

Estado y organizaciones musicales en las configuraciones emergentes en los años 2000 en Argentina

Ornela Boix

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales,
CONICET, FaHCE/Universidad Nacional de La Plata
ornelaboix@gmail.com

Resumen

El presente artículo aborda una forma específica de encuentro entre la música emergente asociada al rock de la zona metropolitana de Buenos Aires (Argentina) y las instituciones estatales durante el período 2009-2015, como parte de la emergencia de formas de organización musical que constituyen una nueva institucionalización. Revisa críticamente las investigaciones que han abordado, en los últimos lustros, la relación entre rock y política. Asimismo, describe etnográficamente una trama de relación entre proyectos musicales y una política pública dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación. De esta manera, se encuentra que el vínculo de los músicos con el Estado adquiere una nueva implantación y legitimidad, en comparación con la relación negativa y exterior planteada en la literatura consultada. En base a ello, el artículo argumenta la necesidad de otorgarle una positividad al vínculo de la música con el Estado, a fin de mejorar la comprensión de los fenómenos musicales contemporáneos.

Palabras clave: rock, Estado, institucionalización musical emergente, mediación musical, etnografía.

State and music organizations in emergent configurations in the 2000s in Argentina

Abstract

This article tackles a specific way in which emergent music linked to the rock scene in Greater Buenos Aires (Argentina) met with State institutions during the 2009-2015 period, as part of the emergence of organizational forms in music which take part in a new form of institutionalization. It critically reviews the research that have dealt with the relationship between rock and politics in the last decades. Furthermore, it ethnographically describes the interwoven fabric between musical projects and public policy stemming from the National Ministry of Culture. Its findings show that, within this fabric, the linkage between musicians and the State was implanted in a new way and acquired a different legitimacy when compared to the negative and external relationship described in the revised literature. Based on this, the article argues for the need to grant positivity to the linkage between music and the State in order to improve the comprehension of contemporary music phenomena.

Keywords: rock, State, emergent institutionalization of music, music mediation, ethnography.

Introducción

Durante los años 2000 emergen en Argentina, y en particular en algunas ciudades, organizaciones musicales que originan un nuevo segmento musical. Esta institucionalización emergente, basada en la colaboración, las nuevas tecnologías, la gestión de la propia música y una nueva legitimidad del mercado, tiene como otro de sus rasgos fundamentales las intensas relaciones con el Estado, por medio de sus políticas culturales. ¿De qué manera interpretar ese vínculo tan rico y tan decisivo para estas escenas en los últimos años? La respuesta a esta pregunta y las condiciones teóricas de esta respuesta son los objetivos de este artículo.

La investigación sobre la que se basa este trabajo, realizada en la escena musical "independiente" de la zona metropolitana de Buenos Aires entre los años 2009 y 2015, se formuló desde el interés en los cambios en la práctica musical y en la figura del músico que, en diálogo con la literatura en estos temas (Fouce 2012, Gallo y Semán 2012 y 2016), pueden conceptualizarse bajo la noción de una institucionalización musical emergente. Esta es definida por la aparición de un segmento denso, poblado de proyectos económicamente sustentables y socialmente eficaces a una determinada escala de producción, que reformula el lugar subordinado y complementario de lo considerado "indie" o "independiente" con respecto a la industria discográfica clásica.¹ En particular, mis investigaciones se focalizaron en la intimidad en esta escena entre arte y negocio, y creatividad y profesionalismo, en trayectorias de músicos que se disponían a gestionar su propia obra (Boix 2015).

En el entramado de producción de esta música el Estado estuvo desde un comienzo presente, y ya hacia el año 2011 las relaciones de quienes son llamados "músicos gestores"² con los funcionarios estatales se habían vuelto comunes. De hecho, a lo largo del período de desarrollo del trabajo etnográfico que sustenta este artículo (2009-2015) se observó un movimiento general que iba de una evaluación indiferente o negativa de las instituciones estatales y sus políticas sobre el sector (limitadas por lo general a la contratación de artistas) por parte de estos "músicos gestores", a una regularidad del vínculo en diversos programas. Este artículo aborda esta forma específica de encuentro entre la música "emergente" asociada al rock de la zona metropolitana de Buenos Aires y las instituciones estatales como parte integrante de una manera de hacer música que se ha consolidado e institucionalizado en los últimos años.

El debate acerca de la conceptualización de este fenómeno se originó en los propios mundos musicales asociados al rock³ y reunía tanto a artistas pertenecientes al circuito de la industria discográfica clásica como a los considerados "independientes" o "indies". El ciclo "Música en el Salón Blanco", en el cual Charly García, Litto Nebbia y, entre otros, León Gieco tocaron en la Casa Rosada –sede del poder ejecutivo– frente a un auditorio de altos funcionarios, sintetizó el lugar de centralidad del rock en su relación con el poder (Provéndola 2015, 181). Observada

1. Se entienden las categorías de lo "indie" y lo "independiente" como regulaciones morales y estilísticas situadas que reciben adhesiones discutidas y variables al interior de distintos mundos de la música. En Argentina, en general lo "indie" remite más a un estilo, lo "independiente" a una relación con los medios de producción de música (trabajo ampliamente estas cuestiones en Boix 2016).

2. Denominación que se retoma del grupo analizado. Se utilizarán comillas para referir a esta clase de conceptos.

3. Keightley (2006, 155) señala cómo el término *rock* resulta "vago hasta la frustración". Sin ser su objeto, en el artículo se repondrán algunas referencias de los músicos al rock, sin olvidar que no existe una esencia musical del rock, sino más bien unos contextos históricos específicos –audiencias, discursos, prácticas industriales y comerciales, etc.– que modelan una percepción particular sobre la adscripción de cierto artista al rock.

entre periodistas, críticos, artistas y públicos, la singular politización de los músicos del período, visible en la mayor legitimidad que entre ellos adquiere la institucionalidad estatal y el vínculo regular con ella, ha sido entendida ya sea como cooptación ideológica y “domesticación” de una escena por el poder, bien como “estatalización” de un circuito anteriormente independiente, o incluso como celebración de la salida de una “despolitización”. ¿Es esta una mirada que reponga la complejidad del fenómeno a analizar? A partir de una exposición etnográfica de los vínculos entre músicos y programas y funcionarios estatales, este artículo argumenta que la politización específica que hoy se observa solo puede ser entendida más profundamente a partir de la solidaridad que existe entre un nuevo estatuto del músico –no dedicado ya solo a tocar y responsable de la gestión de su obra– y la concepción que estas instituciones despliegan sobre el papel del Estado en la cultura y, específicamente, en la música. Esta interpretación es a la vez derivada de la consideración de Hennion (2002) respecto de no tomar a la música como un objeto dado, para considerarla en sí misma un entramado donde no es posible disociar la música propiamente dicha de sus mediaciones: instituciones, objetos técnicos, soportes materiales, narrativas y *performances* de los sujetos. Desde esta perspectiva, la relación con el Estado es una mediación más que es preciso describir y ponderar.

Estas afirmaciones son el resultado de un recorrido etnográfico que consistió en acompañar, fundamentalmente a partir de la realización de observaciones y entrevistas abiertas,⁴ al grupo de músicos y artistas que conforman el sello musical Concepto Cero en una variedad de instancias públicas y privadas: en especial reuniones, “fechas”, “fiestas” y otros eventos.⁵ Se trabajó con la totalidad de los integrantes de esta organización en la medida que la sucesión de los hechos los hacía relevantes en la trama de interacciones investigada. Como se verá más adelante, el trabajo con Concepto Cero permitió acompañar etnográficamente a otros sellos musicales de su tipo en la zona metropolitana de Buenos Aires, especialmente en sus encuentros con el Estado. Indagar acerca del accionar estatal en este contexto formaba parte de una investigación que se proponía describir y analizar un proceso contemporáneo de configuración de nuevas formas de producción, gestión y apreciación musical. En este marco, el sello musical fue seleccionado como unidad de análisis de acuerdo a su centralidad, advertida en la literatura sobre escenas emergentes (Boix 2015, Fouce 2012, Gallo y Semán 2016). Específicamente, Concepto Cero era un sello que, al comienzo del período estudiado, ya delineaba retóricas y prácticas de profesionalización y relación con el Estado no tan presentes hasta el momento en otros colectivos musicales de la zona metropolitana de Buenos Aires, que luego comenzaron a generalizarse. De esta manera, la elección del objeto empírico se realizó en base a criterios de significatividad teórica y no de representatividad estadística. Finalmente, la perspectiva etnográfica practicada, entendida como proceso relacional y dialógico entre la etnógrafa, las teorías de las ciencias sociales y las de los sujetos con los que investigamos, permitió seguir los objetivos de la investigación desde la singularidad de un caso. Es este conocimiento detallado de lo singular el que habilita el planteo de comparaciones con otros casos que refinan el conocimiento, tanto al interior del campo de estudios como en sus relaciones con la teoría social más general.

4. En la etnografía realizada la observación y la interacción con los músicos y productores estéticos fue la técnica preponderante que orientó la interpretación de los datos, por lo que la realización de entrevistas estuvo guiada por ella.

5. En este contexto etnográfico, una “fecha” es generalmente un recital a cargo de uno o más artistas, no necesariamente nocturno. La “fiesta”, por su parte, es un evento nocturno de mayor duración en la que, además de bandas, tocan djs.

Las páginas siguientes elaboran, en primer lugar, una consideración crítica acerca de las investigaciones que han abordado en los últimos lustros la relación entre rock y política, evidenciando el carácter negativo y exterior que le otorgan. A continuación, se describe una trama específica de relación entre proyectos musicales emergentes y la institucionalidad estatal durante el período 2009-2015 en la zona metropolitana de Buenos Aires, con foco en Recalculando, una política pública dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación (ascendida a rango ministerial en 2014) que permite apreciar la mayor legitimidad del Estado en esta configuración musical a partir de la noción de alianza. Finalmente, en ese contexto, y apuntando a una dirección que resulta necesario completar en las investigaciones precedentes, se considera la necesidad de otorgar una positividad al vínculo de la música con el Estado.

Una revisión de los estudios sobre rock y política

La etnografía realizada entre los años 2009 y 2015 reveló una dimensión estatal que aporta sustantivamente a la trama que produce la música emergente pero que todavía no ha sido analizada con derecho propio en los trabajos académicos. Entre las razones se cuenta la novedad de estos fenómenos, a la que se abocan trabajos recientes que coinciden en observar un movimiento de los músicos y la música inscriptos en las vertientes auto-denominadas "independientes", "indies" e incluso "emergentes" del rock, hacia el espacio público, el Estado y las políticas públicas (Lamacchia 2012, Quiña 2012, Saponara Spinetta 2016). Por su parte, el Estado ha comenzado a dirigir recursos, aunque en pequeña escala si se los compara con los que reciben otras disciplinas como el teatro o el cine, beneficiadas por subsidios, becas y fondos de fomento desde décadas atrás (Mihal y Quiña 2015, 150). Provéndola (2015) suma a esta caracterización las consecuencias que sobre el rock argentino tuvo la tragedia de Cromañón y la necesidad que experimentaron los músicos, especialmente los "independientes", de regular, estimular y financiar la actividad afectada. Lamacchia (2012) estudia una de las manifestaciones más visibles de esta necesidad con la promulgación, en el año 2012, de la "Ley de la música" y el trabajo organizativo que la precede y la sustenta, especialmente a cargo de la UMI (Unión de Músicos Independientes),⁶ que según la autora generó así propuestas para el Estado. En estas investigaciones se registran músicos que articulan demandas gremiales, intervienen con opiniones políticas de manera regular en el espacio público, e interactúan con instituciones estatales para obtener recursos y mejoras en su actividad. La apelación al rock que se realizó desde el Estado en los últimos años es entendida por Provéndola (2015) a la manera de una intimidación con el poder ausente en los mandatos contraculturales de las primeras generaciones. Por su parte, Saponara Spinetta (2016, 100) afirma que estas políticas produjeron una "domesticación" o una "actitud conformista" de los rockeros hacia el poder político, "en desmedro de la actitud contestataria que caracterizó históricamente al género". En línea con esta crítica, a partir de la publicidad de vínculos entre músicos e instituciones estatales, hacia el año 2012 la referencia al "indie estatal" comenzó a circular al interior de la escena musical estudiada. Esta expresión, levemente amplificadas por

6. La UMI es una asociación civil que se sostiene mediante una cuota mensual, brindando a los afiliados beneficios económicos en las instancias de producción, distribución y difusión, además de recursos legales y administrativos y cursos de perfeccionamiento tanto en la técnica musical y sonora como en la gestión independiente de la música, entre otras actividades. Para una historización desde adentro de la UMI puede leerse Lamacchia (2012). Otras experiencias similares que documentan la efervescencia política del período son MUR –Movimiento Unidos por el Rock– y FA. MI –Federación Argentina de Músicos Independientes–, referidas tanto por el trabajo de Lamacchia (2012) como por el de Provéndola (2015) y Saponara Spinetta (2016).

el periodismo especializado y las redes sociales, venía a denunciar una supuesta situación de cooptación ideológica de los músicos y estatalización de su escena. Sin olvidar que la presencia del recurso estatal no puede desprenderse de un proceso conflictivo de revalorización de la música y las relaciones estéticas como lugar desde donde ejercer gobernanza,⁷ es probable que esta expresión se correspondiera también con un momento de puja entre los artistas por la distribución misma de los recursos. En este sentido, un músico decía: “Yo no tengo problema porque tengo lugares para tocar pero estaría enojado si viera todas las bandas de [nombre de sello musical que había obtenido subsidios del Estado] tocando en Canal Encuentro”.⁸ De la misma manera, la editora de un conocido fanzine vinculado a los sellos musicales estudiados confesaba en una entrevista que era “muy opositora”, para luego referir a otra revista y afirmar: “Les bajan gaita,⁹ son oficialistas... acá a cualquier fanzine le dan 5.000 pesos¹⁰ y a nosotros nada”.

En estas acusaciones actuales de estatalización y domesticación persiste la fuerza de una tesis que es necesario revisar sobre la relación de exterioridad entre rock y las instituciones estatales, rastreable hasta los inicios de los estudios sobre rock en la Argentina. En el campo bibliográfico que se forma luego de la apertura democrática (1983), una serie de trabajos indagó al rock argentino, también llamado 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 frente a la desarticulación de los colectivos y la restricción feroz de la sociabilidad. A pesar de no ser un “movimiento político”, Vila entiende que el rock “fue capaz de generar respuestas antagónicas, llegando a constituirse, por momentos, en uno de los pocos opositores masivos al régimen militar” (Vila 1985, 145). Años después, Vila (1996) admitió que dibujó con trazos muy gruesos a los actores sociales, adscribiéndoles ciertos intereses ligados a su posición social y relacionándolos con ciertas expresiones musicales bien definidas que, de acuerdo a la homología estructural construida, los representaban. En la identificación de los jóvenes con “lo rockero” se perdía de vista la heterogeneidad de las adscripciones musicales. En esta reelaboración, el sujeto resistente perdía homogeneidad pero la tesis de la resistencia permanecía como un núcleo intocado.

Este trabajo, paradigmático de una mirada en la cual la música importa en tanto provee de identidad (como muestra Alabarces 2005), también resulta canónico en cuanto a su enfoque sobre la politicidad. Tal como señala Buch (2016, 186-7) la teoría del rock nacional como

7. Resulta probable que estas políticas culturales promuevan cierto tipo de músicas en detrimento de otras. En este sentido, Luker (2010) afirma para el caso de BAFIM (Buenos Aires Feria Internacional de Música) una situación en la que, en nombre de la diversidad musical, algunas propuestas populares son excluidas. Si bien es una cuestión que excede el alcance de este artículo, puede adelantarse que si se miraban las bandas invitadas a participar de las políticas públicas consideradas, lo que se conceptualizaba como rock coincidía con los criterios de la escena emergente de la zona metropolitana de Buenos Aires, en tanto no se incluían bandas que se identificaran con el llamado rock chabón (Semán 2006) u otras vertientes más plebeyas de esta música.

8. Canal Encuentro es una emisora de televisión dependiente del Ministerio de Educación creada en el año 2007.

9. Refiere al dinero.

10. De acuerdo a la cotización de ese momento (fines del año 2012), alrededor de unos 1.050 dólares.

"resistencia cultural" a un orden institucional represivo se retoma en los años siguientes de formas diversas, al punto de que su aplicación se autonomiza del período original para hablar del carácter resistente del rock en democracia. Así lo hace Alabarces (1993) cuando hace foco en la relación entre el rock y la cuestión de la identidad juvenil. Más adelante, Díaz (2005) entiende al rock nacional como campo de la producción cultural y da cuenta de aspectos de una politicidad recurrente, basada ahora en una actitud "transgresora", más que resistente: "fuera de la ley" –como reza una canción de Los Gatos, banda fundacional del campo– y de los valores dominantes de la sociedad. En su libro sobre el rock y la dictadura, Pujol (2005, 9) se propone "trazar un contrapunto entre dos formas irreconciliables de ver el mundo", entendiendo que una de ellas, el rock, preservaba un "*ethos* rebelde" de los años 60 y 70, si bien alejado de contenidos explícitamente políticos.

Esta literatura marcó correctamente el valor político de la música en la tensión entre la dictadura y la democracia, haciendo foco en el Estado como un referente negativo para los músicos. Difícilmente pueda encontrarse esta actitud de condena hacia el Estado en los músicos jóvenes protagonistas de esta etnografía, lo que obligó a considerar la relación entre música e instituciones estatales en su encuentro y no en su separación. Un análisis de la música emergente del período no podía hacer caso omiso del actor estatal y sus intervenciones, siendo necesario abordarlo no a la manera de una inhibición, una interferencia o, en el mejor de los casos, un mero apoyo que viene desde afuera, sino como parte constitutiva del mundo artístico en tanto mediación. Las condiciones de este cambio de mirada, que permitió interpretar los datos etnográficos, son al menos tres: por un lado, la historicidad de los análisis sobre rock en la que este trabajo se sitúa; por el otro lado, el cambio concomitante en la configuración musical trabajada y en la perspectiva teórica que usamos para analizarla.

Recientemente, la historicidad del campo de estudios ha comenzado a ser evidenciada. En un camino iniciado por Alabarces (2005), Alabarces et al. (2008), García (2010) y luego ampliado por Semán (2015), se volvió cada vez más claro cómo la mirada predominante en los trabajos sobre rock argentino requirió de una premisa de homogeneidad, habilitada por la mirada teórica subculturalista fundadora del campo, a la vez que por el propio fenómeno que, hasta la irrupción del rock chabón en los años noventa, tuvo epicentro en Buenos Aires en su lógica de producción y en su imagen de sí (Semán 2006). La posibilidad de afirmar la existencia de un movimiento o campo relativamente homogéneo y "nacional" facilitó interrogar a esta música por su carácter expresivo de una forma de ver el mundo –generalmente bajo la forma de una resistencia, una transgresión o, como dirá Buch (2016), "una forma de decir no"– rastreada en las metáforas y alegorías de las canciones, en las evaluaciones de la prensa musical, en las declaraciones de los músicos y en los testimonios de los seguidores. Ya contando con la crítica a la homogeneidad, Buch (2016, 192)¹¹ realizó otra a la politicidad resistente, al considerar que la realidad de la resistencia fue mucho más ambigua que la proclamada en los trabajos, escritos luego de la apertura democrática por una generación de analistas que quería encontrar no solo la verdad, sino también la justicia, por lo que propone hacer más bien "la historia de la memoria del rock en la dictadura". De la misma manera que Buch abre la mirada

11. Buch retoma el trabajo de Di Cione (2015), el cual se desmarca de la tesis de la resistencia cultural. En base a su registro de alianzas y vínculos heterogéneos entre músicos, empresarios musicales y funcionarios del régimen, Di Cione (2015, 9) considera que "el rock pudo haber sido considerado el 'mal menor' ante la existencia material de una (otra) juventud militante y militarizada". Incluso plantea que el carácter pacifista del movimiento fue usado por los ideólogos de la dictadura para justificar su rechazo a la organización política opositora, convirtiéndose en la "contracara dialéctica de la represión explícita".

para indagar la resistencia en el período represivo, este trabajo se dirige hacia una dirección no tan transitada de la que es preciso dar cuenta, más aún en democracia: la de la unión entre la música y el Estado. La cuestión es que este acercamiento se produce en un contexto en el que el rock ha sido transformado.

El campo que pudo llamarse sin tantos problemas “rock nacional” hasta los años noventa era uno visiblemente más jerarquizado y verticalizado, cuya institucionalización se realizaba de forma predominante a partir de ámbitos privados, especialmente las grandes compañías discográficas (Alabarces et al. 2008, Díaz 2005, Pujol 2013). A grandes rasgos, en esta configuración el trabajo creativo es potestad del músico y el de gestión es íntegramente asumido por no músicos, sujetos generalmente olvidados por el análisis. Por su parte, los públicos son representados desde las apropiaciones o usos que realizan de la música: en tanto seguidores, fans o simplemente rockeros (Benedetti 2008, Garriga 2008). No puede sorprender entonces que al preguntarse sobre su relación con la política, las investigaciones que tomaron como objeto al rock nacional privilegiaran las dimensiones interpretativas y autorales de los músicos (muchas veces no solo en tanto artistas sino también como figuras públicas) y/o los usos identitarios que hacían los públicos de sus producciones. De allí que las letras de rock sean la fuente más consultada para afirmar la resistencia que, por lo mismo, asume un carácter en gran medida estético. Este esteticismo (Hennion 2002) cooperó a perder de vista la trama de mediaciones múltiples que hacían a esta música.

Más recientemente, algunas investigaciones vinieron a identificar a esta configuración socio-musical previa con “el imperio de las grandes discográficas” (Gallo y Semán 2016), en tanto en ella es el disco el que inicia y ordena el ciclo de la música (Negus 2005, Fouce 2012). Esto es así incluso para los casos de autogestión que hasta bien entrados los años noventa se mantienen como oposición a este modelo hegemónico pero no cuestionan su modalidad de consagración y profesionalización característica que exige el paso por la industria discográfica. Para ser exitosos los artistas “*under*” debían salir del “*under*”, es decir, debían editar discos con la calidad técnica necesaria para ser pasados en la radio y vendidos en cantidad. En los últimos años, el avance, abaratamiento y masificación de las tecnologías digitales de producción musical, junto a la ampliación de las posibilidades sociales en las que la música se hace presente en las vidas de los sujetos, posibilitó distintas prácticas de autoproducción (Ochoa 2003, Yúdice 2007) que están en la base de la institucionalización musical emergente que ya fue aludida, resultado del “desdoblamiento de las escenas musicales” (Gallo y Semán 2016). De este segmento denso, que ya no puede clasificarse como “*under*”, forman parte los sellos musicales y los “músicos gestores” interlocutores de esta etnografía. La centralidad que en este segmento emergente adquieren las relaciones con las instituciones estatales puede inscribirse en un movimiento global de expansión de las industrias culturales y de valorización de la cultura como recursos por parte del Estado (Yúdice 2002), interés que jerarquiza el lugar de la “creatividad” en la economía capitalista contemporánea (Appadurai 2001, Menger 2002), especialmente entre los jóvenes (García Canclini 2012).

En este cambio histórico en las formas de producción y relación con la música, en tanto cruce entre nuevas tecnologías, generaciones, modalidades de gestión y transformaciones estatales, se inscribe el vínculo entre músicos e instituciones del Estado abordado en este artículo. En el convencimiento de la necesidad de descripciones precisas, específicas y contextualizadas para las ciencias sociales (Becker 2009), y más aún cuando se trata de fenómenos en plena formación, el próximo apartado despliega en detalle el entramado del programa Recalculando

y las relaciones que en él se produjeron entre músicos y funcionarios. Reponer esta trama permite, por un lado, reconocer el grado en que esta nueva situación obliga a revisar los supuestos que guían la mirada sobre la relación entre música y Estado en la literatura que sentó precedente en estos temas; por el otro, habilita a discutir los argumentos de la bibliografía más reciente acerca de la cooptación de los músicos y la estatalización de sus circuitos.

En busca de conexiones: el encuentro con el programa Recalculando

Tanto Concepto Cero como los sellos musicales que junto a él participaron del programa Recalculando entre los años 2011 y 2015¹² se habían constituido en la región metropolitana de Buenos Aires 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 aportaba de acuerdo a su competencia artística más reconocida. Entre ellos existía una proximidad estética y ética en cuanto al proyecto musical que los hacía “amigos”.¹³ No compartían afición por un género musical, aunque sí una sensibilidad hacia el rock en tanto tradición musical y estética, que combinaban con una búsqueda de lo inclasificable. La mayoría de estos “sellos” editaba discos, aunque esta no era su única ni principal actividad: organizaban “fiestas”, “fechas” y festivales; alquilaban equipos; y fabricaban y vendían remeras, calcomanías y otros objetos de diseño relacionados con los artistas. En estos grupos, la noción de “sello” remite menos a las instancias de grabación, contrato y difusión –típicas del mercado y la industria discográfica clásica– que a una amplia serie de actividades por las que se produce la organización social de la música: los criterios de apreciación, evaluación y legitimación, la vinculación con otras artes y la valorización monetaria de los productos artísticos son todos elementos que tienen lugar en las redes del “sello”. Por estos motivos, lo llamo sello musical y no sello discográfico (diferencia que elaboro en Boix 2015), entendiéndolo como una institución de mediación musical que resulta ejemplar de la lógica (sintetizada en Gallo y Semán 2016) con la que funcionan los emprendimientos musicales emergentes.

Desde el comienzo del período estudiado, para Concepto Cero y los sellos musicales de su clase en la escena metropolitana de Buenos Aires, una relación posible con las direcciones y funcionarios estatales estaba representada por la contratación de artistas.¹⁴ Estos contratos se constituyen en momentos puntuales de relación con instituciones estatales y, con otras rúbricas, son posibles de rastrear a lo largo de las distintas épocas y gobiernos, incluso durante el período dictatorial. Sin embargo, a lo largo de la etnografía comenzaron a surgir nuevas relaciones posibles entre ambos actores: instituciones estatales de distinto signo político (y no solo kirchneristas como muchas veces se piensa)¹⁵ comenzaron a organizar grandes festivales,

12. Algunos de estos otros sellos fueron: Dice Discos (La Plata), Mamboretá Records (Formosa), Polvo Bureau (Rosario), Desde el Mar (Mar del Plata), entre otros.

13. La amistad, lazo social característico de este campo, funciona en este mundo artístico como capitalización social y articulación moral, lo cual es trabajado ampliamente en otros trabajos (Boix 2016).

14. Los distintos ciclos de recitales de la Dirección de Juventud de la Municipalidad de La Plata, los festivales que ofrecía el vecino gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (CABA, especialmente el festival Ciudad Emergente, orientado fuertemente al circuito que aquí se considera), las participaciones en el escenario Off del Festival Internacional de Folclore de Buenos Aires (FIFBA), los *showcases* en el MICA (Mercado de Industrias Culturales Argentinas), entre otros, fueron registrados a lo largo del trabajo de campo.

15. En nuestra etnografía, los músicos tenían especial contacto con: la Dirección de Juventud del Municipio de la ciudad de La Plata, el Municipio de la ciudad de Buenos Aires, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y el Ministerio de Cultura de la Nación.

discos compilados de artistas emergentes, talleres sobre diversas temáticas asociadas a la gestión de la música, rondas de negocios con inversores de la industria, subsidios para giras y viajes, y becas para grabación de discos, entre otras iniciativas. A la vez que las instituciones estatales comenzaban a interesarse sistemáticamente por estos proyectos, estos músicos ya contaban con un diagnóstico de la que llamaban su situación “marginal” en el mundo musical y orientaban su acción a salir de ella. Como decía en una entrevista Nicolás, un miembro fundador de Concepto Cero:

Si yo consigo que el sello sea sustentable, que yo sé que por mes las cosas que salen entran [...], que eso te puede durar y que mínimamente puede tener un crecimiento, [...] para reinvertir y para poder ir agrandando, ya está. El tema es que eso no pasa y que no va a pasar hasta que nosotros tengamos muchas más conexiones.

Con este objetivo, Concepto Cero se propuso ganar experiencia y recursos en la producción de eventos para terceros: entre otros, comenzó a trabajar con festivales de cine y diseño “independientes”, lo que les permitió relacionarse con las instituciones universitarias que los organizaban y con el municipio local que los apoyaba. En la búsqueda de las conexiones, también se aplicaron a obtener recursos o financiamiento de auspiciantes privados. Primero con estudios de grabación, revistas culturales, productoras de cine, entre otros emprendimientos locales y pequeñas empresas de “amigos”, que participaban de alguna manera en los eventos organizados bajo el nombre del “sello”. Más adelante, apuntaron a empresas que actuaban a escala nacional, como marcas de bebidas o proveedoras de servicios de telefonía.

Como se muestra en otros trabajos (Gallo y Semán 2016, Boix 2016, Irisarri 2016), estos músicos se oponen a la lógica del estrellato de la industria discográfica pero no al mercado: esta noción y su familia semántica conquista una nueva legitimidad para ellos. A diferencia de músicos de anteriores generaciones, estos no se ruborizan al afirmar que buscan *sponsors* y dinero a fin de poder hacer de la música su principal actividad profesional. Del mismo modo, no consideran –como en otras épocas– a las instituciones estatales a la manera de una otredad o un referente siempre negativo, en tanto pueden usarlas de alguna manera como aliadas de sus proyectos. Como decía Juan, un músico y fotógrafo vinculado a Concepto Cero, “el Estado es un actor más con el que se puede trabajar”. Esto de ningún modo significa que desconfianzas y sospechas acerca de posibles operaciones clientelares del Estado sobre la música no dejaran de ser formuladas. Sin embargo, al percibirse cierta apertura del Estado y cierta coincidencia en su concepción de lo musical, terminaba por prevalecer la disposición a tratar con sus agentes e instituciones.

Para comprender esta noción de alianza y la manera en que los músicos usan y significan su relación con las instituciones estatales, es productivo retomar el programa de profesionalización de la música emergente Recalculando (2011-2015),¹⁶ en tanto en su funcionamiento mismo portaba esta nueva concepción del músico gestor que a su vez legitimaba en su comunicación pública. De acuerdo a un folleto entregado en el año 2014, Recalculando era un programa federal que tenía como objetivo explícito “acompañar en el desarrollo y la profesionalización a los sellos de gestión colectiva en el campo de la música emergente”. Dirigido a músicos

16. El programa finalizó luego del cambio de signo político en el Estado nacional a fines del año 2015, en el marco de una serie de reestructuraciones más generales en el Ministerio de Cultura.

de "sellos" como Concepto Cero, el programa organizaba regularmente "capacitaciones" consistentes en talleres y charlas en las que expertos seleccionados en cada temática – generalmente actores reconocidos en la industria musical– compartían herramientas y técnicas atinentes a la "gestión" de la música aplicadas a la difusión y el marketing, licencias, uso del video, organización de festivales, y uso de redes sociales, entre otras. Estas "capacitaciones" se emplazaban por lo general en la ciudad de Buenos Aires o en La Plata y el programa financiaba el viaje de los músicos de una ciudad a otra, a la vez que los desplazamientos de los participantes de otras ciudades del interior del país. Con ese sentido federal, el programa también realizaba esta clase de encuentros en otras provincias. En estas intervenciones, el equipo del programa invocaba la noción de una red descentralizada con distintos "nodos": su propuesta era que cada "nodo" local recibiera capacitaciones, se entrenara y luego pudiera capacitar a otros.

Martín, el director de Recalculando y programador de las bandas de la muestra Tecnópolis¹⁷ no llegaba a los cuarenta años y, como expresó en la primera capacitación del programa en La Plata, a mediados del año 2012, era la primera vez que se encontraba "trabajando para el Estado". En los años noventa, Martín había sido *manager* de bandas de rock "alternativo", además de circulado por FM La Tribu, un colectivo de comunicación alternativa radicado en la CABA, reconocido por su trayectoria y activismo cultural. Su equipo se constituyó de forma variable hasta fines del año 2012, cuando finalmente se consolidó con las participaciones de fotógrafos, graduados universitarios de comunicación social y músicos de la escena emergente, entre ellos Nicolás de Concepto Cero. Según expresaban en las "capacitaciones", Martín y su equipo pretendían lograr un ida y vuelta entre las propuestas de los músicos y el programa, un diálogo entre pares.

La primera "capacitación" de Recalculando en la CABA, a la que asistimos con Concepto Cero y otros sellos musicales de la región, se desarrolló en una ex fábrica textil recuperada por artistas de distintas disciplinas y ubicada en el barrio porteño de San Telmo, que se usaba alternativamente como taller, vivienda y lugar de fiestas. Indagado acerca de la relación del programa con ese espacio, Martín explicó que había conseguido el lugar a través de sus contactos en el mundo de la música. De acuerdo a su relato, "los pibes" no tuvieron problemas en prestarlo para el evento, aunque igualmente aclaró que desde el programa "les tiramos unos mangos".¹⁸ Planteó que el lugar era muy acorde a cómo él y su equipo pensaban que debía desarrollarse el encuentro. En este sentido, rescató que hubiera un metegol para jugar, lo que indicaba que no era un lugar acartonado o "formal", permitiendo mantener un tono relajado y de confianza entre los participantes. Esta preocupación adelantó para esta investigación la cercanía de tipo moral con la que el programa quería plantear su relación con los músicos.

Esta primera capacitación se desplegó durante más de seis horas. La primera parte estuvo orientada a la explicación de la técnica del *streaming*¹⁹ por parte del socio de un emprendimiento dedicado a la transmisión de recitales en video *online*. La segunda, a la presentación de las personas y los colectivos presentes. En los años siguientes se sucederían otras jornadas de

17. Se trata de una megamuestra de ciencia, tecnología, industria y arte emplazada en el Gran Buenos Aires, inaugurada en 2011 por la Presidencia de la Nación.

18. Refiere a otorgarles un dinero a cambio.

19. Como explicó el "capacitador" de dicho encuentro, se refiere con *streaming* a la reproducción de un contenido sin descarga –es decir, sin dejar de usar Internet– como sucede en sitios musicales como Myspace o Bandcamp.

charlas y capacitaciones con este mismo formato, acompañadas de recitales en Tecnópolis brindados por las bandas que viajaban para la ocasión. En esos encuentros encontraríamos músicos, agentes de prensa y comunicadores, realizadores visuales y productores de pequeños “sellos” y colectivos musicales de otras ciudades del país: Córdoba, Rosario, Formosa, Mar del Plata, Tucumán y Bariloche, serían de la partida.

Para hacer honor a la perspectiva federal del programa y a la circulación que supone la idea de red, algunos participantes del mismo de la zona metropolitana de Buenos Aires eran invitados a viajar para participar de capacitaciones realizadas en otras provincias. La propuesta implicaba que cada “nodo” o cada colectivo a su interior, a partir de “referentes” que se planteaban móviles, también pudiera aportar un “saber” y volverse un “capacitador” de los otros. Así, Diego de Desde el Mar, un sello musical marplatense, planteaba en una reunión que “cada uno tiene un área donde se manejaba mejor, por ejemplo Desde el Mar tiene muy claro cómo hacer festivales”, a lo que un colega respondió: “Vos podés viajar a Bariloche a contar cómo se hacen festivales”.

A partir de las distintas capacitaciones, vínculos nuevos se generaban entre los participantes y trascendían el programa en el que se habían reunido. Las capacitaciones y los viajes financiados por el programa fueron aprovechados por estos músicos para realizar “fechas” y “fiestas” en otras ciudades, lo que redundó en una ampliación de los contactos, de esas “conexiones” que Nicolás apuntaba como necesarias para el crecimiento. Esta era una manera de ampliar las posibilidades de actuación, de difusión, de producción y de retribución monetaria, entre otras. Al mismo tiempo, se obtenían recursos: no tanto bajo la figura del dinero (si bien existen subsidios y fondos que algunos proyectos han obtenido) sino a través de objetos necesarios como equipos de sonido, gráficas, escenografías, escenarios. Estas posibilidades y recursos resultaban significativas para músicos acostumbrados a producir con pocos recursos (en comparación con los de la industria discográfica): la dificultad de su obtención podía ser mayor sin el Estado, aunque también sin otras “conexiones” que se preocupaban en conseguir.

En este proceso de interacción con los artistas, Recalculando se fue delineando como un “facilitador” y los promotores del programa, desde su inscripción en el Estado, se fueron planteando a sí mismos como “aliados” de estos músicos y de sus proyectos.²⁰ En este vínculo los aliados ofrecían una cooperación técnica, especialmente bajo la forma de asesorías en gestión e, indirectamente, económica. Esta cooperación, si bien no supone la fuerte afinidad moral que suelen implicar los lazos de “amistad” en este campo, no por eso se resuelve en la frialdad de un aparato burocrático: apela a la reciprocidad basada en criterios comunes en la comprensión de la música y el trabajo con ella. Esta reciprocidad era en parte posible por los cambios contemporáneos en los perfiles de los funcionarios del sector cultural: como Martín, estos son más jóvenes, especializados, actualizados y orientados hacia la gestión (Luker 2010, Infantino 2011, Miguel 2012).

Un trabajo de Mihal y Quiña (2015) presenta el sentido que los productores tienen del papel del Estado en el mundo musical de la ciudad de Buenos Aires. De acuerdo a lo relevado, las intervenciones con recursos del Estado son apreciadas por los músicos indagados, a la vez que

20. Si bien la transpolación a una idea de alianza para todas las relaciones que Concepto Cero y los otros sellos de la escena tenían con las instituciones estatales no resultaría precisa ni justa, la aspiración de ambas partes era que funcionaran de esa manera.

a veces criticadas por insuficientes. Para ellos, el Estado aparece como un "garante financiero" tanto de la actividad como de su carácter independiente (Mihal y Quiña 2015, 149). El trabajo etnográfico aquí presentado da cuenta de que los recursos estatales son importantes en un sentido específico: en tanto son aprovechables para volver más sólidas escenas y propuestas musicales que ya tienen un recorrido antes de encontrarse con estos recursos. Al evaluar el fin de un proyecto por el cese del apoyo del Estado, los participantes de un taller de Recalculando hablaban de fracaso. En su concepción, la financiación debía usarse para potenciar lo ya hecho y proyectarse a mediano y largo plazo. Por otra parte, los recursos monetarios o materiales directos no eran lo único que en ese vínculo se jugaba. Como mencioné, las nociones de capacitación y asesoría resultaban claves para definir al programa Recalculando. En este marco, el Estado participaba de la promoción y legitimación de vínculos "profesionales" con la música donde el músico emergente era su propio gestor y promotor.²¹

Reflexiones finales

Durante los últimos lustros en Argentina, músicos, periodistas, críticos musicales, públicos y académicos convienen en distinguir con nitidez una zona de coincidencia entre el creciente interés que distintas instituciones estatales prestan a la dimensión cultural con la atención que los músicos de rock otorgan a sus políticas. Para el caso de la música que en relación con la tradición del rock nacional puede denominarse emergente, la etnografía realizada en la zona metropolitana de Buenos Aires evidenció una regularidad del vínculo entre instituciones estatales y músicos en diversos programas y políticas, en un proceso de ampliación de los modos de interlocución entre ambos actores.

Este trabajo inscribió esta politización en una institucionalización musical emergente, en la cual ciertas tecnologías digitales, una disposición a gestionar y una aspiración no estelar por parte de los músicos, unos públicos más activos, unas específicas reconfiguraciones del mercado y un relajamiento de los códigos estéticos, se combinan en una escala de funcionamiento que, sin ser masiva, resulta económicamente sustentable y habilita carreras en la música. Trabajos recientes han descrito esta configuración y elaborado una de sus claves fundamentales: la referida a la indistinción cada vez mayor entre el arte y el mercado –que en un nivel menos abstracto funciona como difuminación entre la creación artística y la gestión– y el cambio concomitante en el estatus del artista (Fouce 2012, Irisarri 2015, Gallo y Semán 2016, Boix 2016). De la misma manera que estos músicos asumen la gestión y no consideran tabú hablar de dinero, tampoco tratan al Estado como una entidad completamente exterior y ajena a sus proyectos. Este artículo se abocó a desplegar este cambio aún en proceso, entendiéndolo

21. En efecto, todos los representantes estatales registrados durante la etnografía proponían concepciones parecidas del papel del Estado en su vínculo con estos proyectos musicales, independientemente de su inscripción ideológica o partidaria. Por ejemplo, cuando en una reunión privada en el año 2012 con el director del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, Jorge Telerman, un músico planteó la posibilidad de que una persona del Instituto Cultural se encargara de hacer los trámites editoriales en SADAIC, uno de los funcionarios le respondió: "Capaz habría que hacer una capacitación para que sea más simple el trámite". Como aclararía inmediatamente, las intenciones de la política del Instituto eran "brindar herramientas que el sector se tiene que apropiarse... ese laburo lo tienen que hacer ustedes". La idea del papel del Estado era en este caso muy similar: el de "facilitador" para un músico gestor. Por su parte, la mayoría de los músicos aceptaba esta condición, en tanto les permitía mantener el control sobre su música. No siempre, sin embargo, la alianza se producía: en los sellos musicales se registraron varios conflictos entre músicos y funcionarios que, según los primeros, "no entendían la música", estaban "atrasados" en sus concepciones estéticas o tenían "malos manejos" (cuando, por ejemplo, los músicos denunciaban que una institución del Estado intentaba apropiarse del trabajo del sello al colocar el logo oficial en la publicidad de un evento sin que eso hubiera sido acordado).

en su conexión íntima con el conjunto de la configuración de producción y gestión musical abordada.

Desde el estudio detallado de una trama de relación entre un grupo de “músicos gestores” de distintos sellos musicales de la región y los actores, espacios y propuestas de una política pública específica orientada a la música emergente (dependiente primero de la Secretaría de Cultura de la Nación y luego de lo que pasó a ser un Ministerio), este trabajo describió la estrategia de los músicos de multiplicar las conexiones a fin de hacer más redituables sus proyectos y el encuentro, en ese marco, con unas instituciones y funcionarios estatales que se preocupan por construir una cercanía moral y estética con los músicos. Se presentaron músicos activos que intentan tejer vínculos de alianza con los funcionarios estatales con el objetivo de obtener recursos financieros, posibilidades de actuación, publicidad y escenarios considerados técnicamente profesionales, entre otras herramientas necesarias para llevar adelante proyectos musicales en una configuración transformada.

Al comenzar este artículo nos preguntábamos cómo interpretar la relación entre estos proyectos musicales emergentes y la institucionalidad estatal. Ahora es posible retomar este interrogante integrando los análisis parciales realizados a lo largo de estas páginas. ¿Rinde interpretar este fenómeno solo en términos de pérdida de la autonomía por parte de los músicos, a la manera de una cooptación ideológica o una estatalización del circuito? De la misma manera, ¿es posible hacerlo solo en términos de una ganancia que se hace gracias al Estado, o incluso a pesar de él? Los supuestos de estas preguntas están equivocados porque olvidan que en estas escenas emergentes las vinculaciones analizadas son una consecuencia del encuentro entre la incorporación de la gestión como un momento constitutivo y prácticamente irrenunciable de la práctica musical y un Estado históricamente más interesado en los proyectos musicales. Es verdad que esta incipiente relación con el Estado reorienta estos fenómenos musicales hacia lugares que aún no es posible determinar, pero se asienta en instancias sociales de muchos años de acumulación y que se han construido independientemente de la posibilidad de participar o asentarse en un circuito estatalizado. Es así que esta situación de avance estatal no vuelve pasivos ni domesticados a unos músicos que, por otro lado, no son los mismos músicos de rock de antaño, sino unos que sostienen un tipo de politización específica que, a su vez, vuelve más legítimas a las instituciones estatales.

La manera en que se encuentran la relectura de los análisis sobre rock en Argentina, el cambio histórico en la forma de instituir la música y una renovación en la perspectiva teórica, permitió reelaborar una posición sobre la relación entre música y política que invita a considerar el vínculo entre música y Estado en su positividad. Concebir el Estado como actor del entramado que hace surgir la música supera –tal como lo reclama la sociología de la música como mediación– las tradicionales dicotomías y relaciones mecánicas entre la música y la sociedad a partir de una des-naturalización de sus fronteras (Hennion 2002). Así las cosas, nuestro objeto de estudio ya es en sí mismo una sociedad en la que el vínculo estudiado se re-dimensiona: “músicos gestores”, funcionarios estatales, sellos musicales, recursos, tecnologías digitales, eventos y viajes se imbrican de una forma específica para hacer surgir la música.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo. 1993. *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- _____. 2005. "11 apuntes (once) para sociología de la música popular en la Argentina". Ponencia presentada en el *VI Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Rama Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina, 23 al 27 de agosto.
- Alabarces, Pablo, Daniel Salerno, Malvina Silba y Carolina Spataro. 2008. "Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia". En *Resistencias y Mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, editado por Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez, 31-58. Buenos Aires: Paidós.
- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Trilce / FCE.
- Bacal, Tatiana. 2012. *Música, máquinas y humanos: os DJs no cenário da música eletrônica*. Río de Janeiro: Apicuri Editora.
- Becker, Howard. 2009. *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Benedetti, María Cecilia. 2008. "El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 12. Acceso: 15 de enero de 2016. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/86/el-rock-de-los-desangelados-musica-sectores-populares-y-procesos-de-consumo>.
- Boix, Ornella. 2015. "Amigos sí, jipis no: cómo ser un 'profesional' de la música en un 'sellos' de la ciudad de La Plata". *Revista Ensamblés* 2: 11-26.
- _____. 2016. "Relajar, gestionar y editar. Haciendo música 'indie' en la ciudad de La Plata". En *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, editado por Guadalupe Gallo y Pablo Semán, 71-138. Buenos Aires: Gorla-EPC.
- Buch, Esteban. 2016. *Música, dictadura, resistencia. La orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz, Claudio. 2005. *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Unquillo: Narvaja Editor.
- Di Cione, Lisa. 2015. "Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria". *Afuera. Revista de crítica cultural* 15. Acceso: 15 de enero de 2016. <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=335&nro=15>.
- Fouce, Héctor. 2012. "Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical". En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, editado por Néstor García Canclini, Maritza Urteaga Castro Pozo y Francisco Cruces, 170-185. Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.

- Gallo, Guadalupe y Pablo Semán. 2012. "Música y nuevas tecnologías: efectos de pluralización". *Versión. Estudios de Comunicación y Política* 30: 151-162.
- _____. 2016. "Capítulo 1: Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos". En *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, editado por Guadalupe Gallo y Pablo Semán, 15-69. Buenos Aires: Gorla-EPC.
- García, Miguel, ed. 2010. *Rock en papel. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- García Canclini, Néstor. 2012. "Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes". En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, editado por Néstor García Canclini, Maritza Urteaga Castro Pozo y Francisco Cruces, 3-24. Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.
- Garriga Zucal, José. 2008. "Ni 'chetos', ni 'negros': roqueros". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 12. Acceso: 15 de enero de 2016. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/89/ni-chetos-ni-negros-roqueros>
- Hennion, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Infantino, Julieta. 2011. "Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses". *Cuadernos de Antropología Social* 34: 141-163.
- Irisarri, Victoria. 2015. "Fora do Eixo, dentro do mundo. Política, mercado e vida cotidiana em um movimento brasileiro de produção cultural". Tesis de Doctorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Keightley, Keir. 2006. "Reconsiderar el rock". En *La otra historia del rock*, editado por Simon Frith, Will Straw y John Street, 155-194. Barcelona: Ma Non Troppo.
- Lamacchia, María Claudia. 2012. *Otro cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.
- Luker, Morgan James. 2010. "The Managers, the Managed, and the Unmanageable: Negotiating Values at the Buenos Aires International Music Fair". *Ethnomusicology Forum* 19 (1): 89-113.
- Menger, Pierre-Michel. 2002. *Portrait de l'artiste en travailler. Métamorphose du capitalisme*. París: Editions du Seuil / La République des Idées.
- Miguel, Paula. 2012. "La pregunta por la creatividad. Notas sobre el análisis de la producción reciente en las industrias creativas argentinas". *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana* 33 (106): 113-129.

Mihal, Ivana y Guillermo Quiña. 2015. "Notas sobre la relación entre independencia y cultura. Los casos discográfico y editorial en la ciudad de Buenos Aires en clave comparativa". *Iberoamericana* 15 (58): 139-158.

Negus, Keith. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Buenos Aires: Paidós.

Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.

Provéndola, Juan Ignacio. 2015. *Rockpolitik. 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Pujol, Sergio. 2005. *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé.

_____. 2013. *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Biblos.

Quiña, Guillermo. 2012. "Entre la libre creación y la industria cultural. La producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires desde 1999 a la actualidad". Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires.

Saponara Spinetta, Valeria Lucía. 2016. "La Ley Nacional de la Música: vínculos entre los músicos de rock y el Estado durante los gobiernos kirchneristas". *Question* 56 (1): 90-106.

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

_____. 2015. "Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia". *Apuntes de Investigación del CECYP* 17 (25): 119-146.

Vila, Pablo. 1985. "Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil". En *Los nuevos movimientos sociales: mujeres, rock nacional*, editado por Elisabeth Jelin, 83-158. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

_____. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 2. Acceso: 15 de enero de 2016. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.

Yúdice, George. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

_____. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.