien en torno a prácticas culturales y repertorios simbólicos ofrecidos desde las industrias culturales, antes que a través de instancias socializadoras clásicas como la familia, los partidos políticos, el trabajo, los sindicatos y la educación (Svampa, 2005). Estos análisis suponían una idea de “música de uso” que se seguía pensando desde la ecuación que vincula de forma taxativa gustos de los sujetos, géneros musicales y grupos sociales a los que pertenecen esos sujetos.

Todavía en un marco estructurado por esta tesis, algunas investigaciones avanzaron sobre la relación entre música, género y baile (Liska, 2009; Silba y Spataro, 2008), música y moralidad (Garriga Zucal, 2008; Garriga Zucal y Salerno, 2008), música y ritual (Citro, 2008), música y vida cotidiana (Aliano, Pinedo, López, Stefoni y Welschinger, 2009), y música y sexualidad (Gallo y Semán, 2009), entre los más significativos para el debate. Estos materiales e interpretaciones fueron abonando un cambio y complejizando el tratamiento de la agencia estética por dos vías. En primer lugar, al mostrar posibilidades de uso de la música no consideradas previamente. En segundo lugar, al acumular evidencias que serían el terreno fértil para las primeras críticas a la correspondencia sistemática entre géneros musicales y grupos sociales.

A partir de lo acumulado, y frente a un proceso histórico más avanzado, en el

que condiciones técnicas y económicas se habían combinado con la productividad de las creaciones y apropiaciones musicales de los jóvenes, Semán y Vila (2008) avanzaron en esta crítica. Mostraron que ya no podía afirmarse una pauta de adhesión exclusivista, homogénea y unívoca de consumo musical ni tampoco, por lo tanto, la existencia de comunidades interpretativas fijas y homogéneas. Se perfilaba un modo de apropiación de la música móvil y situacional: “los jóvenes se apropian de la música según situaciones, usos y códigos que combinan o excluyen oportunamente, demostrando un conocimiento bastante complejo de tales códigos y sus reglas concomitantes” (Semán y Vila, 2008: s-p). Este cambio fue conscientemente dinamizado unos años después en la apropiación local de la literatura sobre el estallido de los géneros musicales y de los enfoques de cuño más pragmatista (Benzecry, 2012; Blázquez, 2014; Semán, 2015). En los últimos años, varias investigaciones han incorporado estas críticas de forma plena, a la par que comenzaron a abrir otros problemas analíticos, explorando no sólo la variedad de razones por las que las personas se acercan a la música sino también sus formas de producción. Nos referimos a los trabajos de Blázquez (2009 y 2014) sobre el cuarteto, Carozzi (2011) sobre el tango milonguero, Gallo (2011) sobre la electrónica *dance*, Irisarri (2011) sobre la cumbia electrónica, Spataro (2012) sobre la música romántica, Silba (2016) sobre la cumbia del conurbano bonaerense, Boix (2013) sobre la música “indie”, entre otros. En un nuevo contexto, tanto estético como teórico, estas aproximaciones son, en comparación con sus predecesoras, más conscientes de cómo las prácticas musicales diversificaron sus posibilidades de uso y del grado de singularización que requiere su estudio.

Siguiendo esta literatura, se destaca una contribución clave para este debate que puede elaborarse desde las obras de DeNora (2000) y Hennion (2002), las cuales fueron leídas y apropiadas en el contexto local en los últimos años (Boix, 2017; Gallo y Semán, 2016; Semán y Vila, 2008; Semán, 2015; Welschinger, 2011). Las retomamos en tanto permiten reformular el concepto de una música de uso, incluyendo y superando los aportes previos. A través de DeNora (2000), es posible incorporar la preocupación por la forma en que la música es un recurso para la práctica, un ingrediente activo de la formación social incapaz de trabajar separado de sus circunstancias de producción. Por su parte, la consideración de elementos críticos de la obra de Hennion (2002) permite ver no sólo los usos de una misma música sino la forma en que, en base a dichos usos, cada música no es siempre la misma (Gallo y Semán, 2016). La forma en que Hennion define la música permite este desplazamiento. Desde su perspectiva, la música no es un objeto cerrado sino un entramado donde no es posible disociar la música propiamente dicha de sus mediaciones: instituciones, objetos técnicos,

soportes materiales, narrativas, performances de los sujetos. Así, los aportes conjugados de DeNora y Hennion habilitan construir una noción amplificada de uso.

Partiendo de esta mirada teórica, y recuperando los casos de la música electrónica y la música independiente en la zona metropolitana de Buenos Aires, Gallo y Semán (2016) entienden que en las producciones musicales emergentes la novedad no es una cuestión de estilo, sino del tipo de vínculo de una generación con la música, apoyado por unas condiciones tecnológicas que habilitan como nunca la autoproducción y el consumo pluralizado. En sus palabras:

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

Este concepto de música de uso retiene el carácter colectivo de la formulación original, pero se orienta a dar respuesta a otra lógica en la construcción del colectivo: una que responde menos a la identificación narrativa con la música y más a las formas de acción que producen, hacen circular, habitan, valoran, experimentan, la música (coincidencias que, por otro lado, permiten repensar los procesos de identificación entre los jóvenes y la música [Boix, 2017]). De esta manera, en primer lugar, es una categoría menos holista, que no asume el riesgo de transformar a cada individuo en una expresión más de la identidad colectiva, y que por eso mismo da más peso a los individuos. En segundo lugar, es una noción que se encuentra más allá de la oposición producción/recepción, en tanto trabaja con experiencias donde el patrón de producción contempla al mismo tiempo lo que antes sucedía en momentos separados y se dividía dicotómicamente. Por último, este concepto contiene una conciencia mayor de las posibilidades de uso de la música, de su singularización, y así acompaña los empleos efectivos que contemporáneamente los sujetos hacen de la música.

Ciertamente esta nueva idea de uso puede ser retro-proyectada sobre los análisis que fundaron este campo de estudios: al terminar uno de sus artículos sobre esta temática, Vila (1987) explicaba que el rock nacional, en tanto movimiento musical surgido de las necesidades de los actores juveniles, había encontrado en el recital un canal de expresión original y un medio de difusión “no monopolizado” por la industria discográfica. Más allá de que esta afirmación pueda ser efectivamente apoyada por las historias del rock local con las que hoy contamos, no deja de evidenciar cómo también en esta idea de música de uso de orientación subculturalista existe una consideración por el dispositivo de producción. Si este interés pudo ser subsidiario, en el caso del rock nacional del período dictatorial, lo fue por una mirada teórica y también porque,

de acuerdo con Vila, lo que reunía a músicos y públicos en dicho movimiento social era prioritariamente una lucha por la resistencia, en tanto acción y discurso contestatario. El “indie”, por el contrario, es un fenómeno donde el dispositivo es determinante, por lo que exige la revisión teórica que expusimos.

A continuación, desarrollo la estrategia metodológica que permitió captar la especificidad del “indie” platense en el período abordado por la etnografía en su despliegue como dispositivo más que como género musical o estilo musicalmente diferenciado.

Del protocolo a la observación particularizada

En una primera instancia, la investigación realizada entre 2009 y 2015 se orientó hacia los artistas —los solistas y las bandas— que componían la escena “indie” en la ciudad de La Plata. Por un lado, comencé a asistir de manera sistemática a eventos nocturnos, como “fechas”, “fiestas” y “festivales” identificados con esta escena⁶. En un principio, observé estos eventos a partir de un protocolo tan detallado como genérico, elaborado para la observación de eventos musicales, que enfocaba en los espacios físicos, los actores, las performances, las sonoridades, entre otras dimensiones. Este protocolo fue útil para una primera aproximación, pero se reveló insuficiente a medida que avanzaba en el campo y descubría los vínculos singulares con la música que se daban en la escena, en particular la importancia del “sello” musical. Al mismo tiempo, por medio de las redes universitarias compartidas con algunos músicos “indies” (a quienes conocía por haber cursado con ellos en la facultad) comencé a hacer entrevistas, siguiendo sus recomendaciones para entrevistar a otros músicos, periodistas y productores. En la mayoría de las observaciones y entrevistas realizadas tuvieron un rol protagónico los varones jóvenes, de entre 18 y 35 años, en tanto durante el período temporal relevado eran ellos los participantes con roles clave en la escena.

La de los músicos y su escena era una instancia evidente para una investigadora “joven” socializada en el rock y consumidora de música independiente, que conocía otras “escenas” como oyente. La comprensión del campo basado en la noción de escena y las observaciones realizadas a partir del protocolo permitieron trazar un circuito de la música “indie” en la ciudad de La Plata, identificar sus lugares característicos y aunar a los distintos artistas considerados en una sensibilidad y moralidad específica. Por entonces, todavía creía posible distinguir al “indie” como un estilo. Sin embargo, luego de un año de realizar este tipo de aproximación, la presencia recurrente en los eventos (sumada a ciertas adscripciones propias

compartidas con los músicos: universitaria, “joven”, de una misma generación percibida como tal, es decir parte de un mismo universo cultural), habilitó a salir de este esquema de trabajo. Al construir relaciones interpersonales más allá de los eventos y seguir itinerarios de personas específicas e interacciones entre ellas, las ideas de escena y de estilo se revelaron poco sensibles a las distintas redes de afinidad, trabajo artístico y gestión que cruzaban la escena, como a disputas estéticas y musicales que allí ocurrían.

Metodológicamente, se volvió necesaria la elección de un contexto más acotado y localizado para realizar un trabajo en mayor profundidad. En este contexto, los sellos musicales aparecían como parte de esas redes y disputas, a la vez que como un enigma: en el campo todos los músicos referían a los sellos o formaban parte de uno, sin que terminara de quedar claro qué eran exactamente. Considerando esta situación, a comienzos de 2011 comencé una segunda etapa de la investigación al seleccionar al sello musical como unidad de análisis en base a un criterio de significatividad teórica. En los sellos encontré formas de trabajo musical que no había considerado en el análisis de la escena a partir de los eventos. En el desplazamiento hacia los sellos, lo que empezó siendo trabajado desde un criterio de género/estilo sufrió una apertura, guiada por los mismos actores, hacia una pregunta por las formas de organizar e instituir socialmente la música que, sin dejar de lado el estilo, lo ve como parte de un dispositivo más amplio.

Desde 2011 trabajé con un grupo pequeño de sellos musicales de la escena local que de una u otra manera eran asociados al “indie”. A partir de entonces, el trabajo de campo consistió en acompañar etnográficamente a los miembros de estas organizaciones en una variedad de instancias públicas y privadas: en especial reuniones, “fechas”, “fiestas” y otros eventos. Se siguió a la mayor cantidad posible de integrantes de cada organización en la medida en que la sucesión de los hechos los hacía relevantes en la trama de interacciones investigada. La técnica privilegiada fue la observación participante, complementada con entrevistas abiertas a los músicos que tenían o adquirían lugares clave en estos sellos. Cabe puntualizar, asimismo, que las interacciones en las redes sociales virtuales fueron muy importantes, en consonancia con el papel decisivo que estas tienen actualmente en la producción, gestión y sostén de la música.

El “indie” de la ciudad de La Plata

La escena “indie” temprana de La Plata puede fecharse hacia los primeros años de los 2000. En muy poco tiempo, adquirió una alta visibilidad en la prensa nacional que la

erigió en la promesa de renovación del rock argentino, en la continuidad de un relato de La Plata como ciudad joven, universitaria y rockera, cuna de bandas icónicas del rock nacional como La Cofradía de la Flor Solar, Virus y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Al menos durante la primera década de los 2000, el “indie” platense se delineaba como un estilo estético diferenciado dentro de la música independiente. Como me explicaba en 2009 Daniel, productor de un *fanzine* y de un programa de radio locales, a los artistas “indies” de La Plata se los vinculaba “[...] en cuanto a su sonido, con el «indie» *college* americano, en el sentido de bandas como R.E.M., Pavement, Yo La Tengo, Pixies, Sonic Youth”. Para la mayoría de los participantes y escuchas de la escena, la música “indie” local, y sus bandas más renombradas como El Mató a un Policía Motorizado, Valentín y los Volcanes, Sr. Tomate, 107 Faunos, Shaman, se asociaba a un sonido específico. En este sentido, Nicolás, un músico de un sello local vinculado al pop, el folclore y la electrónica, aceptaba este sentido predominante y afirmaba en 2010: “Acá «indie» capaz se ubica con un sonido específico que no es al que particularmente apuntamos”.

Sin embargo, tal como argumenté en trabajos previos (Boix, 2013 y 2017), la noción de una sonoridad particular no era suficiente para identificar al “indie” platense en tanto fenómeno musical, lo cual encontraba evidencia palmaria en dos hechos conectados: que otros artistas locales que recurrían a las sonoridades referidas no eran identificados como “indies” y que artistas que no usaban estos sonidos sí eran reconocidos como tales. Más bien, frente a la escena de Buenos Aires y frente al resto de la escena independiente platense, los músicos, periodistas y públicos de la escena “indie” de La Plata produjeron una pertenencia simbólica a través de atributos de tipo moral, que conectaban con el sonido: ser “indie” era ser “relajado”, “rockero” y anti “careta” (Boix, 2013).

En la primera etapa del trabajo etnográfico, la idea de “lo relajado” implicaba un elogio del amateurismo y un minimalismo de la ambición en relación con las perspectivas de carrera. “Relajados”: por entender el recital como una continuación del ensayo y no como un momento espectacular; por no aspirar a la “teatralización” en el uso de la voz, el cuerpo, el vestuario y la actitud, que diferenciaba a estos músicos y cantantes de las que consideran imitaciones de las “estrellas de rock”; por no exigir un “virtuosismo” en las ejecuciones musicales, celebrando la expresividad sobre la técnica (tanto en la ejecución de un instrumento como en el uso de tecnologías de grabación). Lo “rockero”, por su parte, prolongaba a la vez ciertas sonoridades y actitudes de transgresión atribuidas a la cultura del rock. En primer lugar, por tratarse de artistas que se manejaban con la instrumentación clásica de las bandas de rock (guitarra, bajo, batería, teclados). Asimismo, al contrario de otras expresiones de la

escena independiente de la ciudad de La Plata, las referencias estilísticas a músicas locales (como el tango, el folclore, las músicas rioplatenses o latinoamericanas) son muy raras en esta expresión del “indie”. Esta característica, a su vez, constituye otra diferencia de expresiones del “indie” en sus versiones porteñas: en la primera década de los 2000, en la vecina ciudad de Buenos Aires, el “indie” abarcaba tanto a bandas como Onda Vaga (que reivindica un sonido centroamericano e incluye entre sus instrumentos habituales el cuatro venezolano y el cajón flamenco) como también a cantautores del estilo de Pablo Dacal (quien suele tocar con una pequeña “orquesta” e interpretar canciones del compositor de tango Discépolo o del cantante de cuarteto Rodrigo) (Peña Boerio, 2011). Frente a esta clase de proyectos, los músicos “indies” de La Plata recuperaban muchas veces los sonidos crudos y sucios del rock, además de resaltar cierta transgresión todavía asociada a ellos. Por último, lo anti “careta” resignificaba una noción históricamente presente en las diferentes culturas juveniles en Argentina (en particular, en los mundos del rock). Como planteaba un músico y poeta perteneciente a la escena, los “caretas” eran aquellos “demasiado prolijitos” al tocar. Los que privilegian “tocar con zapatillas nuevas” o “llevar un montón de equipamiento innecesario”, quienes están más interesados en “ver quién toca primero, quién segundo”. Al ilustrarlo así, él pretendía marcar cuestiones que, para el análisis que aquí propongo, evidencian una ambición inaceptable. Sumado a lo anterior, la categoría “careta” funcionaba a su vez oponiendo a las bandas de La Plata con las de Buenos Aires, a partir de una supuesta sensibilidad seducida por lo popular, propia de las primeras, manifestada en una vinculación declarada con las vertientes más plebeyas del rock y, aún más, con un imaginario “plebeyista”, por su conexión con lo barrial y lo suburbano.

Además de estas características, que resumimos a partir de las nociones nativas de lo “relajado”, lo “rockero” y lo anti “careta”, se encontraban los sellos musicales, a los cuales empezamos a prestar plena atención en la segunda etapa de la investigación. Por entonces, y hasta la actualidad, estaban activos en la ciudad los sellos Laptra, Concepto Cero, Dice Discos, Algo Increíble, Unclan, entre otros. Estos sellos se formaron desde los primeros años de la década del 2000 por la iniciativa de músicos y artistas a partir del uso intensivo y compartido de las tecnologías —desde las redes sociales digitales a los equipos de sonido— y un trabajo común al que cada miembro aporta de acuerdo con su competencia artística más reconocida. Los integrantes de estos sellos son, en su mayoría, estudiantes o recientes graduados universitarios de entre 18 y 30 años. Por lo general, sus familias costean parcial o totalmente los estudios superiores, entendiendo la educación como estrategia familiar de ascenso social, pauta cultural que en Argentina se asocia fuertemente a las clases

medias (Ziegler, 2007). Estos jóvenes afrontan la experiencia de aprender a vivir sin la protección familiar directa y muchos de ellos cohabitaban. De esta forma, tanto afectiva como económicamente dependen mucho más entre sí que de sus familias. Comparten techo, comidas, computadoras, apuntes universitarios, fiestas, y también instrumentos, equipos de sonido y de grabación, fechas para tocar. La circulación de favores y de préstamos son escenas cotidianas que se repiten entre ellos y se producen en un espacio geográfico entendido como manejable y amigable: hasta que escribimos estas líneas, en el relativamente pequeño casco urbano de la ciudad se materializan la mayoría de los lugares de grabación, locales de presentación en vivo, centros culturales, radios y aulas universitarias.

La reunión de estos jóvenes en un sello se funda en la amistad: en 2010, en una entrevista, un músico de Laptra decía que el sello era “un grupo de amigos grande y subdividido en bandas, pero es bastante casual la división entre bandas”. En la misma tónica, en 2012 Lautaro, de Uf Caruf, presentaba en una reunión para músicos y gestores culturales al sello como un “grupo de amigos” que habían alcanzado la amistad “dentro de un circuito” y como efecto de organizar desde 2008 un “ciclo de cantautores”. También Nicolás, de Concepto Cero, remitía a una reunión entre amigos con quienes se había conocido en la facultad cuando hablaba de los inicios del sello en 2010. En todos estos casos, la amistad es entendida como una práctica que no necesariamente exige intimidad emocional pero sí reciprocidad. Primero, respecto de las conexiones y contactos, como parte de la organización en la práctica musical. Segundo, para referir al hecho de compartir unas reglas específicas en esa práctica. En este sentido, los amigos son amigos porque “están en la misma” y se saben afines en una manera específica de ser artistas. Esta complicidad se extiende sobre los que en otros mundos musicales son simplemente fans o seguidores, aquí comprometidos en la constitución del hecho musical en las dimensiones de su difusión, su apreciación y su sostén económico.

En tanto sello, esta red de amigos edita discos, aunque esta no es su única ni principal actividad: organiza “fiestas”, “fechas” y festivales; alquila equipos; fabrica y vende remeras, calcomanías y otros objetos de diseño relacionados con los artistas; produce *fanzines*; entre otros productos. En estos espacios, la participación en la gestión del proyecto estético jerarquiza tanto como la composición y ejecución musical. La red de amigos produce criterios de apreciación, evaluación y legitimación; crea un entorno material para la música y valoriza monetariamente los productos artísticos. Así, la noción de sello tiene un sentido completamente diferente a la que impera en el contexto de las grandes compañías, y quizás este sea el motivo de la abreviación que operan la mayoría de los músicos al hablar de “sello” y no de “sello

discográfico”. Esta nueva clase de sello (a la que en otros trabajos llamo sellos musicales emergentes [Boix, 2013]) asume, en comparación, menos riesgo, lo que les permite un mayor dinamismo y el funcionamiento con inversiones y rendimientos económicos que antiguamente hubieran resultado un verdadero fracaso comercial y significado el fin del emprendimiento. De la misma manera, los integrantes de los sellos han modificado su oposición al “mercado”, palabra cuya familia semántica asume una nueva legitimidad, en cierta medida debido a la necesidad por parte de los músicos de encarar de manera activa y diferente la gestión, en un nuevo panorama mercantil y tecnológico, en el cual las grandes discográficas no están a la caza de artistas emergentes.

A partir del trabajo etnográfico con un sello y una red de sellos que se formó en La Plata entre 2012 y 2014, pudimos comprender que el “indie” platense, en el período estudiado, no podía explicarse sólo en referencia a las nociones nativas que antes explicitamos. También había que dar lugar en el análisis a una forma específica de instituir lo musical. En efecto, los sellos pueden comprenderse como instituciones de mediación (en el sentido ya explorado de Hennion [2002]): una reunión heterogénea en la que trabajan recursos, intereses, tecnologías, espacios, afectos, competencias, compromisos, búsquedas estéticas. De esta manera, estas instituciones no son un mero intermediario de una música que se produce en otra parte, sino que la constituyen. Así, lo que se denominaba “indie” en La Plata, en los primeros tres lustros de los 2000, implicaba una forma de producción y gestión de la música caracterizada por el trabajo colaborativo en redes de músicos, generalmente referidas como “sellos”, relacionadas fuertemente a las redes universitarias (aunque descentradas de la Facultad de Bellas Artes, institución orientada más a la música académica y a la música popular de raíz latinoamericana que al rock independiente) e insertas en un circuito de ocio nocturno que privilegia las casas, los centros culturales y los bares oscuros a los boliches de moda. En estas redes se combinaban el uso intensivo de las tecnologías, la amistad (incluso la cohabitación entre los participantes) y unas inversiones débiles pero suficientes para la escala de los proyectos. Este dispositivo explica que hacia 2010, como producto del crecimiento de la escena, las referencias estilísticas, las sensibilidades y el sonido se pluralizaran (a tono con el crecimiento de músicas identificadas como “indie” a nivel mundial⁷), pero la invocación al “indie” platense se encontraba más viva que nunca. La referencia al rock *college* de los inicios se volvía residual y una de las agrupaciones “indie” más famosa de La Plata legitimaba esta situación en sus discursos públicos, por ejemplo, en una intervención en Twitter: “Lo bueno del indie es que es amigo de todos los géneros, no todos los géneros son amigos del indie, les molesta su libertad”⁸.

El caso que describimos muestra, en primer lugar, una situación de pluralización estilística en la música realizada por los jóvenes ya advertida por trabajos previos. En los últimos tres lustros, las mezclas sonoras comienzan a ser cada vez más radicales, destacándose hacia comienzos de la última década una definitiva apertura estética a lo antes rechazado —observada de forma paradigmática en el uso sin fronteras de la historia de la música a la manera de un gran archivo (Reynolds, 2012) y, particularmente en Argentina, en el acercamiento del rock a la cumbia y a la llamada “música comercial”, sus otrora oposiciones fundamentales. En el “indie” de la zona metropolitana de Buenos Aires la mezcla así entendida, con el propósito de hacer estallar los géneros, se despliega de forma sistemática, por lo que podemos hablar con pertinencia de transgenericidad musical (Gallo y Semán, 2016). Cabe aclarar aquí que desde el período que se inicia con el *under* de los 80, las incorporaciones de otros géneros musicales por parte de la música rock comienzan a ser cada vez más frecuentes. Sin embargo, en dicho momento, esta mezcla seguía respondiendo a la fusión que Vila (1987) identificó para el rock nacional clásico, en la que los géneros continuaban claramente delimitados, además de que se mixturaban sus versiones establecidas o vanguardistas.

En segundo lugar, el despliegue del fenómeno “indie” en La Plata permite radicalizar conclusiones de trabajos anteriores. Cuando Semán y Vila (1999) y Semán (2006) analizaron el rock chabón entendieron que se trataba más de una sensibilidad que de un nuevo género musical. Esta sensibilidad se manifestaba en una nueva manera de leer y volver propia la tradición del rock nacional (Semán y Vila, 1999), producto de las trayectorias y actitudes vitales —las biografías de los músicos— y de su pertenencia a clases y fracciones de clase previamente poco representadas en el rock (Alabarces *et al.*, 2008). Los análisis también mencionaban un dispositivo de producción específico, una propiedad de este rock menos estudiada. Al menos en sus inicios y antes del éxito masivo de varios de sus exponentes, el modo de producción del rock “chabón” se caracterizó por la estabilización de circuitos de shows en locales de mediano y pequeño porte, logrados gracias al “aguante” de los seguidores (Semán, 2006; Garriga Zucal y Salerno, 2008) y una participación de los propios artistas en la gestión —en general, con primeros registros fonográficos “independientes” y contratos posteriores con grandes discográficas donde estas se veían limitadas en una serie de decisiones artísticas y comerciales (Benedetti, 2008). La cuestión del “aguante” fue analizada más bien por su importancia simbólica (Garriga Zucal y Salerno, 2008), pero no tanto en su relación con los formatos institucionales y los modos de trabajo implicados en la producción de música, en los que los seguidores hacen el “aguante” a las bandas y por lo tanto se conforman en esa práctica como un vector de la

profesionalización de estas (Benedetti, 2008). El “indie” en La Plata ya no permite un tratamiento superficial del dispositivo de producción y del emplazamiento de la música, elementos que son tanto o más determinantes que las cualidades estilísticas y morales, cuyas manifestaciones no desaparecen, pero resultan más flexibles y relativizadas por los actores que las que encontrábamos en el rock chabón.

Finalmente, la discusión teórica que planteamos en apartados previos resulta iluminadora del análisis que exige un fenómeno como el “indie”. Lo que pasó a denominarse “indie” en La Plata se produjo en el trabajo de mediaciones (Hennion, 2002) muy específicas que le otorgaron singularidad. Desde esta perspectiva, el “indie” platense, en el período estudiado, es una red en movimiento de “amigos” y estudiantina, apropiaciones flexibles y maleables de rock nacional, rock *college* y música “indie” internacional, bares y centros culturales pequeños, tecnologías digitales, ingresos débiles y comunicaciones intensas. Todos estos elementos hacen emerger y reconocer esa música en particular y no otra, y es así como la música “indie” de La Plata encuentra singularidad. En este hecho está contenido un cambio en el modo de categorizar esos mismos hechos que es importante en sí mismo y que nos permite intervenir en un campo de estudios que cuando ha pensado la relación entre música y sociedad lo ha hecho más en términos de identidad que en clave de acción social. Sobre ello reflexionaremos para concluir este artículo.

Reflexiones finales

Este trabajo interrogó la expansión, asociada a nociones de emergencia y novedad, de la categoría “indie” en la zona metropolitana de Buenos Aires. Específicamente indagamos el caso del “indie” de la ciudad de La Plata, considerado un caso relevante del crecimiento del fenómeno “indie” en Argentina. En un primer momento, ubicamos el “indie” en la historia del denominado rock nacional (en tanto música juvenil por antonomasia), tratando de calibrar su emergencia y su novedad. En un segundo momento, presentamos la discusión teórica que creemos necesaria para su estudio, retomando una selección significativa de los trabajos socio-antropológicos que se han venido ocupando en los últimos 30 años de la relación entre música y sociedad y música y juventud en el contexto local. A continuación, y luego de explicitar la estrategia metodológica que llevamos adelante en la investigación, describimos y analizamos el caso del “indie” en La Plata retomando estos elementos teóricos.

Nuestra clave de lectura es que la música “indie” forma parte de un panorama renovado en la música contemporánea que implica un desafío a las formas de comprensión de la música en las ciencias sociales. Si desde sus comienzos en la

posdictadura esta literatura pensó la relación entre música y sociedad a partir de un concepto de uso o empleo de lo musical, esta noción fue complejizándose con el correr del debate.

Originalmente, en las primeras formulaciones de Vila (1985, 1987), la categoría de identificación y acción colectiva que en este trabajo llamamos “música de uso” quiso pensar la existencia de una música representativa de una época y de un sector social. En el caso del rock nacional del período 1966-1983 este actor fue la juventud, entendida en la literatura especializada a la manera de la combinación de un rasgo etario con una configuración sociocultural que la instituía como un actor relevante. Esta noción de música de uso estaba pensada desde las categorías de identidad, de movimiento social y de género musical: se trataba de una asociación analítica que suponía un uso de la música basado en la identificación, que esperaba una perspectiva de actuación política para una comunidad interpretativa, y que englobaba bajo la denominación de rock músicas que, si bien estaban efectivamente más fragmentadas de lo pensable en dicho contexto político y académico, luego de la reapertura democrática se fragmentarían aún más en multiplicidad de géneros específicos.

Con el correr de los años y la acumulación de los debates, una serie de trabajos fue complejizando esta noción de uso, al estudiar expresiones musicales más específicas y construir la relevancia de dimensiones no consideradas centrales previamente para comprender el uso como la corporalidad, la cotidianeidad, la sexualidad, la moralidad, las relaciones de género, entre otras. No obstante, la mayoría de estos estudios continuó pensando en términos de recepción, consumo o apropiación de géneros musicales.

Argumentamos que, por sus características novedosas en relación con las músicas de uso previas, considerar el “indie” sólo desde esta perspectiva oscurece más de lo que ilumina, en tanto queda fuera de escena todo el dispositivo de producción de esta música, central para comprender su gravitación contemporánea. Hablar de música “indie” no implica hablar sólo de género musical y apropiaciones, sino también de la producción misma de la música, y es en este último sentido que el “indie” funciona con éxito como código generacional. Esto es así porque en músicas como el “indie” se encuentra de forma plena una nueva relación con la música y con los medios de producción de música. Así, de la misma manera que en 1985 Vila describió el espacio del recital y su funcionamiento como refugio frente a la política de la dictadura cívico-militar, permitiendo una lectura acerca de la organización de una sociabilidad joven y una resistencia política a partir de una música, hoy puede encontrarse, en la conjunción de formas de producción intensivas en tecnología,

descentradas de los géneros musicales, interesadas tanto en la gestión como en la estética, apoyadas sobre lazos amicales, en colectivos e impulsoras de escenas locales, un uso de la música característico para los jóvenes contemporáneos. Para ellos, la música es una práctica en la cual están comprometidos, es la consecuencia de una acción definida de forma singular, a la vez que un recurso para relacionarse con otros y crear lazos, relaciones e instituciones.

Para poder conceptualizar este fenómeno musical contemporáneo retomamos las discusiones más recientes sobre la música como acción y relación social (DeNora, 2000; Hennion, 2002), que inspiran parte de los trabajos más recientes en el contexto local. Todas estas contribuciones nos permitieron reelaborar el concepto de uso. Acentuamos la dimensión de acción social propia del concepto original (en particular el de Vila [1985 y 1987]) frente a la más preponderante (y trabajada) dimensión de identificación, dado que nos interesa ver cómo la música se produce, circula, valora, experimenta y, en definitiva, se vive. Sostuvimos el carácter colectivo del concepto de música de uso, pero relativizamos su holismo, encontrándonos con fenómenos más heterogéneos, producto tanto de los profundos cambios en el mundo musical estudiado como del hecho de haberle dado lugar analítico a los matices que trae considerar expresiones más individuales y singularizadas. A su vez, superamos la oposición tradicional entre producción y recepción, lo que no implica que no existan a partir de ahora “músicos” y “públicos” pero sí actividades que no son ni “producción” ni “recepción” en el sentido clásico. De esta manera, recogemos las mayores y diversificadas posibilidades de uso de la música que los actores con los que trabajamos reconocen, acompañando así de mejor manera desde el análisis académico el sentido que adquiere el “indie” en La Plata, en tanto uno de los terrenos del cambio histórico que actualmente atraviesan los mundos musicales.

Referencias bibliográficas

ALABARCES, Pablo; SALERNO, Daniel; SILBA, Malvina; y SPATARO, Carolina. (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. En Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, pp. 31-58). Buenos Aires: Paidós.

ALIANO, Nicolás; PINEDO, Jerónimo; LÓPEZ, Mariana; STEFONI, Andrés; y WELSCHINGER, Nicolás. (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.

BERTI, Eduardo. (2012). *Rockología. Documentos de los '80*. Buenos Aires: Galerna.

- BENEDETTI, María Cecilia. (2008). "El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 12, sin paginación. Recuperado en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/86/el-rock-de-los-desangelados-musica-sectores-populares-y-procesos-de-consumo> [consulta: 10 de diciembre de 2017].
- BENZECRY, Claudio. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. (2009). *Músicos, mujeres y algo para tomar. El mundo de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Recovecos.
- BLÁZQUEZ, Gustavo. (2014). *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Buenos Aires: Gorla.
- BOIX, Ornela. (2013). *Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1015/te.1015.pdf> [consulta: 20 de noviembre de 2017].
- BOIX, Ornela. (2017). "Identificaciones y vinculaciones: una propuesta de intersección para analizar la música «indie» de la ciudad de La Plata en los años 2000". *Papeles del CEIC*. 2, 1-25.
- CAROZZI, María Julia. (2011). Ni tan pasionales ni tan decentes: tras las huellas de la liviandad en las clases de tango milonguero y las milongas porteñas. En María Julia Carozzi (comp.), *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*, pp. 221- 263. Buenos Aires: Gorla.
- CITRO, Silvia. (2008). "El rock como un ritual adolescente. Transgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 12, sin paginación. Recuperado en <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art03.htm> [consulta: 10 de diciembre de 2017].
- DENORA, Tia. (2000). *Music in everyday life*. New York: Cambridge University Press.
- DÍAZ, Claudio. (2005). *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Unquillo, Córdoba: Narvaja Editor.
- DI CIONE, Lisa. (2012). "Musicología de la producción fonográfica. Técnicas y tecnologías en la escena del rock durante la década del '80 en la Argentina". Ponencia presentada en el *X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama Latino-Americana (IASPM-AL)*. Córdoba, 18 al 22 abril.
- DISALVO, Morgan y CUELLO, Juan Nicolás. (2015). "«¿Será que los punk son putos?». Estéticas urgentes y disidencia sexual en la contracultura punk argentina". *Apuntes de Investigación del CECYP*, 25, 233-252.

- ELBAUM, Jorge. (1994). Los bailanteros. La fiesta urbana de la cultura popular. En Mario Margulis (comp.), *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, pp. 181-210. Buenos Aires: Espasa.
- FLORES, Daniel. (2012). *Gente que no. Postpunks, darks y otros iconoclastas del under porteño en los 80*. Buenos Aires: Piloto de Tormenta.
- GALLO, Guadalupe. (2011). Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas. En María Julia Carozzi (comp.), *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad*, pp. 47-82. Buenos Aires: Gorla.
- GALLO, Guadalupe y SEMÁN, Pablo. (2009). "Superficies de placer: sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010". *Cuestiones de Sociología*, 5-6, 123-142.
- GALLO, Guadalupe y SEMÁN, Pablo. (2016). Capítulo 1. En Guadalupe Gallo y Pablo Semán, *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, pp. 15-69. Buenos Aires: Gorla.
- GARRIGA ZUCAL, José. (2008). "Ni «chetos», ni «negros»: roqueros". *TRANS-Revista Cultural de Música*, 12, sin paginación. Recuperado en <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art04.htm> [consulta: 10 de diciembre de 2017].
- GARRIGA ZUCAL, José y SALERNO, Daniel. (2008). Estadios, hinchas y rockeros. Variaciones sobre el aguante. En Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, pp. 59-88. Buenos Aires: Paidós.
- GRAZIANO, Martín. (2011). *Cancionistas del Río de La Plata. Después del rock: una música popular para el siglo XXI*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- HENNION, Antoine. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- HESMONDHALGH, David. (1999). "Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre". *Cultural Studies*, 13 (1), 34-61.
- HIBBET, Ryan. (2005). "What Is Indie Rock?". *Popular Music and Society*, 28 (1), 55-77.
- 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 en Antropología Social, Universidad Nacional de San Martín.
- JARAMILLO, Alfredo. (2010). "El día de la indie-pendencia". *Revista Llegás*, 137, 7-8.
- LISKA, María Mercedes. (2009). "El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 13, sin paginación. Recuperado en <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/53/el-tango-como-disciplinador-de-cuerpos-ilegitimos-legitimados> [consulta: 11 de noviembre de 2017].

LÓPEZ, Vanina Soledad. (2012). "Reflexión sobre la aplicabilidad de los conceptos «subcultura» y «contracultura», elaborados por el Centro de Estudios Culturales de Birmingham, en el estudio del *underground* porteño de los 80". Ponencia presentada en el XI Congreso Latinoamericano de Investigadores en Comunicación, ALAIC. Montevideo, 9 al 11 de mayo.

LÓPEZ, Vanina Soledad (2017). *Experiencias autogestivas de edición discográfica del underground porteño de los 80: Wormo, Umbral records, Catálogo Incierto, Berlín Records y Radio Trípoli*. Informe interno de investigación. Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes.

LUNARDELLI, Laura. (2002). *Alternatividad, divino tesoro. El rock argentino en los 90*. Buenos Aires: Biblos.

MÍGUEZ, Daniel. (2006). Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires. En Daniel Míguez y Pablo Semán (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente*, pp. 33-54. Buenos Aires: Biblos.

NEWMAN, Michael Z. (2009). "Indie culture: In pursuit of the authentic autonomous alternative". *Cinema Journal*, 48 (3), 16-34.

PEÑA BOERIO, Victoria. (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 noviembre al 2 de diciembre.

PUJOL, Sergio. (2006). *Rock y dictadura. Crónica de una generación*. Buenos Aires: Emecé.

PUJOL, Sergio. (2015). "Escúchame, alumbrame. Apuntes sobre el canon de «la música joven» argentina entre 1966 y 1973". *Apuntes de investigación del CECYP*, 25, 11-25.

REYNOLDS, Simon. (2010). *Después del rock. Psicodelia, post-punk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.

REYNOLDS, Simon. (2012). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.

SECCIA, Oriana. (2012). "Producciones artísticas independientes juveniles. Un pequeño tour problemático". *Solidaridad Global*, 81-86.

SEMÁN, Pablo. (2006). El pentecostalismo y el rock chabón en la transformación de la cultura popular. En Pablo Semán y Daniel Míguez, *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente*, pp. 197-228. Buenos Aires: Biblos.

SEMÁN, Pablo. (2015). "Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia". *Apuntes de Investigación del CECYP*, 25, 119-146.

SEMÁN, Pablo y VILA, Pablo. (1999). Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina

neo-liberal. En Daniel Filmus, *Los 90. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina en fin de siglo*, pp. 225-258. Buenos Aires: Eudeba.

SEMÁN, Pablo y VILA, Pablo. (2008). “La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las «tribus»”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 12, sin paginación. Recuperado en <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/85/la-musica-y-los-jovenes-de-los-sectores-populares> [consulta: 10 de diciembre de 2017].

SILBA, Malvina. (2016). “«Yo maté la metáfora y puse cosas crudas»: trayectorias socio-culturales, jóvenes y cumbia villera en las periferias urbanas”. *Ensamblés*, 3 (4-5), 108-124.

SILBA, Malvina y SPATARO, Carolina. (2008). Cumbia nena. Letras, relatos y bailes según las bailanteras. En Pablo Alabarces 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.

STRASSBURGER, Juan Manuel. (2008). “Llega el indie cabeza”. Suplemento NO, diario *Página/12*, Buenos Aires, 5 de junio. Recuperado en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3430-2008-06-10.html> [consulta: 15 de enero de 2016].

SVAMPA, Maristella. (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

VILA, Pablo. (1985). Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En Elisabeth Jelin, *Los nuevos movimientos sociales: mujeres, rock nacional*, pp. 83-158. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

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.

VILA, Pablo. (1996). “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 2, sin paginación. Recuperado en [http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relacionesVila 1996](http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relacionesVila%201996) [consulta: 15 de enero de 2016].

WELSCHINGER, Nicolás. (2011). “El poder de la música en la vida cotidiana. Reseña de Tia DeNora, *Music in Everyday Life*”. *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, 1 (4), 1-7.

ZIEGLER, Sandra. (2007). Los de excepción: un retrato de las elecciones escolares de las familias de sectores favorecidos en la ciudad de Buenos Aires y el conurbano

bonaerense. En Mariano Narodowski y Mariana Gómez Schettini (comps.), *Escuelas y familias. Problemas de diversidad cultural y justicia social*, pp. 79-100. Buenos Aires: Prometeo.

Notas:

¹ Con la tragedia de Cromañón se refiere el incendio de la noche del 30 de octubre de 2004 durante un recital de la banda de rock Callejeros que causó la muerte de 193 personas.

² Es conocido el empuje que encuentra el rock en castellano en un aliado inesperado, el gobierno militar, y una política polémica, la prohibición de rotar música en inglés en los medios masivos (Pujol, 2006).

³ López (2012) muestra que en Argentina el término *under* no se utilizaba previamente a los 80. El concepto tiene una historia más extensa en Estados Unidos e Inglaterra, sedes fundadoras de la cultura rock y pop internacional (Reynolds, 2010).

⁴ Es cierto que los sellos independientes fueron instituciones importantes para el rock, pero la mayoría de ellos, como Mandioca o Talent, fueron más famosos que prolíficos.

⁵ Sin embargo, el "indie" y el *under* son fenómenos muy distintos. Sin desconocer la heterogeneidad interna del *under*, e incluso con la precaución que exige la falta de estudios completos sobre estos fenómenos, es posible afirmar que el "indie" se produce en un contexto institucional, tecnológico y mercantil muy diferente. Al notar el crecimiento de la música producida fuera de las grandes discográficas, habilitado por las innovaciones tecnológicas, Reynolds (2010) resalta la pérdida de sentido de la distinción convencional entre lo *under* y lo *mainstream*, en tanto términos opuestos referidos a la estructura de la industria musical. No existe más un *mainstream* rodeado del *underground* (Reynolds, 2010). Como plantean Gallo y Semán (2016), nos encontramos con escenas que han complejizado la relación entre las distintas escalas de producción, difusión y consumo de la música, descentrándose de la venta de discos y del disco como patrón de producción.

⁶ En este contexto etnográfico, una "fecha" es generalmente un recital a cargo de uno o más artistas (generalmente no más de tres), no necesariamente nocturno. La "fiesta", por su parte, es un evento nocturno de mayor duración en la que, además de bandas, tocan djs. El "festival" implica la convivencia en un mismo día o varios días de un conjunto de bandas mayor a los de una "fecha".

⁷ Así, por ejemplo, entre los artistas de los sellos de La Plata, en el período estudiado, se hablaba mucho de sus pares del "indie español" (grupos como Los Planetas, Love of Lesbian, Triángulo de Amor Bizarro, La Habitación Roja, La Buena Vida), del "indie chileno" (Gepe, Astro, Dënver) o de los nuevos artistas "indies" norteamericanos como Beach House, Mac DeMarco y Wild Nothing.

⁸ Tal como fue expresado en un tweet de la banda El Mató A Un Policía Motorizado (12 de marzo de 2012). Recuperado en <https://twitter.com/ElMato/status/177923879543635968>. Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2017.

Fecha de recepción: 20 de diciembre de 2017. Fecha de aceptación: 29 de agosto de 2018.