

CAPÍTULO I

Una socióloga en un mundo de la música: usos de la investigación etnográfica en la profesionalización de un sello musical emergente de la ciudad de La Plata

ORNELA BOIX

Introducción

En este trabajo me propongo considerar la etnografía -aún en curso- realizada desde el año 2011 con un sello musical anclado en la ciudad de La Plata como un proceso de reflexividad. A partir del análisis de la interacción etnográfica con los músicos y artistas participantes de este sello musical me propongo dar cuenta de un aspecto del diálogo que mantuve con ellos, donde el conocimiento de las ciencias sociales adquiere relativa centralidad para una modalidad emergente de producción y gestión musical. Con ese objetivo, analizo los roles que adquirió mi participación en estas redes de producción estética, en relación con las posiciones de los músicos. Esto no sólo revelará características clave del grupo analizado, sino que conduce a criticar categorías universales de reflexión metodológica (etnógrafa y “nativos”, socióloga e “informantes”, etc.) para singularizar las reflexiones metodológicas sobre los sujetos que hacen posible la investigación. A la par que rechazaré las posturas críticas que niegan el poder de interpretación de los actores acerca de sus propias prácticas, consideraré la relación etnográfica específica que tuve con ellos como una interlocución.

En los últimos veinte años, numerosas publicaciones han discutido en el campo local la reflexividad en el trabajo etnográfico. Desde la consideración de que la reflexividad es constitutiva de la etnografía como proceso de conocimiento y de que el investigador es el instrumento de producción de datos, se entiende que las interacciones entre los llamados convencionalmente investigador

e informantes -categorías que discutiré más adelante- constituyen una relación permeada de situaciones socialmente significativas que construyen el objeto de investigación (Guber, 2011). De acuerdo a esta perspectiva, algunos trabajos focalizan en las diferentes posiciones o roles que propone, recibe y negocia el investigador en sus interacciones con los llamados sujetos investigados, contexto en el que las insistencias, confusiones o mal-entendidos revelan lógicas propias del grupo en análisis (Guber, 1995; Auyero y Grimson, 1997; Frederic, 1998; Grimson, 2003, Guber, 2014). Inspirado en estos desarrollos, un primer objetivo de este trabajo es mostrar qué características asume la negociación de roles en un proceso de investigación desplegado en el período 2011-2015 con un sello musical de gran dinamismo y en camino de profesionalización. De esta manera, mostraré cómo los avances de investigación se ven implicados con el proceso de profesionalización del sello mismo y revierten en la reflexividad de los propios músicos y en las maneras en que mi presencia es entendida y valorizada por ellos. El segundo objetivo es trascender el ejercicio de la reflexividad focalizado en los roles de campo para aplicarlo al respecto de la definición singular de las posiciones en la investigación, en un aporte a las discusiones recientes en el campo de la metodología etnográfica.

Como analizo en otros trabajos (Boix, 2015), una vez desatado el vínculo de necesidad entre profesionalización musical e industria cultural (observable en generaciones previas de músicos y discutido entre otros por Fouce, 2012; Gerber Bicecci y Pinochet Cobos, 2012; Gallo y Semán, 2012; Gallo, 2015), el estatus de músico profesional ya no implica meramente cuestiones de probidad en la ejecución y técnica de la música, sino que se comienza a relacionar con habilidades de gestión, antes dominio exclusivo o al menos esperable de las figuras de la discográfica y del mánager. En este contexto, la presencia de una socióloga¹

¹ Cuando hablo de sociología refiero a la adscripción profesional propia con la que se me nombró en el trabajo etnográfico, que tuvo efectos que podrían asimilarse a los de otra ciencia social, habida cuenta de que las disciplinas con las que actualmente se la vincula -en especial la antropología y la comunicación- todavía organizan departamentos docentes, mitos formativos y adscripciones institucionales pero ya no pueden diferenciarse taxativamente en las prácticas de investigación en tanto tales.

en un mundo de músicos que quieren profesionalizarse adquiere ribetes inesperados, que problematizo en este trabajo con el objeto de mostrar para este caso en particular los cruces entre las prácticas de investigación social y las prácticas de los músicos y artistas con los que se realizó la investigación. De esta manera, quedará planteada una situación en la cual las ciencias sociales son visualizadas por los músicos con los que se realiza la investigación como parte de un arsenal mayor de herramientas de profesionalización.

En este plan, en un primer momento introduzco el particular mundo de la práctica en el que realizo la investigación, abordando qué entiendo por sello musical. En un segundo momento, relato el acceso a las redes de producción del sello musical que resulta foco de la etnografía, Concepto Cero, y problematizo el lugar de “amiga” que asumí al principio del trabajo etnográfico. El objetivo es dar cuenta de la importancia de la amistad como lazo característico de este campo y la creciente falta de especificidad que adquiriría mi participación a medida que el sello se profesionalizaba, en tanto era yo una estudiante de ciencias sociales que no contaba con competencias artísticas acordes a una organización socio-musical que comenzaba a dividir cada vez más el trabajo. En un tercer momento, presento cómo me vuelvo socióloga para estos músicos: si bien ya tenía dicho título al comenzar a interactuar con ellos su significación fue construida en el trabajo etnográfico, en tanto dicha adscripción profesional pudo vincularse al proceso de profesionalización. En este punto expongo cómo en este proceso conocimientos y competencias asociadas a la profesión, en algunos casos cristalizadas en investigaciones socio-antropológicas vinculadas a la temática, son interpeladas y usadas por los músicos y artistas con los que hago la investigación. Apunto a dar cuenta del valor que adquirió el saber académico en este campo, en relación con el proceso de profesionalización al que apuestan los músicos, y de cómo este proceso conmueve las definiciones tradicionales de “investigador” e “investigados”.

El sello en la música emergente contemporánea

Interesada en las formas estéticas y organizacionales en que sucedían cambios y se producían relevos en la música de los jóvenes, comencé en el año 2009 una experiencia de trabajo etnográfico en la escena de música independiente, *indie* o emergente de la ciudad de La Plata², habitada de forma predominante por una población joven y universitaria. A lo largo de la investigación descubrí que muchas de las propuestas musicales vinculadas a esta escena se lanzan desde sellos musicales anclados en la ciudad, los que articulan también una sociabilidad alrededor de la música: organizan personas y filiaciones al interior de la escena. A partir de mi vínculo etnográfico con Concepto Cero entre los años 2011 y 2015 participé del devenir de estos sellos como instituciones que amplían su rango de acción e influencia en la música *indie*, independiente y emergente. Los sellos se multiplican en número y se implican más fuertemente en la organización de fiestas, festivales, discos colectivos, hasta llegar a la conformación de redes de sellos de trabajo colaborativo. En otras palabras, los sellos resultan articuladores de las escenas.

En este contexto etnográfico, un sello musical como Concepto Cero es una red orientada a la producción y gestión de la propia música en conjunción con otras artes y con otras redes. En estas redes -entrelazadas con las redes de pares conformadas en la sociabilidad universitaria de La Plata- cada participante aporta algo que el sello necesita y que responde a su competencia artística más reconocida en ese mundo artístico (ya que las competencias estéticas de estos sujetos en general son múltiples): composición, producción, grabación, mezcla, diseño, video, fotografía, luces, escenografía, etc. No obstante, en la mayoría de estos sellos “todos hacen todo”: en este sentido, tienden a ser instituciones con una división del trabajo débil en comparación a los sellos mu-

² Estas categorías (que describo y analizo ampliamente en Boix, 2013) señalan, respectivamente, una moralización conflictiva de una condición institucional en la producción musical, un criterio de estilo definido por congregarse en una disputa a ciertos actores de las clases medias y nociones de cambio y de apertura de un proceso no exclusivamente estético.

sicales analizados por la bibliografía local, como pequeñas y medianas empresas cuyos propietarios y promotores son pequeños ejecutivos (Palmeiro, 2005).

En un trabajo anterior (Boix, 2013), analicé la forma en que, especialmente a partir del agenciamiento tecnológico, estos músicos y artistas emergentes, asumen la práctica de la gestión (el encarar de manera activa y diferente a las generaciones de músicos anteriores la relación con el mercado y, en el marco de cierta novedad, con el Estado) como un momento constitutivo y prácticamente irrenunciable de su práctica estética. En este contexto, la posibilidad de operar a un bajo costo relativo, condición resultante de la masificación y abaratamiento de las tecnologías musicales, resulta un impulso decisivo. Los capitales invertidos nunca son muy grandes pero se vuelven suficientes en los términos de los actores, que no sólo capitalizan dinero sino situaciones familiares, trayectorias escolares y relaciones de “amistad”. Así, a diferencia de los sellos discográficos “independientes” de otras épocas, estos nuevos sellos operan con poco riesgo, lo que les permite un mayor dinamismo y el funcionamiento, hasta cierto punto, con rendimientos económicos que para otros resultarían no sólo un fracaso comercial sino el fin del emprendimiento.

En este marco, estudié la amistad como el tipo de lazo característico que nos presenta este mundo musical, entendiéndolo como una práctica y una narrativa que no exige intimidad emocional (aunque esta suele aparecer) pero sí reciprocidad en dos sentidos complementarios: 1) al respecto de las redes, conexiones y contactos, como parte de la organización en la práctica de hacer música; 2) para referir al hecho de compartir unas reglas específicas en el trabajo artístico, producto de vivir una situación similar en el mundo de la música: en este sentido, los amigos son amigos porque “están en la misma” y se saben afines en una manera específica de ser músicos, de ser artistas. Para algunas actividades, esta complicidad suma en un grado notable a los que en otros mundos musicales son “fans” o “seguidores”, comprometidos en la constitución del hecho musical en las dimensiones de su difusión, su apreciación y su sostén económico. La amistad, entonces, es

una forma de capitalización social para los músicos y productores estéticos, a la vez que una forma de articular moralmente su mundo musical.

Volverse “amiga”

A fines del año 2010, entre las entrevistas con las que había acompañado mi primera inmersión en el tema de investigación sobre el mundo de los sellos musicales de la ciudad de La Plata, había conocido a Nicolás, quien estaba “a la cabeza” del sello Concepto Cero³. En esa entrevista y en las publicaciones del sello que seguía por Facebook, se delineaban prácticas y retóricas de profesionalización y monetización de la actividad musical no tan presentes hasta el momento en otros sellos musicales de La Plata, que luego comenzaron a generalizarse. Fue por este motivo que al año siguiente, mientras buscaba una red de relaciones donde localizar mi investigación de doctorado, le hice a Nicolás una propuesta concreta: seguir a Concepto Cero y estudiar allí formas de carrera y de profesión en la música. Me contestó que le interesaba pero que lo tenía que consultar con su “socio”, a quien yo hasta ese momento no conocía. Unos días después se comunicó conmigo para decirme que “le diéramos para adelante”, proponiendo una reunión entre los tres a los fines de pactar cómo sería mi trabajo de campo.

Una semana después tuvimos un encuentro para pactar mi participación en la casa de Matías, el entonces “socio”, coordinado a través de nuestras cuentas de Twitter. Me presenté como estudiante de posgrado y becaria que quería realizar una investigación sobre la música “independiente” y sobre los modos de trabajo, de carrera, de profesión, que allí se desplegaban. En ese primer encuentro, Nicolás y Matías me dieron su consentimiento para formar parte de las reuniones de Concepto Cero -más o me-

³ Ni el nombre del sello ni los nombres de sus participantes han sido cambiados, dado que cuento con su consentimiento para mantener sus nombres. Si fueron modificados los nombres de quienes no forman parte del sello pero aparecen involucrados en el relato de este trabajo.

nos regulares y en el 2011 estrictamente semanales- en las que participaban ambos junto a otros artistas miembros del colectivo (diseñadores, músicos, fotógrafos).

Desde ese momento, y durante todo el proceso de trabajo etnográfico, el trazado de mi camino en las redes que ellos y sus amigos me fueron habilitando se dio principalmente a partir de: (1) mi participación en las reuniones internas del sello; (2) los eventos públicos que allí se organizaban, básicamente recitales, festivales y fiestas, aunque también viajes a recitales en Capital Federal, cenas y almuerzos con miembros de otros sellos de la música “emergente” local, entre otros encuentros; (3) el pasar el tiempo con ellos, bajo la forma de desayunos, tardes de mate y salidas nocturnas; (4) las interacciones en grupos privados de *Facebook*, chats y tweets⁴. Mi incorporación a estas redes contaba con ciertas condiciones previas: mi participación en una sociabilidad juvenil universitaria típica de una ciudad como La Plata, mi pertenencia a lo que los músicos y artistas del sello percibían como una misma generación, mi relación con Nicolás -aunque está fuera en gran parte desplegada a través de las redes sociales virtuales-. Todo ello me había hecho compartir ciertos espacios y redes antes de interactuar con ellos en plan etnográfico. Esta plataforma cultural común evitó que sufriera la sospecha inicial en que la etnógrafa es percibida como una *outsider* amenazante del orden (Golde 1986, citado en Moreira 2006). Aun así, todos percibieron la extrañeza de la situación que manejaron en forma de bromas y preguntas recurrentes sobre qué era lo que yo estaba haciendo allí, además de solicitarme pruebas sobre mi confiabi-

⁴ Considero las interacciones en las redes sociales virtuales parte constitutiva de la etnografía realizada. No resulta casual que sea un contacto previo sostenido por las redes sociales virtuales el que inicia mi recorrido en las redes de Concepto Cero. Los participantes producen para el sello siempre conectados: definen eventos y sus características en una ‘skypeada’ (una teleconferencia por Skype), arman presupuestos en archivos compartidos de Google Docs, combinan encuentros por Facebook y Twitter, realizan propuestas para el sello en grupos privados de Facebook, etc. Estas tecnologías se encontraron siempre imbricadas con las interacciones cara a cara, son coextensivas a las prácticas de producción musical, por lo que no entiendo las interacciones virtuales bajo la noción de una etnografía virtual (Hine 2004). No obstante, la discusión exhaustiva de estas cuestiones será objeto de otros trabajos.

lidad: incluso en noviembre de 2011, siete meses después de mi acceso al campo, varios de los artistas me pidieron una reunión para que volviera a clarificar ante ellos mis intereses de investigación.

Como se plantea de forma habitual, la literatura etnográfica y la misma enseñanza de esta práctica de investigación presenta como un tema central la negociación de distintos roles o papeles entre el investigador y los sujetos con los que se relaciona. En mi experiencia de investigación la pregunta por los roles se planteó en primera instancia al respecto de la amistad como lazo característico del campo, tal como la he definido como parte de los contactos y las redes necesarias para hacer música. En este marco, se jugaban los papeles posibles que podía asumir, condicionados tanto por un modo de producir basado en las adscripciones estéticas múltiples como por la presencia abrumadora de los varones en estas actividades de creación y gestión musical.

Durante el primer año del trabajo de campo los amigos que motorizaban Concepto Cero ocupaban posiciones caracterizadas por cierta fluidez y dinamismo. Desplegaban actividades artísticas de varios tipos: así, dentro del grupo del sello había quienes se presentaban como los diseñadores visuales del colectivo pero también tenían sus bandas, mientras que los que se definían primordialmente como músicos también diseñaban sus flyers. La actividad de gestión necesaria para llevar adelante sus proyectos era compartida por todos, si bien los socios ponían más “compromiso” en ello (Boix, 2015). Por entonces, la división del trabajo en Concepto Cero, como en el resto de los sellos de la ciudad de La Plata, se presentaba bastante débil en comparación a los sellos “independientes” que en algunos trabajos se dimensiona como pequeñas empresas (Palmeiro, 2005).

En este contexto, dentro del sello se encontraban dos mujeres: una fotógrafa y otra que aprendía el oficio de productora. Esto se hallaba en consonancia con lo observado en el resto de la escena: además de que los varones predominan en la mayoría de las actividades, son los protagonistas de las más visibles y jerarquizadas, ya sea arriba como abajo del escenario. Las mujeres

suelen asumir tareas tras bambalinas (especialmente fotografía, escenografía, diseño y cobro de entradas, discos y otros productos que puedan ofrecerse en los eventos) y no es inusual que se encuentren vinculadas sentimentalmente a algún miembro masculino de la red (si bien no era este el caso de Concepto Cero). En esta situación, dado que yo no contaba con competencias ni artísticas ni técnicas suficientes a los fines de “operar las luces” o “pasar música”, mis primeras actividades en el sello tuvieron que ver con “hacer la taquilla” o encargarme de la “mesita de discos” en los distintos eventos. Esta fue una manera de empezar a hacerme “amiga” en el sentido propio del grupo especificado. Al mismo tiempo asumí el “compromiso” orientado al crecimiento del proyecto que estos músicos se prescribían entre sí: compartía los eventos del sello en mi propio muro de Facebook, iba a todos los eventos (a veces varios por semana) que me permitían mis obligaciones académicas, tenía asistencia perfecta en las reuniones internas y hasta realicé un préstamo monetario para la edición de un disco.

Rápidamente, si bien se me mantuvo vinculada a una serie de adscripciones cambiantes, a tono con las posiciones relativamente móviles de los miembros del sello en la división del trabajo musical, ciertas actividades más especializadas que promocionar el sello en Facebook y Twitter, prestar dinero, escuchar y opinar en las reuniones y trabajar en los eventos empezaron a ser imaginadas y propuestas para mí, especialmente por los socios. ¿Pero cuáles podían ser estas actividades? Yo había elegido un sello en proceso de profesionalización en lo que refiere a la ejecución de la música en vivo, el diseño, la fotografía y otras presentaciones visuales. Aún cuando los encargados de estas actividades fueran interpelados como “amigos”, yo no podía asumir ninguna de esas tareas de la producción musical, las cuales requerían más especialización que en otras escenas estéticas de la ciudad que conocía, donde quizás con un poco de trabajo (y de descaro) podría hacer un flyer o “pasar música”. Lectores de mi profesión, de mi pulsión por el registro en distintas libretas y cuadernos de lo que se hablaba y definía en las reuniones del sello⁵ y de mis inter-

⁵ Si bien varios de ellos escribían en las reuniones (algunos en sus notebooks y

venciones en las redes sociales, los integrantes del sello tardaron relativamente poco en concebir que mi lugar en la red tenía que pasar de alguna manera por la escritura. ¿Pero qué es lo que yo iba a escribir? ¿Y es que iba a hacerlo exclusivamente para ellos?

De “amiga” a “socióloga”

En el primer año de trabajo de campo (2011), Nicolás y Matías me sugirieron varias veces escribir entradas en un blog que el sello planificaba incorporar a su sitio web. Por un lado les gustaba mi estilo, el cual conocían por medio de las redes sociales virtuales. Por otro lado, imaginaban, con cierta razón, que “con todo lo que escribís en las reuniones” la elaboración de unos textos para subir al blog no era para mí imposible -aunque asociaban esos textos al estilo y la dinámica de producción periodística-. Sin embargo, nunca posteé en ese blog y fui reclamada de allí en adelante para escribir o corregir diversos tipos de textos: proyectos y otros documentos que el sello presentaba en instancias estatales, definiciones de las bandas y de los discos del catálogo para colgar en la página web, entre otros. En un acercamiento más específico, a comienzos del año 2012, Nicolás -preocupado en el problema de la formación propia y de los participantes del sello- me pidió que armara un relevamiento de carreras, cursos y diferentes espacios de enseñanza y capacitación en gestión musical con sede en la zona metropolitana de Buenos Aires. De todas estas maneras, los miembros del sello me incorporaban en prácticas que suponían que me eran familiares, mientras por mi parte me sentía útil y habilitada para continuar con mis prácticas de observación e interacción.

Si bien siempre es difícil explicar qué es lo que se hace en el campo -porque eso que se hace depende de los objetivos específicos de la investigación-, las trayectorias familiares y escolares de los músicos del sello los acercaban a mis prácticas. Así, a diferen-

otros en libretas), motivo por el cual me habilité a hacerlo también, era yo quien era marcada por esa actividad, que en parte me definía en mi diferencia.

cia de etnografías en mundos sociales donde los investigadores encuentran que los sujetos tienen poca o ninguna información sobre lo que son las ciencias sociales o lo que es una investigación social (y por lo tanto la asimilan a otras categorías sociales ya conocidas⁶), en este caso me encontré con que había bastantes ideas. Cuando promediaba el trabajo etnográfico, lo sorprendente fue que para algunos de ellos existían otros motivos de acercamiento y nociones de ciencia social todavía más específicas de lo que yo lograba inferir de nuestras interacciones. Para introducir esta cuestión, transcribo un fragmento de mis notas de campo fechadas en agosto de 2012. Se trata de un momento de cristalización, donde se vuelve evidente la situación de uso y valorización de la figura de las ciencias sociales. El episodio transcurre en una ronda de presentaciones personales en una reunión en La Plata entre los miembros de Concepto Cero, promotores y participantes de otros sellos “amigos” de la ciudad y Mariano, un agente de la Secretaría de Cultura de la Nación (en el año 2014 promovida a Ministerio), coordinador de un programa de “profesionalización” de la música emergente. Este programa, que a partir de entonces comencé a seguir, realiza en todo el país “capacitaciones” para músicos y colectivos musicales, además de organizar eventos y otorgar subsidios:

Cuando terminó de hablar, Nicolás me miró y dijo “no sé Ornela si te querés presentar”, algo que no hizo con ninguna otra persona. Era mi turno en la ronda y no me quedaba muy claro si me introducía sólo porque yo antes de entrar habría bromeado con él, Cristóbal y Ángel [otros miembros del sello] acerca de que me daba vergüenza la situación, o bien porque él me había invitado y debía suponer -correctamente- que yo no conocía al resto. Empecé a hablar retomando lo que había dicho Mariano.

⁶ Así, muchas investigaciones en barrios pobres documentan cómo el investigador suele ser identificado como asistente social, agente de beneficencia o caridad, representante estatal, entre otros (Guber, 2004). En esta misma tónica, Auyero y Grimson (1997) reflexionan acerca de la confusión recurrente del rol del antropólogo o del etnógrafo con el periodista en sectores populares e inmigrantes de países limítrofes.

Dije: “Yo soy Ornela y no soy ni música ni gestora cultural ni tengo un boliche ni nada...nada de eso” [haciendo alusión a las anteriores presentaciones de los demás] (y ahí me reí, y pude ver que Ángel y Nicolás también se reían). “Soy socióloga y estoy acá porque estoy haciendo un trabajo, una investigación. Justamente (y lo miré a Mariano), todo lo que vos dijiste hace bastante eco con lo que yo trabajo, que es la profesionalización de la música independiente”. Seguí, di un par de vueltas sobre la cuestión de lo profesional, enfatiqué que era algo que me interesaba, y seguí retomando cosas que se habían dicho. Continué: “Hace como un año que vengo trabajando con Concepto Cero, siguiendo lo que ellos hacen...que esperemos que se plasme en una tesis de doctorado...”. Luego miré a Juan [un chico de otro sello que había hablado antes] y a Mariano y les dije “muy interesante todo lo que contaron” y agregué “bueno, nada, creo que nada más”, y me seguía riendo un poco (es que me había puesto un poco nerviosa). Entonces, Nicolás dijo “bueno, es más de lo que hacemos todos nosotros” y Ángel dijo “una tesis de doctorado...”. Mariano, entonces, tomó la posta y mientras me sonreía y miraba fijamente dijo “es re importante tener sociólogos, a veces uno necesita armar un relato, una justificación, y piensa ‘qué bueno sería tener un sociólogo ahora’ porque ellos eso lo resuelven más fácil, uno en cambio se mata pensando”, y mirándolo a Nicolás dijo “re groso tener un sociólogo con Concepto Cero...” y entonces Nicolás, aprovechando el momento para hablar, dijo para todos “yo me cuelgo del título universitario de ella”. Todos se rieron y yo también, muerta de vergüenza.

Por mi parte, estaba estupefacta: no me sorprendía la aceptación que había logrado mi participación en las redes de Concepto Cero pero sí la legitimación que mi adscripción profesional podía otorgar a la organización. Es verdad que gran parte de esa legitimación podía venir de la diferenciación que les otorgaba “tener un sociólogo” en relación con otros sellos de La Plata. Sin embargo, las ciencias sociales eran importantes para los protagonistas de estas notas por otros motivos y noté entonces tar-

díamente que desde el comienzo de mi trabajo en Concepto Cero había indicios de dicha situación. En primer lugar, encontré que tenía amplio registro del interés de los participantes del sello por lo que llaman la “capacitación”: muchas de estas capacitaciones focalizaban en la mejora de las condiciones técnicas de ejecución musical o de la grabación pero la mayoría de ellas se centraban en habilidades de gestión: a lo largo del trabajo de campo asistí con ellos a capacitaciones que tomaban como objeto saber hacer un streaming, gestionar las redes sociales de la manera más eficaz, discutir los cambios en la industria de la música, conocer los diferentes tipos de licencias de propiedad intelectual, etc. Al respecto de esta dimensión de gestión, los músicos se interesaban no sólo por los saberes prácticos de gestión sino por las maneras de conceptualizar la propia práctica musical: fui testigo y partícipe de varios intercambios acalorados sobre la definición de Concepto Cero como “sello” o “productora”; su “identidad” como organización y su continuidad o diferencia con otros sellos de La Plata, entre otras cuestiones.

En segundo lugar, el interés por las publicaciones periodísticas y, específicamente, por su exposición de ciertas dimensiones de la práctica musical, aparece desde el comienzo del trabajo de campo: los “sellos independientes”, los nuevos roles que debe asumir el músico para no perecer en la industria, las prerrogativas de la propia gestión de la actividad musical, los “modelos de negocio”, las bondades del trabajo colaborativo y de las redes, eran temas leídos en las revistas o suplementos jóvenes de los periódicos que sobreolaban las conversaciones. En las redes de Concepto Cero se discutía más que nada de las “nuevas formas de gestión” y circulaban al respecto también algunos libros. Uno de ellos era “Música para Camaleones”, el cual se propone como un muestrario de referencias en “buenas prácticas” de trabajo en producción cultural y, específicamente, en la música. Leían estos libros para conocer experiencias de creación y gestión musical en otros países, en la búsqueda de ideas y referencias. En esta tónica, los más implicados en la gestión como Nicolás o Ángel recurrían a una serie amplia de textos para fundamentar sus posturas que incluían

textos académicos. Las investigaciones coordinadas por García Canclini (2012) sobre nuevas sociabilidades y patrones en la música y las artes, con las que dialogué en mi tesis de maestría, me fueron presentadas primero por Nicolás antes que por cualquier comentarista académico.

Lo que me demostraba este episodio de agosto de 2012 es que estos intereses eran de alguna manera impulsados por las relaciones corrientes que el sello tenía con agentes estatales de las áreas de cultura y juventud. A lo largo del trabajo etnográfico con Concepto Cero, se comenzó a distinguir con nitidez una zona de coincidencia entre el creciente interés que distintas instituciones y actores oficiales prestan a la dimensión cultural con la atención que los músicos emergentes otorgan a las políticas sobre el sector. Estas relaciones, no exentas de conflicto, dejan de estar limitadas a la mera contratación de artistas (que también crece) para desplegarse con regularidad en políticas de promoción, incentivo y subsidio a los colectivos y artistas emergentes. De esta manera, el estado aparece como una estructura de oportunidades para los músicos, a la vez que como un referente de interlocución. Pero, como me había dicho una vez uno de ellos “hablar con el estado” requería desde su punto de vista ciertas competencias léxicas y conceptos específicos, que no ejercitabas si te limitabas a la “guitarrita”. Nuevamente, las competencias de gestión se valoraban en un contexto de desarrollo creciente de las políticas públicas orientadas a las llamadas industrias culturales y creativas. Esta situación va acompañada de cambios muy visibles en los perfiles de los funcionarios del sector: más jóvenes, especializados, actualizados y orientados hacia la gestión (Luker, 2010; Infantino 2011; Miguel, 2012), muchos de ellos sociólogos o comunicadores. En las apreciaciones de Martín, de hecho, se perciben unas nociones específicas de la profesión del “sociólogo”, más ligadas al conocimiento experto y a la gestión que a las prácticas de investigación de perfil académico. Se trata de una construcción de la figura del sociólogo en vínculo directo con un proyecto de profesionalización y de legitimación de un mundo musical relacionado al Estado.

Por mi parte, entendí que esta figura del sociólogo implicaba exigencias de las que yo no podía dar cuenta. Si bien esta construcción no fue aceptada por todos los músicos de Concepto Cero y frente a ella algunos ironizaban conmigo, poniendo a prueba mi supuesta *expertise*, era yo misma la que no me sentía a la altura de las circunstancias. Entendía que mi trabajo se funda básicamente en “seguir a los actores” (Callon, 1986) y que si resolvía un relato era el del sentido de ese mundo de la práctica musical. En este contexto me interesaba correrme del lugar de la socióloga experta, al mismo tiempo que me preocupaba mantener la buena disposición hacia mi investigación, motorizada por la curiosidad y la expectativa de que la etnografía podía resultar de utilidad para ellos.

Ese momento finalmente llegó cuando presenté mi tesis de maestría (Boix, 2013): varios de ellos la leyeron y/o asistieron a la defensa. En un principio, las devoluciones se limitaban a lo “interesante” que les había resultado, mostrando cierto orgullo por haber sido protagonistas de un texto académico. Meses después, Mariano me confirmó que habían leído la tesis en su grupo de trabajo dedicado a la organización de capacitaciones. Más adelante, Ángel me hizo una devolución muy informada, discutiendo conmigo nuevas preguntas que surgían de esa tesis y que decidí elaborar para mi tesis de doctorado. A partir de estos intercambios, pude comprender que ya no sólo podía cooperar, como “amiga”, en las tareas de producción y gestión musical. Había encontrado un interés cognitivo común con los músicos: conceptualizar sus posiciones y sus proyectos en un momento de reconfiguración histórica del campo de la música, en el que la profesión musical asumía nuevas valencias. Esto implicó una focalización mayor de mi etnografía en el problema de la profesionalización, proceso en el que probablemente otras dimensiones de este mundo estético fueron relegadas.

Interpreté esta interacción de los músicos con los productos de mi investigación no sólo como una situación de control etnográfico de los investigados sobre el investigador (Gil, 2006), sino como un diálogo singular en el que se redefinían las relaciones

entre ambas partes de la etnografía. Investigadora, investigados, nativos, sujetos, etnógrafa, suelen aparecer como categorías universales de la práctica etnográfica (especialmente cuando se cruzan con la teoría sociológica) que deben ser problematizadas si se apuesta a la reflexividad. En este sentido, Borges (2011) ha propuesto, a partir de un trabajo de campo sobre la política de la vivienda con mujeres brasileñas y sudafricanas, la noción de anfitriones/as para nombrar a quienes la reciben en su vida, en sus propias casas, como una visita pasajera. Lo hace contra nociones peyorativas y objetivantes como nativos u objetos, pero también para referir de manera específica a una relación de campo que no puede agotarse en categorías dadas de antemano. Es así que elige la palabra anfitriones/as una vez que ha hecho una investigación codo a codo con quienes la recibieron y construyeron/compartieron con ella sus propias teorías sobre el mundo. En el campo local, la etnografía de Ferraudi Curto (2014) continúa estos intentos de singularizar la reflexión sobre la relación de campo.

En mi experiencia etnográfica, ser (entre otras cosas) la “socióloga” fue el resultado de un proceso en el cual esta adscripción asumió diferentes acepciones, unas más cercanas a la técnica y a la experta, otras a la periodista, y en algún punto a la etnógrafa tal como la entendemos en el ámbito universitario especializado. De la misma manera, el estatuto de las personas con las que investigo debe ser tratado en la propia etnografía como un problema de investigación y no afirmado a priori (por ejemplo, ¿serían estos músicos mis anfitriones cuando ya antes de la investigación yo compartía redes y espacios con ellos?). En el caso de esta investigación, los músicos están tan interesados como yo en las características de sus prácticas musicales, en el carácter de su novedad, en los cambios en la estructura de la música, en su papel en estos cambios. Propongo la noción de interlocución para referir a esta situación específica, palabra que también hace justicia a mi intento de acompañar en el análisis sociológico el ejercicio de la reflexividad de los propios músicos.

Palabras finales

Desde la comprensión del trabajo etnográfico como un proceso de reflexividad, en este capítulo me propuse analizar algunas interacciones que sostuve con los músicos de un sello musical emergente de la ciudad de La Plata, haciendo énfasis en mis roles de “amiga” y “socióloga” -sin darlas por sentado y refiriéndolas a los sentidos locales que asumían- y en las posiciones reflexivas de los músicos sobre su propia práctica estética. A lo largo del proceso etnográfico, doy cuenta de una zona de coincidencia entre mi investigación y el interés de los músicos, un encuentro en el cual ambas partes encuentran en la profesionalización musical un interés no sólo práctico sino también cognitivo.

En el transcurso del trabajo me comprometí con la causa de la promoción y gestión de los hechos musicales producidos por el grupo de Concepto Cero. Si bien desde un comienzo se planteó una situación diferencial con respecto a mi participación debido a que ingresé al grupo declarando mi interés de investigación, oficié al modo de una “amiga”, en el sentido específico de la colaboración en el hecho artístico y en el respeto de ciertas reglas que definen a la amistad en ese mundo musical. Sin embargo, al ser un grupo en proceso de profesionalización, mi amistad y compromiso fueron interpelados también en tanto que socióloga: ¿qué podía como profesional devolver a este grupo de músicos y artistas que quería vivir de la música? En este sentido nuestro el lugar central que estos músicos y artistas le dan a la formación en las competencias de la gestión del propio hecho musical. Prácticas como concurrir a capacitaciones y cursos sobre la gestión en una industria de la música en crisis, discutir conceptualmente las prácticas musicales en las que se ven inmersos y hasta leer bibliografía sobre estas temáticas revelan un estado de deliberación al respecto del estatuto que tiene ser músico contemporáneamente.

En particular, desarrollo cómo en este proceso de “volverme socióloga” pude comprender desde otro lugar el proceso de profesionalización que tenía lugar en Concepto Cero. Esto sucedió es-

pecialmente al encontrarme con la mirada que sobre las competencias de una socióloga tenían agentes estatales estrechamente vinculados a este sello y a otros de características similares de todo el país. Entender qué significados revestía ser “socióloga” para los propulsores de un programa de profesionalización de los sellos y colectivos musicales me hizo reconsiderar la situación de grupo muy interesado por la formación en la gestión y la lectura bibliográfica, a la luz de un proceso más general que excedía el foco etnográfico como tal.

De esta manera, dejé planteada una situación en la cual las ciencias sociales son visualizadas como parte de un arsenal mayor de herramientas de profesionalización por parte de estos músicos y artistas, a los que no puedo considerar meros “sujetos de la investigación”, “informantes” u otras denominaciones típicas, por cierto en crisis en los abordajes etnográficos más recientes. Sobre este punto, muestro cómo ser la socióloga o la investigadora fue el producto de un proceso de diálogo etnográfico, vinculado a la profesionalización que vivían los músicos. Asimismo, interrogo las maneras en que los posicionamientos de estos músicos con respecto a mi investigación y las investigaciones ajenas conmueven una vez más las definiciones dadas de “investigador” e “investigados”, ya puestas en discusión por la literatura etnográfica contemporánea. Orientada por estas perspectivas reflexivas, afirmo que es preciso dirigirse hacia definiciones lo más singulares posibles de las unidades en el campo y entiendo que esa definición no puede más que cerrarse con la investigación misma. En esta primera exploración sobre la temática, propongo la noción de interlocución para referir a esta relación de campo, con la certeza de que podría especificarse aún más. Una etnografía verdaderamente reflexiva debe resolver una apuesta al máximo de la singularidad: quién fui yo para ellos y quiénes fueron ellos para mí.

Bibliografía

Auyero, Javier y Grimson, Alejandro. (1997) “Se dice de mí...notas sobre convivencia y confusiones entre etnógrafos y periodistas”. Buenos Aires: *Revista Apuntes de Investigación del CECYP*, (1). 81-93. Instituto Gino Germani (UBA).

Boix, Ornella. (2013) *Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música*. La Plata: Tesis de Maestría, Maestría en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Boix, Ornella. (2015) “Amigos sí, jipis no: cómo ser un “profesional” de la música en un “sello” de la ciudad de La Plata”. *Revista Ensamblés*, 1 (2), 11-26.

Borges, Antonadia. (2011) “Mujeres y sus casas: retrospectiva y perspectiva de un sendero en antropología y sociología”. *Revista Estudios Sociológicos del Colegio de México*, 24 (87), 981-1000.

Ferraudi Curto, María Cecilia. (2014) *Ni punteros ni piqueteros. Urbanización y política en una villa del conurbano*. Buenos Aires: Editorial Gorla.

Fouce, Héctor. (2012) “Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical”. En: N. García Canclini, M. Urteaga Castro Pozo, y F. Cruces (Coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 169-185). Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.

Frederic, Sabrina. (1998) “Rehaciendo el campo. El lugar del etnógrafo entre el naturalismo y la reflexividad”. *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales*, 6 (7). 85-103.

Gallo, Guadalupe y Semán, Pablo. (2012) “Música y nuevas tecnologías: efectos de pluralización”. México: *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (35), 151-162. División de Ciencias Sociales y Humanidades (UAM).

García Canclini, Néstor, Cruces. Francisco y Urteaga Castro Pozo, Maritza. (2012) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Barcelona/Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.

Gerber Bicecci, Verónica y Pinochet Cobos, Carla. (2012) “La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas”. En: N. García Canclini, M. Urteaga Castro Pozo, y F. Cruces

(Coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 45-63). Barcelona/Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.

Gil, Gastón Julián. (2006) “Controles etnográficos y expertos en el campo: cuando los “nativos” nos leen”. Buenos Aires: *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 20, 129 – 148.

Grimson, Alejandro. (2003) “Algunas consideraciones reflexivas sobre la reflexividad en antropología”. La Plata: *Revista Oficios Terrestres*, (14). 56-72. Facultad de Periodismo y Comunicación (UNLP).

Guber, Rosana. (1995) “Antropólogos nativos en Argentina: análisis reflexivo de un incidente de campo”. Buenos Aires: *Revista Publicar en Antropología y Ciencias Sociales*, (5), 25-46. Colegio de Graduados en Antropología.

----- (2011) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (2014) “Introducción”. En: R. Guber (Comp.). *Prácticas etnográficas. Ejercicios de reflexividad de antropólogos de campo* (pp. 13-40). Buenos Aires: Miño y Dávila

Hine, Christine. (2004) *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC / Universitat Oberta de Catalunya.

Infantino, Julieta. (2011) *Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Tesis Doctoral en Antropología. Universidad de Buenos Aires.

Luker, Morgan. (2010) “The Managers, the Managed, and the Unmanageable: Negotiating Values at the Buenos Aires International Music Fair”. *Ethnomusicology Forum*, 19 (1), 89-113.

Miguel, Paula. (2012) “La pregunta por la creatividad. Notas sobre el análisis de la producción reciente en las industrias creativas argentinas”. Bogotá: *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 33 (106), 113-129. Universidad Santo Tomás.

Moreira, María Verónica. (2006) *Una mujer en campo masculino y la identificación de género en el proceso de producción del conocimiento antropológico*. Ponencia presentada ante VII Seminario Internacional Haciendo Género, Florianópolis, Brasil.

Palmeiro, Cesar. (2005) *La Industria Del Disco. Economía de las PyMEs de la Industria discográfica en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.