



## **MÚSICOS DE ROCK Y NUEVAS TECNOLOGÍAS DIGITALES. UNA RELACIÓN PARTICULAR EN UN DISTRITO DEL CONURBANO DE BUENOS AIRES**

## **ROCK MUSICIANS AND NEW DIGITAL TECHNOLOGIES. A PARTICULAR RELATIONSHIP IN A DISTRICT OF THE CONURBAN OF BUENOS AIRES**

**Federico Moreno**

Universidad Nacional de Tres de Febrero - Universidad Nacional de Avellaneda -

Universidad Nacional de Quilmes

federmoreno@hotmail.com

### **Resumen**

Las nuevas tecnologías digitales atraviesan y transforman todas las actividades sociales de manera sustantiva, y la música no escapa a este fenómeno contemporáneo. Las investigaciones recientes sobre el impacto de las tecnologías digitales sobre la música, desde una perspectiva social, resaltan la apropiación por parte de los músicos de esas tecnologías y sus efectos democratizadores en términos de acceso a la producción y circulación de las obras.

Este artículo se propone indagar en las relaciones entre nuevas tecnologías digitales y músicos participantes de un festival de rock en el distrito de Avellaneda, ubicado en el conurbano sur de la ciudad de Buenos Aires, y presenta las particularidades de esa relación en términos de representaciones y usos, así como dialoga con la bibliografía revisada.

Metodológicamente la investigación adopta un carácter cualitativo basado en la realización de encuestas, entrevistas y observaciones durante talleres compartidos con los actores sociales, que los interpreta desde una mirada crítica. A partir del abordaje de las particularidades locales, este trabajo pretende ser una contribución a los estudios sociológicos de las industrias culturales y su relación con las nuevas tecnologías en Argentina que permita establecer cercanías y diferencias con otros estudios recientes sobre el tema en Latinoamérica y España.

### **Abstact**

The new digital technologies go through and transform all social activities in a substantive way and music does not escape this contemporary phenomenon. Recent research on the impact of digital technologies on music, from a social perspective,



highlights the appropriation by musicians of these technologies and their democratizing effects in terms of access to the production and circulation of works.

This article aims to investigate the relationships between new digital technologies and musicians participating in a rock festival in the Avellaneda district, located in the southern suburbs of the City of Buenos Aires, presenting the particularities of this relationship in terms of representations and uses, as well as in dialogue with the revised bibliography.

Methodologically, the research adopts a qualitative character based on conducting surveys, interviews and observations during workshops shared with social actors, that interprets them from a critical perspective. This work aims to contribute to the sociological studies of cultural industries and their relation with the new technologies in Argentina, allowing to establish similarities and differences with other recent studies on the subject in Latin America and Spain.

**Palabras clave:** industrias culturales; nuevas tecnologías digitales; música; Avellaneda; rock.

**Keywords:** Cultural industries; new digital technologies; music; Avellaneda; rock.

## Introducción

Este artículo aborda desde una perspectiva social la relación entre las nuevas tecnologías digitales (en adelante, NTD) y la música independiente en el distrito de Avellaneda, Provincia de Buenos Aires. Puntualmente, nos centraremos en músicos de ese distrito que participan del festival “Arde Rock” y la particularidad de sus relaciones con las nuevas tecnologías.

Nuestro objetivo es analizar dicha relación para dar cuenta de las representaciones de esos músicos de rock con respecto a las NTD y su uso efectivo en diversos aspectos, que se organizan en dos momentos: por un lado, el de la producción, que involucra la composición, ensayo, grabación y edición de material; por el otro, el momento de la circulación, que entraña la distribución, comercialización y comunicación de las obras (incluidas la comunicación entre músicos y la comunicación con el público entendida como difusión). Asimismo, proponemos identificar las particularidades de los músicos que integran esta muestra para comparar nuestros resultados con los de otras investigaciones sobre el tema basadas en el mismo distrito o en otros territorios con sus diferencias socioculturales, y establecer un diálogo con



esas investigaciones que nos permita delimitar similitudes y diferencias.

En términos metodológicos, la investigación es de carácter cualitativo con un trabajo dividido en dos etapas: la primera incluye la aplicación de 161 encuestas a los grupos musicales que se inscribieron a la edición 2015 del festival “Arde Rock III”<sup>1</sup>; la segunda, 14 entrevistas en profundidad (Sautú, 1999) realizadas a músicos de esa muestra con el fin de advertir la pluralidad de situaciones presentes en ella a través de la voz de los propios actores.

En cuanto a la primera etapa, el cuestionario fue de carácter voluntario y de tipo estructurado con preguntas abiertas y cerradas, con un total de 161 casos aplicado entre los meses de junio y julio de 2015. Entre los ejes indagados se incluyeron: género, ensayos, presentaciones en vivo, edición discográfica, uso de NTD, tipos de arreglos con salas y registro de obra. Si bien entendemos la importancia del análisis en su totalidad, en este artículo realizaremos un recorte sobre los datos centrados en el eje de las nuevas tecnologías, sin desconocer el resto como información contextual.

El festival “Arde Rock” es organizado por la Municipalidad de Avellaneda y gestionado por la Unión de Músicos de Avellaneda (UMA). La colaboración de esta organización resultó fundamental en el relevamiento y representó un valioso punto de partida para la indagación de tipo cualitativa que constituye el núcleo metodológico de la investigación. Asimismo, nos facilitó un privilegiado acceso al problema de investigación, la realización de talleres de presentación de avances de investigación y de transferencia de resultados.

La base de datos conformada, y a partir de la cual realizamos un primer abordaje descriptivo del panorama de la actividad musical en Avellaneda, corresponde al universo de las bandas musicales inscriptas en el festival “Arde Rock III”, de las cuales no todas —aunque sí la mayoría— respondieron la encuesta al momento de inscribirse. Esto merece no ser soslayado, toda vez que las bandas participantes de un festival público, donde la principal ventaja es darse a conocer y contar con el apoyo técnico y de infraestructura que puede garantizar el Municipio, no pueden igualarse con el conjunto de las bandas musicales del distrito. Posiblemente existan en éste grupos musicales de una mayor escala y con actividad regular en salas de concierto en distintos puntos de la ciudad o la región, y por tanto no les resulte especialmente interesante la convocatoria, o bien grupos de actividad musical irregular o esporádica cuya dinámica les dificulte participar en un evento de este tipo. Con todo, dada la amplitud de la convocatoria del festival, así como la gran diversidad y cantidad de bandas inscriptas que completaron el formulario, podemos considerar que la muestra



obtenida comprende información sobre una porción más que significativa de la actividad musical del distrito, tanto en vivo como de música grabada y editada, lo que nos habilita a dar cuenta de la dinámica concreta que asume la producción musical independiente en el plano local.

En cuanto a las entrevistas en profundidad, fueron llevadas a cabo entre abril y julio de 2016 indagando cuestiones relacionadas a los diferentes ejes del proyecto de investigación, entre las que se incluían la relación de los músicos con las NTD, atendiendo al ámbito de la producción y la circulación de sus obras y proyectos musicales. Los contactos entrevistados surgen de la base de datos conformada a partir de las encuestas y nos permitieron indagar en profundidad en aspectos advertidos a partir del análisis de los datos de dichas encuestas.

Ante el obstáculo epistemológico que surge a partir de que los músicos independientes no suelen percibir críticamente las condiciones de su trabajo —tanto por la naturaleza simbólica de los bienes que producen como debido a que suelen trabajar sin relación salarial y con fronteras difusas respecto de su vida cotidiana y ocio (Zukerfeld, 2008)—, tendremos presente la voz del actor pero sin constituirla en eje epistemológico (Vasilachis de Gialdino, 2009), sino que realizaremos un análisis crítico que evite erigir su narración como una realidad transparente (Menéndez, 2002) y que considere las particularidades de su existencia concreta.

### **La relación de la música y las nuevas tecnologías digitales**

No son numerosos los autores que trabajaron y trabajan estos temas en Argentina y en el resto del mundo hispanohablante. Entre los que lo hicieron, han surgido diferentes perspectivas y posiciones sobre la forma en que las NTD condicionan las labores de los músicos en múltiples aspectos.

En términos de la industria musical en general, el panorama ha cambiado vertiginosamente en los últimos 20 años, período en el cual es notable el impacto que ha tenido la irrupción de la tecnología digital, tanto para los músicos como para intermediarios y consumidores, y ha afectado a todas las instancias de la gran industria musical o de la producción independiente. Las NTD han dinamitado la vieja industria discográfica debido a un declive en la venta de fonogramas físicos, y han dado paso a una era de consumo en múltiples formatos y plataformas digitales (Márquez, 2010; Fouce, 2012). Asimismo, las posibilidades de las nuevas tecnologías en términos de acceso a una mayor cantidad y variedad de música, sumadas a los dispositivos de portabilidad (desde el *walkman* al *ipod* y los *smartphones*) han



incrementado la presencia de la música en nuestras vidas hasta volverla un elemento constante. El consumo se diversificó al ritmo del aumento exponencial de la cantidad de música crecientemente disponible en blogs, sitios de descarga (legal o ilegal), sitios de *streaming* y demás novedosas formas de acceso, que destituyeron a los canales tradicionales establecidos como “árbitros del gusto” (Yúdice, 2007). La diversidad y la multiplicación de la oferta están en la base de los nuevos consumidores de gustos amplios e individualizados, pero flexibles. En un doble movimiento simultáneo, esas novedosas formas de consumo emergen de la mano de nuevas formas de relacionarse con la producción musical; es decir, músicos gestores de sus obras, enfrentados con la necesidad de apropiarse de tecnologías que les permitan insertarlas en la circulación y difusión que posibilitan las nuevas redes digitales de consumo, comunicación y trabajo reticular (Gallo y Semán, 2016; Yúdice, 2007).

2015 instaló una tendencia que venía creciendo desde hacía una década en cuanto al crecimiento del consumo de música por vía digital (*streaming*, compra de *ringtones* y descargas digitales). En ese año llegó a representar el 45 por ciento de los ingresos globales de las empresas dedicadas al negocio de la música (IFPI, 2016) y relegó la venta de fonogramas impresos a un 39 por ciento de esos ingresos. Al mismo tiempo, aparece un crecimiento continuo de la actividad musical en vivo, fuente de ganancias para músicos y empresas discográficas, que en este panorama comienzan a buscar apropiarse del negocio de la música en vivo mediante contratos 360° (Quiña, 2014)<sup>2</sup>. Para 2015, los derechos que percibieron las empresas dedicadas al negocio musical por las presentaciones en vivo alcanzaron un 14 por ciento de sus ingresos, cuando, por ejemplo, representaban un 5 por ciento en 2010 y un 0.5 por ciento en 2005 (IFPI, 2016).

Estas transformaciones impactaron con intensidad en la circulación y el consumo, así como en la producción musical y en el trabajo de los músicos. Entre las investigaciones referentes a los músicos y las NTD, Zukerfeld (2013) elabora una serie de reflexiones y conclusiones que nos aportan herramientas para pensar esta investigación y enriquecer la discusión con las particularidades de cada caso. Su estudio aborda el fenómeno desde la perspectiva del capitalismo informacional y también trabaja sobre la base de entrevistas y observaciones con músicos de Avellaneda, aunque a partir de una selección de músicos de la Escuela de Música Popular de Avellaneda y conservatorios. En su trabajo, describe un doble movimiento que la llegada del capitalismo informacional impone a los músicos. Las NTD permiten condensar en bienes informacionales las capacidades subjetivas que otrora fueran solo propiedad de los músicos; de esta manera, esas tecnologías operan



separándolos de ciertos conocimientos que les posibilitan fuentes de trabajo, por ejemplo a través de los diferentes *software* que permiten escribir música, o ejecutar un instrumento mediante algunos de esos bienes informacionales como son los sintetizadores, los *samplers* y los programas informáticos de composición, edición y ejecución de instrumentos virtuales.

Así, en un primer movimiento en el que el capital se apropia de los conocimientos subjetivos de los músicos, estas NTD permiten reemplazar ciertos aspectos del trabajo con programas informáticos. El segundo movimiento ocurre, según Zuckerfeld, cuando los mismos músicos independientes pueden conseguir esos conocimientos subjetivos objetivados en bienes informacionales (logran hacerse de programas informáticos y bancos de sonidos de manera legal o ilegal) y utilizarlos en su beneficio. En ese sentido, los músicos podrían compensar de alguna manera las pérdidas que implica el uso de NTD que reemplazan su trabajo con el uso de esas mismas tecnologías para su propio beneficio, por ejemplo, mediante su utilización en la composición de sus obras, la grabación en estudios propios, con la edición o el reemplazo de otros músicos por programas informáticos que les permitan completar los instrumentos necesarios para sus proyectos.

Zuckerfeld sostiene que se abre para los músicos una serie de novedosas formas de trabajo por medio de las NTD en relación con diversos aspectos de su labor (composición, grabación, edición, ejecución en vivo), que podrán ser aprovechadas en mayor o menor medida según las capacidades subjetivas de cada uno. Sin embargo, no deja de resaltar las menores ventajas que brindan estas tecnologías para un músico *amateur* o independiente frente a aquellos profesionales que cuentan con el sostén de una compañía multinacional (Zuckerfeld, 2013).

Palmeiro (2004) aborda esta discusión desde otra perspectiva teórica y con un enfoque económico centrado en la industria de la música. Se refiere a las instancias de la distribución, comercialización y consumo, y trabaja sobre la disminución de las barreras de entrada al negocio musical para músicos independientes, profesionales sin estructuras empresariales de respaldo y *amateurs*, debido a las NTD:

“El lanzamiento de material discográfico al mercado a través de Internet ya no exigiría grandes inversiones en manufactura, *packaging* ni gigantescas infraestructuras de distribución y logística, las barreras a la entrada de la industria se ven brutalmente reducidas. De esa forma, cualquier persona podría montar su propio sello discográfico y empezar a lanzar música al mercado. Así, una enorme cantidad de artistas estarían en condiciones de hacer llegar su material a los consumidores, sin tener a las compañías discográficas como filtros o porteros de la industria”. (Palmeiro, 2004: 29)



En sintonía con la perspectiva de Palmeiro, pero en un análisis de la labor de los músicos mexicanos y latinoamericanos, Woodside y Jiménez (2012) sostienen que el descenso de costos en los instrumentos digitales (*hardware* y *software*) para la producción musical (grabación, edición, masterización) viene desdibujando la línea entre el músico *amateur* y el profesional en la medida en que el público se interesa crecientemente por el producto terminado en detrimento de la calidad técnica. En su investigación destacan, en este sentido, el uso común de herramientas digitales entre músicos mexicanos, así como el empleo de estudios caseros basados en esas tecnologías.

En cuanto a la difusión de las obras musicales, Woodside y Jiménez (2012) señalan una suerte de igualación facilitada por las nuevas tecnologías (redes sociales) entre músicos aficionados y profesionales. Algo similar sostiene Núñez (2013) cuando analiza el caso de la aplicación web SoundCloud, una red social de *streaming* de audio que permite compartir proyectos musicales entre músicos, con el público, y también entre el público mismo, utilizando perfiles de usuarios. En su trabajo resalta la posibilidad, para los músicos independientes, de estar a la misma altura que los contratados por la gran industria musical, en términos de poder poner “allá afuera” las creaciones, así como las utilidades de trabajo en colaboración a través del intercambio de piezas musicales en la plataforma.

De manera similar, el optimismo frente a las nuevas tecnologías expresado por Fouce (2012: 183) en su investigación sobre los músicos jóvenes españoles y las nuevas tecnologías, se aleja en gran parte de los resultados de nuestro trabajo cuando nos adentramos en los usos: “Esta es una generación que trabaja en red. Han descubierto que en internet están las herramientas de creación y comunicación más baratas y accesibles, y las usan con profusión”. En ese caso habría que considerar que, particularmente en España, el costo de acceso a las NTD de producción (desde el acceso a internet para descarga, hasta la compra de *samplers*, sintetizadores, computadoras portátiles, etc.) es considerablemente menos significativo que en un país latinoamericano.

Puntualmente, en lo referido a la Argentina, Gallo y Semán (2016) analizan las transformaciones de las condiciones y posibilidades de trabajo de los músicos a partir de las nuevas tecnologías. El trabajo en red, la gestión de la propia obra mediante la constitución de sellos o colectivos de autogestión, el manejo de la comunicación a través de redes sociales, son fenómenos novedosos que ocupan los mismos músicos y ya no agentes externos independientes o de compañías discográficas. Al respecto veremos las particularidades de esta idea del músico gestor en relación con los



músicos del festival “Arde Rock”, cercanos a esa descripción en términos de sus representaciones pero alejados en cuanto al uso concreto de las posibilidades.

Este breve estado de la cuestión de investigaciones que abordan la relación entre músicos y nuevas tecnologías sintetiza algunos de los aportes que nos permitirán focalizar nuestro abordaje y establecer diferencias y cercanías a fin de conocer, a partir de un análisis cualitativo, el despliegue de esa relación desde nuestra perspectiva.

### Los músicos del festival “Arde Rock”

Los datos que aportan las encuestas y entrevistas sitúan a los músicos de rock de Avellaneda en una posición diferente a las que suponen teóricamente, por ejemplo, Palmeiro o Woodside y Jiménez, que ya mencionamos en líneas anteriores.

En este sentido, es probable que las características propias de los músicos independientes participantes del festival “Arde Rock” incidan en nuestra investigación, basada mayormente en agrupaciones dedicadas al género rock en un sentido amplio, con sus variaciones, etiquetas y subgéneros (rock duro, rock barrial, reggae rock, rock and roll clásico, alternativo, etc.); mientras que la investigación de Woodside y Jiménez (2012) está focalizada en los músicos alternativos o relacionados con la música electrónica, cuyo trato con la creación arranca en contacto directo con las NTD aplicadas a la música. A diferencia de ellos, nuestros entrevistados no hablan de *remixes* o *mash ups*, así como en su mayoría no producen su música de manera individual o con colaboraciones vía internet y asistencia de programas informáticos, como se da habitualmente entre los artistas dedicados a la música electrónica y afines. Por otra parte, su uso de herramientas digitales para la difusión y comercialización es bastante acotado en muchos casos, lo que también difiere en gran medida con los análisis de varios de los trabajos revisados, ya sea desde un enfoque industrial más general (Palmeiro, 2004) o por el tipo de relación particular entre los músicos y las nuevas tecnologías (Woodside y Jiménez, 2012; Núñez, 2013; Gallo y Semán, 2016).

Como se desprende del análisis de los datos, esta investigación presenta ciertas diferencias con las mencionadas y con algunas posiciones que sostienen que las nuevas tecnologías permiten igualar en posibilidades de creación, edición, comercialización y difusión a músicos respaldados por estructuras fonográficas y a músicos independientes. En este sentido, estamos más cerca de las posiciones establecidas por Zukerfeld, quien sí remarca la diferencia existente entre los músicos profesionales con respaldo de grandes compañías de los independientes o *amateurs*,





aunque también encontramos una diferencia con ese análisis, debida quizá a la selección de la muestra. Nuestros encuestados y entrevistados son músicos seleccionados a partir de un festival municipal dedicado al género rock, sin educación formal en música en la mayoría de los casos, a diferencia de Zukerfeld, quien parte de entrevistar músicos y estudiantes provenientes de escuelas de música y/o conservatorios. De hecho, veremos que existe cierta correlación en los músicos relevados entre la intensidad del uso de nuevas tecnologías y la mayor dedicación o labor continua en la música. Así también que entre los músicos de nuestra investigación con mayor dedicación al trabajo en música y/o las agrupaciones más consolidadas, aparece cierta correlación entre las representaciones y el uso concreto de las nuevas tecnologías. Quizá allí radique la diferencia, entre unos músicos con mayor cantidad de horas dedicadas a la teoría y la práctica con sus instrumentos y otros aspectos de la labor del músico, frente a otro grupo con una dedicación menor debido a las horas que necesitan para sostener un trabajo diferente a la música.

### **Representaciones sobre las nuevas tecnologías digitales**

La mayoría de nuestros entrevistados resaltan las ventajas de las nuevas tecnologías en varios aspectos. Aquellos de mayor edad reconocen la diferencia en la posibilidad de realizar una grabación casera tipo maqueta sin necesidad de recurrir a una sala de ensayo o estudio de grabación, como ocurría en años previos a la llegada de estas tecnologías. Al respecto, Mario<sup>3</sup>, uno de nuestros entrevistados ~~llamado Mario~~ nos decía:

“Cualquiera tiene a su alcance estas tecnologías, una computadora, un celu, una *tablet*. Hace 15 años cuando tocaba en una banda era pedirle al hombre de la sala que nos grabara el ensayo en un casete. Y ahora creo que hay más posibilidades y ayuda. Me gusta que haya de las dos. Aunque tenga 32 años me gusta lo digital, pero me gusta que el sonido sea a la antigua”.

Este planteo resulta cierto, pero no necesariamente relacionado con un uso intensivo de las NTD, entendido como la utilización —de forma continua y con una máxima explotación— de las potencialidades de las tecnologías para la composición, grabación, edición y masterización, así como para la comunicación (entre músicos y hacia el público en cuanto difusión) y la comercialización de sus obras. Para ello se valen de placas de audio conectadas a computadoras caseras, la edición de material con programas informáticos descargados a esas computadoras<sup>4</sup>, la comunicación, difusión y comercialización mediante las nuevas redes sociales de uso general, así



como las dedicadas específicamente a la música.

En ese sentido, hay varias opiniones que rescatan la democratización en el acceso a la grabación de material por parte de los músicos y destacan la posibilidad de construir un material de calidad mínimamente aceptable para su difusión y/o comercialización. Pablo, uno de los entrevistados cuya actividad laboral a tiempo completo es la música (tocando en sus proyectos y/o asesorando o produciendo a terceros), sostenía lo siguiente:

“Mirá, el invento del *Pro Tools* [se refiere a un programa de grabación y edición de audio digital de carácter profesional y de uso muy extendido], que es un sistema de grabación digital, es un invento tan grande como la rueda. Es un antes y un después. La digitalización del audio y de la forma de grabar, primero nos favoreció porque nos permitió tener un estudio dentro de tu casa, y después en que se facilitaron tiempos y costos. Cortás y pegás. Así se graba ahora. Cambió y para bien”.

Esta percepción generalizada entre los entrevistados, y que sustenta parte de la bibliografía mencionada, pierde fuerza de aplicación efectiva si la comparamos con los resultados generales de la encuesta. Según nuestros datos, un 45 por ciento de las bandas que se inscriben en el festival “Arde Rock” no tiene ningún tipo de material editado, en formato álbum, EP o demos. Si atendemos a las posibilidades de lo digital mencionadas anteriormente (Zuckerfeld, 2013), la disminución en las barreras de entrada a la industria musical y la igualación de oportunidades entre músicos independientes respecto a la producción de material propio (Palmeiro, 2004; Woodside y Jiménez, 2012; Núñez, 2013), se torna relevante el dato extraído de nuestras encuestas; allí encontramos que de las 161 bandas sólo un 15 por ciento explota estas posibilidades y graba de manera casera, y el resto acude a salas o estudios privados, lo que representa gastos por alquiler de espacios y equipos, o servicios de grabación u otros.

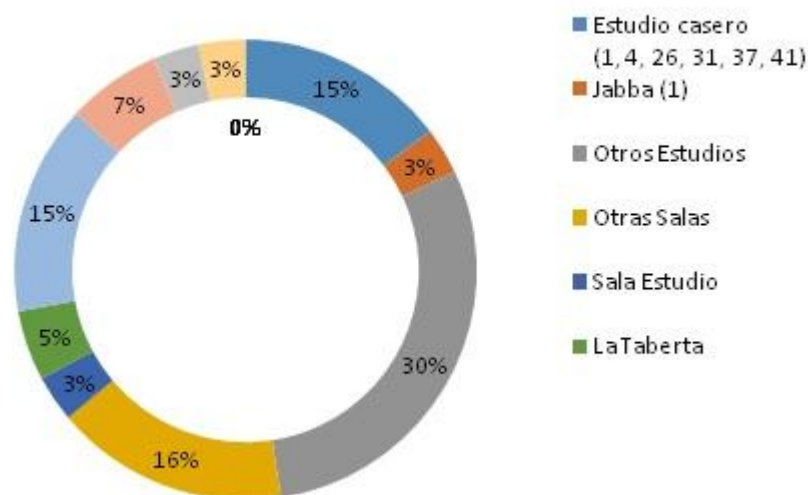
Estos datos y su análisis hablan de una particular relación con las nuevas tecnologías entre los músicos de rock abordados, que difiere de los resultados de la bibliografía mencionada. Aunque nuestra muestra y tipo de investigación nos impidan generalizaciones, sí resulta válido marcar diferencias con las posiciones más “democratizantes” respecto del rol de las NTD en la producción y autogestión en la edición de música, de otras investigaciones, sobre músicos de otros géneros y estilos.

Además, vale resaltar la cuestión socio-económica y territorial. Como sosteníamos en trabajos preliminares de esta investigación (Quiña y Moreno, 2016), Avellaneda es un distrito del conurbano sur que ha experimentado el incremento del desempleo y el empobrecimiento como consecuencia de las políticas económicas y el



proceso de desindustrialización iniciado a mediados de la década del 70, agudizado por las sucesivas crisis económicas de la década de los 80 (MÁRQUEZ LÓPEZ y PRADILLA COBOS, 2008) y el proceso neoliberal de la convertibilidad de los 90 (Arias, Fonseca y Allegrone, 2004), lo que ha implicado severas situaciones de desigualdad (Bayon, 2005)<sup>5</sup>. En este sentido, no podemos soslayar esos condicionantes sobre los músicos de este distrito del sur del conurbano bonaerense<sup>6</sup>, quienes evidencian la incidencia que las transformaciones recientes en la relación entre trabajo y cultura tienen sobre realidades concretas y diferentes de los contextos de los centros de las grandes urbes y los sectores medios sobre los que trabajan otras investigaciones.

**Gráfico 1: ¿En dónde graban?**



Fuente: Elaboración propia

La cita mencionada arriba corresponde a un entrevistado que es músico profesional con dedicación exclusiva (ya sea como intérprete en sus proyectos personales, como *sesionista* para otros músicos o como asistente en la producción de obras de terceros), quien rescataba al *software* Pro Tools como “un invento tan grande como la rueda” por las posibilidades de trabajar con archivos de audio con la facilidad con la que se manipula y edita un texto en un procesador tipo Microsoft Word; lo que contrapone con las experiencias de los períodos predigitales en los que se debía *cortar* y *pegar* en términos reales una cinta y las grabaciones requerían mayor



cantidad de ejecuciones para lograr un resultado deseado<sup>7</sup>. A su vez, otro de los entrevistados, Jorge —perteneciente a una banda que toca regularmente, generando beneficios económicos para los músicos y su *manager*— nos decía con relación a las posibilidades de la tecnología:

“Es mortal, maravilloso. Lo cargo al baterista porque le digo que lo elijo porque es mi amigo porque con todos los programas maravillosos que hay sobre baterías, las escuchás y parece que son reales, pero no, es muy útil. En este último disco no nos pasó, pero en el anterior nos hemos juntado en la casa de un chico programador y hemos grabado por lo menos entre 8 y 10 temas con batería todo grabado de máquina. Estaba ahora recordando, en un estudio portátil básico de casa: teclado, voz, bajo, batería. Y todo hecho con computadora. Pero lo manejaba una persona ajena a la banda”.

Estos dos fueron los entrevistados de nuestra muestra que tienen mayor valoración personal sobre las NTD. A continuación, citamos las opiniones de un músico/sonidista (Andrés); un joven estudiante de música de 23 años (Martín); y Julia, música y maestra de escuela que maneja las NTD para la producción y difusión de sus obras de manera autodidacta. Ella nos decía que las NTD facilitan la labor creativa:

“Aceleran tiempos, te dan la posibilidad de grabar y escuchar lo que estás tocando. Grabar los temas para escuchar de afuera. Te corregís, te escuchás, ves qué suena mal, qué se le puede agregar. Y también la ventaja de hacer material en tu casa y pagás sólo la edición y masterización. Estás en la comodidad de tu casa, sin presiones de horarios y de plata”.

Asimismo, en la entrevista se destaca su inclinación a incorporar NTD en los diferentes aspectos que requieren su trabajo como música y el de su banda. En ese sentido, sus declaraciones la muestran como una dedicada autodidacta que mediante tutoriales descarga y emplea programas para la grabación, edición (por ejemplo, el Audio City) y la comunicación de sus proyectos. Para esta última dimensión, utiliza desde el manejo de editores de video e imagen (Photoshop) hasta las redes sociales (Facebook, SoundCloud), y así establece redes con otros músicos o difunde sus fechas y sus obras: “La tecnología es genial para acortar tiempos y producir fechas, organizar ensayos, maquetar temas, difundir, pero si las sabés usar”.

Finalmente, se destaca una opinión que surge de las entrevistas y de las observaciones en los talleres de discusión realizados con los músicos entrevistados y encuestados: la dificultad de reproducir en vivo aquello que se introdujo de manera digital en la grabación casera o de estudio. En ese sentido, Julia nos decía, en referencia al uso de NTD para grabación y edición: “la contra es que a veces es una forma de mentir porque el músico logra cosas con estos programas que después en el



vivo no las puede hacer”. Una opinión similar a la de Andrés, el músico/sonidista, quien argumentaba que “lo que está pasando en la música en general es que sí se hace sobre uso de la tecnología y se tiende a sobreproducir todo y eso en vivo no lo podés replicar”.

Esta supuesta dificultad, que también surgió en conversaciones durante un taller<sup>8</sup> con músicos que formaron parte de nuestra investigación, fue contestada por uno de ellos (Marcelo), que cuenta con mayor actividad en conciertos en vivo, experiencia en estudio y relación con compañías discográficas: las programaciones o ejecuciones grabadas por músicos no presentes continuamente en la banda pueden reproducirse en vivo mediante el uso de dispositivos asociados a una computadora que ejecuta el baterista. Sus experiencias —relatadas como una tarea sencilla— resultaron en consultas por parte de otros músicos presentes en el taller, que expresaban cierto nivel de complejidad o desconocimiento absoluto del uso de ese tipo de tecnología. Entendemos que allí se expresan ciertas dificultades para dominar las nuevas tecnologías en vivo o la carencia de los equipamientos y/o las capacidades subjetivas necesarias.

La experiencia mencionada en el taller cierra una serie de opiniones que nos permiten separar las representaciones y el uso concreto de los músicos de nuestra investigación respecto de las NTD, en tanto entendemos que sus representaciones sostienen un discurso de la democratización en el acceso a medios de producción y circulación de obras y proyectos musicales, que discrepa de sus prácticas concretas.

Las opiniones generales expresadas por los músicos, así como la bibliografía revisada, resaltan de diferentes formas el carácter disruptivo, transformador y democratizador de las nuevas tecnologías aplicadas a los diferentes aspectos del quehacer de los músicos. Entendemos que parte de esas investigaciones sociales relativas a músicas de otros géneros y otras latitudes soslayan dos aspectos que deben ser tenidos muy presentes en nuestro abordaje. Por un lado, las condiciones subjetivas necesarias para la apropiación de esas tecnologías, amén de que la adquisición de *software* podría resolverse de manera gratuita copiando y/o descargando programas. Y, por otro lado, el costo de ciertos dispositivos de hardware<sup>9</sup> necesarios para la creación, grabación y/o edición, que continúa resultando oneroso para los músicos de nuestra muestra.

Esto nos conduce a adentrarnos en la indagación del uso efectivo y constante de las NTD, donde analizaremos cómo surgen las particularidades de estos músicos de rock de Avellaneda.



## Sobre el uso de nuevas tecnologías digitales

Nos adentramos ahora en el análisis de las respuestas de los músicos frente a preguntas directamente dirigidas a indagar sobre el uso concreto de las NTD para los diferentes momentos de la producción (composición, grabación, edición, mezcla) y la circulación musical (comunicación entre músicos, difusión músico-público, distribución y comercialización), más allá de sus representaciones y percepciones sobre las nuevas tecnologías.

1. *Utilización en el plano de la producción.* Aproximadamente la mitad de los entrevistados expresa que aprovecha los programas para producir sus obras musicales. Existen entre ellos diferentes niveles en cuanto al uso: desde aquellos que utilizan una aplicación en el teléfono celular para grabar en mp3 y luego compartir mediante el teléfono con los miembros de su agrupación musical esa maqueta<sup>10</sup> —de forma tal de ir sumando partes y llegar a los ensayos con ciertas ideas generales—, hasta otros que aplican programas multipistas<sup>11</sup> (como el Nuendo, el Guitar Pro o el Pro Tools) que les permiten visualizar en una pantalla múltiples instrumentos —separadamente y ordenados entre sí— para armar bases rítmicas sobre las que trabajar luego la melodía y armonía con otros instrumentos no meramente rítmicos. Sólo uno de los músicos entrevistados (Martín, quien está realizando estudios de música en una institución de educación superior de Avellaneda) reconoció la utilización de un programa para escribir música (Sibelius) que permite, mediante otros dispositivos de *hardware* y *software* asociados a la computadora, traducir la música escrita en sonidos audibles.

Con respecto al uso de las NTD, aparecen diferencias notables entre los consultados en nuestro trabajo de campo: existe entre ellos un empleo de diversas tecnologías (fundamentalmente *software*) y en diferentes niveles. Algunos demostraron un conocimiento subjetivo básico del uso de la tecnología para grabación, por lo que delegan esas tareas en otros compañeros o en alguien externo a la banda que tiene mayor manejo. En este aspecto, llama la atención la manera en que valoran más acentuadamente las NTD disponibles los músicos con mayor dedicación y continuidad en el trabajo musical, así como aquel que es al mismo tiempo sonidista y empleado en una casa de instrumentos musicales. Estos casos se diferencian de otros que parecen tener una menor dedicación, relacionada con los ratos libres que les dejan los empleos que los sostienen económicamente, empleos que en general carecen de cualquier vinculación con la actividad musical.



Asimismo, es llamativo el caso de Julia, referido con anterioridad, quien hace un uso intensivo de las posibilidades tecnológicas para grabar, aun con dispositivos rudimentarios (micrófonos, aislaciones y *software* de baja calidad); las aprende de manera autónoma con tutoriales y las aplica no sólo a la etapa de composición/grabación/edición sino también a la distribución. Ante la pregunta sobre cómo había aprendido a utilizar los diferentes programas, respondió: “Metiendo mano, entrando a tutoriales de internet”.

En cuanto a la edición, las entrevistas revelan niveles dispares de utilización. Al igual que con la grabación, la edición con NTD es valorada muy positivamente por los músicos que dedican mayormente su tiempo de trabajo a la música o están más profesionalizados<sup>12</sup> en términos de su participación en actividades relacionadas con la creación, ejecución, producción y docencia musical. Las expresiones giraron en torno a la facilidad y comodidad que aportaron a esa tarea, además de su accesibilidad, sin la necesidad de contar con grandes equipos en un estudio profesional.

Aparece aquí una diversificación de las habilidades necesarias para ser músico en la actualidad, que tiene que ver con ser capaces de compaginar el manejo de un instrumento con el de las nuevas herramientas digitales que posibilitan la tarea de composición, grabación, edición; el trabajo colaborativo virtual e incluso la difusión de la música. Zukerfeld (2013) asocia este proceso a las condiciones de producción de la música en el capitalismo informacional, en el que, a semejanza de otros tipos de trabajos industriales en el denominado posfordismo (Coriat, 1992), las capacidades de los trabajadores se diversifican, se flexibilizan, y cobra importancia el trabajo colaborativo y en red por sobre la superespecialización tradicional del capitalismo industrial, en la cual se requería un profundo conocimiento y manejo de un área o tarea.

En este sentido, si bien podemos acordar en términos generales con la teoría de las múltiples habilidades necesarias en el capitalismo informacional tanto para trabajadores industriales (Coriat, 1992) como para los trabajadores de la música de la investigación de Zukerfeld (2013), lo cierto es que los músicos de rock de Avellaneda que participan del festival “Arde Rock” y que forman parte de nuestra investigación demuestran cierta divergencia con estas teorías. En términos de representaciones, hay un reconocimiento de la importancia de las NTD y de la multiplicación de habilidades para los músicos. En relación con los usos, en algunos casos presentan múltiples habilidades —como lo expresan, entre otros, nuestro músico más profesionalizado, la músico/docente o el músico/sonidista—, pero en gran parte de los casos las habilidades están acotadas únicamente al manejo del instrumento musical y



al de los códigos intersubjetivos necesarios para formar una agrupación musical, pero carecen parcial o totalmente, en la práctica concreta, de aquellas habilidades múltiples facilitadas por las nuevas tecnologías en el capitalismo informacional. En suma, utilizan escasamente las NTD para componer, grabar, editar, distribuir, difundir o comercializar su música, más allá de las representaciones de importancia que les otorguen.

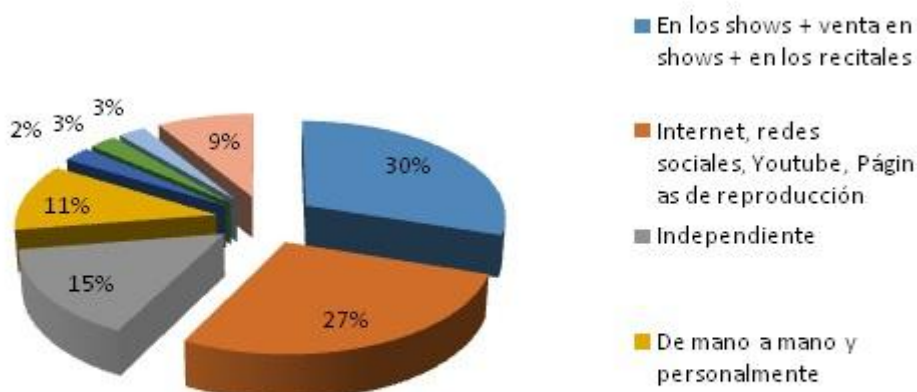
*2. Utilización en el plano de la distribución y comunicación.* Así como sucede con la producción musical, también las nuevas posibilidades técnicas impulsan a los músicos independientes a ocuparse de las funciones de circulación de sus obras (comercialización, distribución y difusión). En este aspecto, se repiten las características de utilización de las tecnologías mencionadas para la etapa de producción musical, ya que los entrevistados que han demostrado un uso más intensivo de las tecnologías en sus ensayos, en la grabación y edición de sus obras, son los mismos que valoran y ponen en uso efectivamente esas tecnologías para la comunicación; es decir, en el trabajo en red con otros artistas, en el contacto con su público, así como en la difusión y comercialización de sus obras.

Como habían anticipado las encuestas en la primera etapa de nuestra investigación, se presentan particularidades respecto al uso de nuevas tecnologías que diferencian a los músicos independientes entrevistados en Avellaneda de aquellos participantes en los distintos estudios de este campo ya revisados. Por ejemplo, en cuanto a la distribución y comercialización de sus obras, continúa predominando el formato físico de venta o entrega personalizada. Como se desprende de nuestras encuestas, sintetizadas en el gráfico 2, entre la entrega mano a mano y la venta en shows (que podríamos agrupar como la distribución/venta física) alcanzarían un 41 por ciento, frente al 27 por ciento que declara el uso de las redes sociales o páginas web de descarga y/o *streaming* para distribuir y comercializar su obra.





**Gráfico 2: Cómo lo distribuyen**



Fuente: Elaboración propia

Por su parte, entre los entrevistados encontramos dos casos de valoración positiva de la realización y circulación de copias físicas de fonogramas. En esa línea, durante el taller uno de los músicos de mayor edad defendía la importancia de tener el “disco” y distribuirlo de manera independiente y/o comercializarlo en las presentaciones en vivo como un hecho relevante. Si bien recogimos opiniones mayoritarias acerca del reconocimiento del valor de la circulación de las obras en formato digital —sobre todo como forma de comunicación—, persiste entre los músicos de mayor edad una valoración del producto físico. En ese sentido, nos decía Mario: “Nosotros, cuando hacemos eventos o tocamos en un show, una fecha, ahí lo vendemos o se entregan los discos que se grabaron y la otra difusión es por vía internet: Facebook, YouTube”.

En el caso del uso de la circulación digital de las obras a través de la web, mediante redes sociales y otras vías de distribución/comercialización (plataformas tipo Bandcamp, Spotify, Deezer, SoundCloud o YouTube), esas valoraciones extraídas de las entrevistas se apoyan en los datos obtenidos de las encuestas, representados en el gráfico 2. En este aspecto, durante las entrevistas sólo uno de los entrevistados mencionó que comercializa la música a través de Spotify actualmente, con una interesante reflexión al respecto cuando Martín nos decía que “hay contratos virtuales en Spotify pero es difícil hacer plata con eso. La idea es mostrarse y lograr difusión y que la gente te vaya a ver”. Por otra parte, Jorge, el sonidista, expresaba estar en tratativas con una agregadora digital<sup>13</sup>, y finalmente Andrés demostró interés en implementarlo con su banda y estar “investigando el tema”.



En lo que respecta al uso de las NTD para la comunicación, sucede algo similar a lo mencionado en el párrafo anterior. Detectamos un tipo de uso que no aprovecha sus posibilidades objetivas actuales, sobre todo en lo concerniente a las redes sociales (genéricas o específicas de lo musical), de las cuales no se extrae la información estadística que aportan sobre los contactos y las interacciones. Por ejemplo, Julia respondía: “Tenemos Instagram, YouTube para subir los videos, Twitter no porque nunca entendí la onda, tenemos SoundCloud para los temas en vivo, pero no tenemos Bandcamp porque no tenemos mucho grabado ni es un material de gran calidad”.

Con relación al SoundCloud, y ante la repregunta sobre qué repercusiones tienen de esa red (número de visitas, procedencia, edad, etc.), nos decía: “Ni idea, está subido ahí para que lo vean. Lo subí porque siempre me pedían material y estaba en bolas”.

Si bien todos los encuestados y entrevistados utilizan y valoran el uso de las redes sociales para la difusión —como sucede, por ejemplo, con Facebook—, son muy escasas las menciones a las estadísticas que proporcionan estas plataformas y el aprovechamiento de los datos de los contactos allí presentes<sup>14</sup>. Ernesto nos decía, en este sentido:

“Sólo para difusión usamos *flyers* y sobre todo Facebook, que tenemos una fan page y una página común, y ahí sí contestamos todo, pero igual no es algo importante, son comentarios que nos dejan. No lo usamos como herramienta porque no sabemos cómo ni tenemos las condiciones. La tecnología avanza a lo loco y te quedás atrás”.

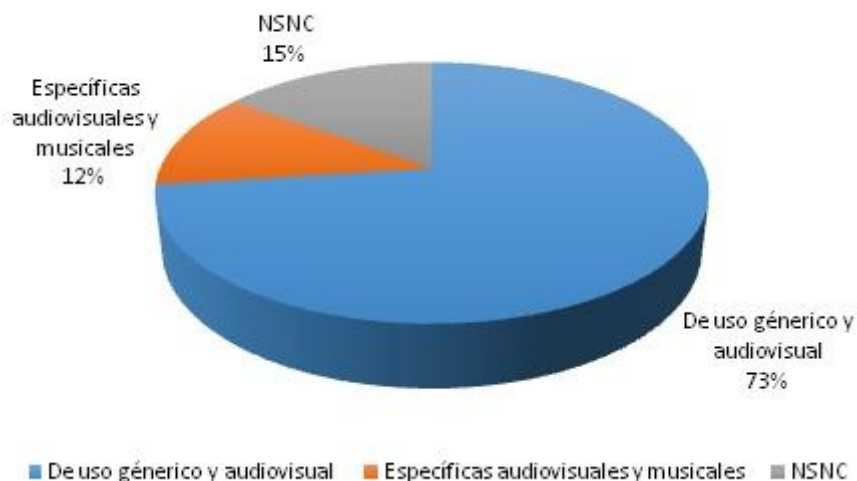
Esta y otras declaraciones evidencian un escaso aprovechamiento de estas tecnologías u otras, como SoundCloud o YouTube, que permiten difundir y comunicar, pero también evaluar el impacto de esa difusión para hacerla más precisa y efectiva en términos de llegada al público. En cuanto a la red social de videos YouTube, por ejemplo, los entrevistados no expresaron un uso monetizado, que permitiría conseguir una retribución económica por reproducciones del material allí cargado. En ese sentido, sólo Jorge mencionó interés por interiorizarse sobre esta posibilidad y por lo tanto reconoció la dificultad de llegar a la cantidad de reproducciones necesarias para percibir ingresos de la página<sup>15</sup>.

En el gráfico 3, agrupamos los tipos de respuestas a las encuestas entre lo que podríamos denominar redes sociales genéricas, con algún aporte audiovisual y de uso corriente (Facebook, Twitter, Flickr, Instagram y otras), frente a aquellas que tienen una relación más directa con la música y el video musical, redes sociales más específicas para uso de músicos e interesados en la música (Bandcamp, SoundCloud,



Mixcloud, YouTube, Vimeo y otras).

**Gráfico 3: Redes sociales de difusión utilizadas**



Fuente: Elaboración propia

Por último, resultan ser pocos los que hacen uso de las nuevas tecnologías para el trabajo en red con otros músicos (por ejemplo, tecnologías para el intercambio de archivos “pesados” que permitan realizar obras a distancia con otros músicos, del tipo WeTransfer, MediaFire, SendSpace u otras). Puntualmente, dos de las 14 personas entrevistadas valoraron y mencionaron un uso de estas aplicaciones. Uno de ellos, simplemente menciona el uso de WeTransfer y de MediaFire; y el segundo, Pablo, nos decía que los nuevos programas de grabación y edición digital son como “el invento de la rueda”, y declaraba al respecto:

“Sí, me parecen un gran avance, sirven un montón. Y para enviar archivos por WeTransfer, eso es genial. Grabo un disco acá y lo mezclo en Europa. Eso lo uso todo el tiempo. Si te produzco un disco, y vos me mandás material por WeTransfer y yo te lo modifico acá, lo podés ver en el momento en que lo hago, no pasa una semana”.

### Reflexiones finales y contribuciones

Los resultados generales de nuestra investigación arrojan ciertos patrones particulares en el uso, pero generales en términos de representación de las NTD.

En cuanto a las representaciones, emerge una posición generalizada acerca de la idea de “democratización”, de transformación del trabajo en la producción y de la circulación de obras, así como de la importancia de estar al día con respecto a las novedades tecnológicas. Ahora bien, en lo concerniente al uso concreto de esas



tecnologías aparecen diferencias entre los músicos de nuestra muestra. Cabe destacar, así, que en el plano de las representaciones los músicos de nuestra investigación se acercan a los de las investigaciones y teorías revisadas en este trabajo atinentes a la relación entre música y nuevas tecnologías, pero cuando analizamos el uso concreto se profundizan las diferencias y surgen las particularidades.

En este sentido, nuestros resultados muestran ciertas tendencias y correlaciones en el uso que evidencian particularidades y diferencias con la bibliografía revisada, aunque el carácter cualitativo de nuestra investigación nos impide realizar generalizaciones. A diferencia de otros estudios, entre los músicos de nuestra muestra encontramos un conocimiento y un uso bastante acotado en lo referido a la utilización de plataformas para la circulación de las obras (desde la comunicación a la comercialización), así como para el trabajo en red con otros músicos. En cambio, se encuentra bastante más extendido o profundizado el conocimiento y uso de las tecnologías para la producción musical (composición, grabación y edición), con diferencias relativas entre los músicos.

Con respecto a la circulación, hay una representación generalizada de la importancia de las redes sociales y los nuevos sitios para la comercialización y difusión de las obras. Sin embargo, en relación con su uso concreto, las más utilizadas resultan ser aquellas redes sociales de tipo genérico, menos específicas en cuanto a lo musical, como Facebook, Twitter o Instagram. Incluso en lo relativo a ese uso, los músicos de la muestra apenas evidencian extraer datos sobre el tipo de público al que llegan y sus perfiles, información fácilmente accesible desde esas herramientas. En el caso de aquellos que utilizan las redes musicalmente más específicas (SoundCloud, Bandcamp o YouTube), tampoco se mencionó un análisis de las estadísticas que proveen; aunque, como decíamos respecto de las representaciones, la mención a las redes sociales como un aspecto relevante y necesario de la comunicación contemporánea sea generalizada.

En lo que concierne a la producción, la distancia entre representaciones de la trascendencia de las NTD y su uso también es evidente, pero ese distanciamiento se expresa de manera diferente de acuerdo con el entrevistado y con el aspecto específico de la producción. Por ejemplo, en términos de composición, sólo uno de nuestros entrevistados mencionó haber utilizado un *software* a través de otros colegas suyos. En ese sentido, la representación y el uso recorren caminos similares de escasa mención e importancia. En los aspectos que más se han pronunciado acerca del uso de tecnologías es en cuanto a la grabación y edición, mayormente con



menciones sobre el *software* Audio City y en menor medida el Pro Tools. En ese punto es donde más se distancian las representaciones y el uso, en la medida que son mucho más comunes las opiniones acerca de la importancia, la trascendencia y lo conveniente de “tener el estudio en casa”, que el conocimiento concreto y uso efectivo de esas tecnologías.

Ahora bien, no parece haber correlación entre las posibilidades objetivas que brindan esas tecnologías a los músicos independientes en términos generales, las representaciones que los músicos de nuestra muestra expresan sobre su importancia y finalmente sus capacidades subjetivas, dado que el uso efectivo de esas tecnologías no es generalizado. Aparece entonces en el resultado de esta investigación una paradójica relación entre los músicos de rock, participantes del festival “Arde Rock” de Avellaneda y las teorías más “optimistas” de la apropiación de las nuevas tecnologías para la labor de producción o gestión de sus obras por parte de los músicos (Fouce, 2012; Gallo y Semán, 2016), la disminución de las barreras de acceso (Palmeiro, 2004; Woodside y Jiménez, 2012), la igualación de oportunidades entre músicos profesionales y aficionados (Núñez, 2013) o las crecientes posibilidades de los bienes informacionales tanto para las grandes compañías y sus artistas, como para los músicos independientes (Zukerfeld, 2013), en tanto el aprovechamiento efectivo de esas posibilidades sucede de manera diferente y menos intensa entre los músicos de Avellaneda alcanzados por nuestra investigación. Si retomamos la diferenciación entre representaciones y uso, en esta investigación las primeras muestran muchos más puntos en común con aspectos de estas teorías revisitadas, pero en términos concretos de uso se evidencian las particularidades.

Podemos acordar con Zukerfeld (2013) respecto de las capacidades subjetivas necesarias y el capital cultural requerido para el aprovechamiento de estas tecnologías, en la medida en que en nuestras entrevistas aparecen un uso y una valoración positiva de las posibilidades entre aquellos músicos que tienen una dedicación horaria mayor a la música, una educación formal en música o una práctica más profesionalizada en su trabajo como músicos. Esta hipótesis podría verse reforzada con la posibilidad de construir, en un futuro, una suerte de índice de profesionalización de los músicos, y con el cruce de esos datos con el uso o aprovechamiento de las NTD.

Finalmente, nuestros resultados nos permiten pensar que los músicos reproducen una percepción sobre la importancia de las NTD en la producción y circulación de sus proyectos que remite a enfoques económicos macrosociales que entienden la facilidad en el acceso a las nuevas tecnologías a partir de su



abaratamiento generalizado. Ahora bien, que resulte más accesible económicamente no implica que deje de ser costoso para determinados sectores sociales. Por otra parte, muchos de los análisis microsociales que abordan a músicos electrónicos o de nuevas formas musicales en donde convergen músicas populares folclóricas, con géneros como el rock, el hip hop, la cumbia, hacen foco en sus novedosas formas de producción y autogestión de sus obras mediante nuevas tecnologías, pero con ellos habría que establecer las diferencias propias de los músicos de cada género o estilo y su relación con ciertos aspectos de las condiciones socioeconómicas concretas de cada caso.

En ese sentido, habría que resaltar al menos tres factores que condicionan la labor entre los músicos de rock de nuestro trabajo. Primero, la relativamente costosa adquisición de una serie de herramientas de *hardware* destinadas a complementar las computadoras personales y lograr transformarlas en estudios caseros de composición, grabación y edición. Segundo, las capacidades subjetivas de apropiación y uso de esas tecnologías, los *software* asociados y otras tantas aplicaciones específicas para la comunicación y comercialización de sus proyectos musicales, que les permitirían “autogestionarse” (tareas cuya dedicación temporal se sumaría a la práctica del instrumento que ejecuta cada músico). Finalmente, la circunstancia asociada al lugar en términos socioeconómicos y culturales. En ese aspecto, Avellaneda presenta características concretas de posibilidad de desarrollo de proyectos musicales condicionadas por la cantidad y capacidad económica de las audiencias, la cantidad de lugares para tocar, su accesibilidad en términos de transporte, las políticas culturales locales y otras variables relacionadas a la producción y circulación de los músicos y sus proyectos. En este sentido, si bien Avellaneda no es uno de los distritos más pobres del conurbano sur y presenta realidades diversas que van desde zonas con mayor concentración de sectores medios a barrios de sectores populares y zonas de mayor vulnerabilidad socioeconómica, su realidad dista de ser la de una ciudad capital como Buenos Aires (amén de su diversidad socioeconómica), los barrios de sectores medios de Ciudad de México o Madrid.

Pensamos entonces, que resultaría provechoso complementar los análisis macro y microsociales en vista de las particularidades en las representaciones y usos de las NTD entre músicos de acuerdo a sus diferentes géneros, estilos y contextos socioeconómicos y culturales diversos.

A su vez, atentos a las teorías acerca del abaratamiento de las nuevas tecnologías y la democratización en su acceso, sería interesante compararlas con un análisis sobre el capital cultural necesario para su pleno aprovechamiento, o del nivel



de profesionalización requerido para emplearlas en forma regular y valorarlas positivamente. Estos elementos permitirían enriquecer aún más el análisis de esta relación particular entre los músicos de nuestra muestra y las nuevas tecnologías, en comparación, por ejemplo, con los músicos electrónicos, cuya relación con las tecnologías (computadoras, placas de audio, *software* para creación, etc.) tiene mayor intensidad. En ese sentido, sería posible interpretar la diferencia en el uso y apropiación de las nuevas tecnologías entre los músicos jóvenes españoles (Fouce, 2012) y los latinoamericanos del trabajo de Woodside y Jiménez (2012) y los de nuestra investigación (por cierto, también latinoamericanos); hipótesis que requerirá de nuevas aproximaciones al objeto de estudio en un futuro.

### Referencias bibliográficas

ARIAS, C.; FONSECA, S.; y ALLEGRONE, V. (2004). "Desindustrialización y fábricas recuperadas. Una aproximación desde una perspectiva macroeconómica". Ponencia presentada en *VI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <http://cdsa.academica.org/000-045/183>.

BAYON, M. C. (2005). "La «vieja» pobreza en el nuevo escenario económico: privación, desempleo y segregación espacial en Argentina". Ponencia presentada en *X Congreso Internacional del CLAD sobre la Reforma del Estado y de la Administración Pública*, Santiago de Chile.

CORIAT, Benjamin. (1992). *El taller y el robot. Ensayos sobre el fordismo y la producción en masa en la era electrónica*. México: Siglo XXI.

FOUCE, Héctor. (2012). Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical. En Néstor García Canclini, Francisco Cruces y Maritza Urteaga Castro Pozo (coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, pp.171-185. Barcelona: Ariel.

GALLO, Guadalupe y SEMÁN, Pablo. (2016). Gestionar, mezclar, habitar. En Guadalupe Gallo y Pablo Semán (comp.) *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Gorla.

International Federation of the Phonographic Industry (IFPI). (2016). *Recording Industry In Numbers 2015*. London: IFPI Market Research Publications.

KARUBIAN, Sara. (2009). "360° Deals: an Industry Reaction to the Devaluation of Recorded Music". *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, 18, 395-461. Recuperado de: <http://mylaw2.usc.edu/why/students/orgs/ilj/assets/docs/18-2%20Karubian.pdf>.

MÁRQUEZ, Israel. (2010). "¿Música en la nube? Experiencias musicales interactivas



- en la Red". *TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)*, 83, 2-9.
- MÁRQUEZ LÓPEZ, Lisett y PRADILLA COBOS, Emilio. (2008). "Desindustrialización, tercerización y estructura metropolitana: un debate conceptual necesario". *Cuadernos del Cendes*, 25 (69), 21-45. Recuperado de [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1012-25082008000300003&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1012-25082008000300003&lng=es&tlng=es).
- MENÉNDEZ, Eduardo. (2002). "El malestar actual de la antropología o la casi imposibilidad de pensar lo ideológico". *Revista de Antropología Social*, 11, 39-87.
- NÚÑEZ, María Lucía. (2013). SoundCloud (sonidos para compartir). Producción internacional conjunta y distribución independiente. En José Luis Fernández (coord.), *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*, pp.118-137. Buenos Aires: La Crujía.
- PALMEIRO, César. (2004). "La industria discográfica y la revolución digital. Un enfoque microeconómico sobre el impacto de las nuevas tecnologías informáticas y de comunicaciones". Seminario de Integración y Aplicación, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <https://industriasdecontenido.files.wordpress.com/2010/08/arg-cc3a9sar-palmeiro-industria-discogrc3a1fica-y-la-revolucic3b3n-digital-2004.pdf>
- QUIÑA, Guillermo. (2014). "De la autogestión al modelo de negocios 360°. La producción musical independiente en vivo en la ciudad de Buenos Aires". *Aposta, Revista de Ciencias Sociales*, 60, 1-27. Recuperado de <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/gmartin1.pdf>
- QUIÑA, Guillermo y MORENO, Federico. (2016). "Las músicas independientes en los suburbios. Claves para el abordaje de su dinámica actual a partir del caso de Avellaneda, Argentina". *Cartografías del Sur*, 3, 199-220.
- SAUTÚ, Ruth. (1999). *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Buenos Aires: Belgrano.
- VASILACHIS DE GIALDINO, Irene. (2009). "Los fundamentos ontológicos y epistemológicos de la investigación cualitativa". *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 10 (2), 1-26.
- WOODSIDE, Julián y JIMÉNEZ, Claudia. (2012). *Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical*. En Néstor García Canclini, Francisco Cruces y Maritza Urteaga Castro Pozo (coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, pp. 91-104. Barcelona: Ariel.
- YÚDICE, George. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona:





Gedisa.

ZUKERFELD, Mariano. (2008). "Capitalismo cognitivo, trabajo informacional y un poco de música". *Nómadas*, 28, 52-65.

ZUKERFELD, Mariano. (2013). *Obreros de los bits. Conocimiento, trabajo y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

---

### Notas

<sup>1</sup> El festival "Arde Rock" comenzó siendo una suerte de concurso de bandas musicales de las que, tras tocar en vivo, las mejores serían seleccionadas por un jurado de especialistas para integrar un CD compilado de cuya edición se encargaba la Municipalidad. Tras sus dos primeras ediciones, que tuvieron lugar en 2012 y 2013, se editaron dos compilados y, para la tercera, ya en 2015, se modificó esto último por un esquema de conciertos en vivo dispersos durante todo el año con la intención de darle un carácter más participativo y menos competitivo, buscando con ello aprovechar los distintos espacios con que el municipio cuenta para realizar eventos en vivo, descentralizando la oferta musical en los distintos barrios y localidades del partido.

<sup>2</sup> Como sostiene Quiña (2014), recuperando a Karubian (2009), los contratos 360° son un emergente del descenso en la venta de fonogramas físicos que afectó al mercado discográfico desde mediados de la década de 1990 por parte de las compañías discográficas. "Mientras los contratos tradicionales establecidos entre las compañías discográficas y los músicos se limitaban a la edición y distribución del material sonoro en base a los derechos sobre los fonogramas, los contratos de tipo 360° implican que la compañía participa en muchas otras actividades del músico profesional además de la edición discográfica, como el *merchandising* (desde artículos como remeras y gorras con motivos de la banda musical hasta servicios con su nombre), *sponsor*, promoción digital y giras. En el caso de productores de espectáculos musicales en vivo, este tipo de contratos significa involucrarse en la edición y distribución discográfica y el *merchandising*.

<sup>3</sup> Los nombres de los entrevistados fueron cambiados para mantener su anonimato. En algunos casos, cuando tiene relevancia, se menciona alguna característica personal como edad y ocupación diferente a la banda o por fuera de la música, a los efectos de enriquecer el análisis.

<sup>4</sup> Existen numerosas tecnologías digitales al alcance de los músicos independientes, ya sea pagas, por copia gratuita o como aplicaciones desde la web. Entre los programas para grabación, edición y masterización de audio a los que aludimos en nuestras entrevistas y que fueron mencionados por los entrevistados están el Pro Tools, Cubase, Audio City o Ableton, por nombrar algunos. Entre las aplicaciones o páginas dedicadas a la difusión y comunicación de las obras podemos nombrar las más generales, como Facebook, YouTube, Instagram o Twitter, así como aquellas más específicamente musicales como SoundCloud, Bandcamp o Mixcloud. Finalmente, existe una extensa batería de aplicaciones que sirven para el trabajo en red y a distancia para compartir archivos de audio y proyectos, como WeTransfer, SendSpace o MediaFire.

<sup>5</sup> No pretendemos resumir aquí un complejo proceso histórico de cuatro décadas con múltiples variables económicas, políticas y socioculturales. Nuestra intención es contextualizar brevemente las condiciones socioeconómicas del territorio en cuestión para dar cuenta de sus particularidades en relación al objeto de estudio de este trabajo. Para profundizar en dichos fenómenos de desindustrialización, crisis económicas cíclicas, políticas neoliberales y sus efectos en el conurbano sur, puede consultarse una abundante bibliografía, entre la que se encuentra la aquí citada.

<sup>6</sup> El término "conurbano bonaerense" comprende a los 24 distritos que rodean a Ciudad Autónoma de Buenos Aires, cuya población total se encuentra apenas por debajo de los 10 millones de personas. El Partido de Avellaneda, que limita hacia el sur, contaba en 2010 con una población de 342.677 habitantes.

<sup>7</sup> El procesamiento del audio en la era predigital de grabación y edición implicaba el uso de cintas magnéticas, cercanas a las de los tradicionales casetes, pero con otras características y tamaños, sobre las cuales se imprimía el audio de las grabaciones. Los técnicos e ingenieros



literalmente debían cortar y pegar trozos de cintas cuando una parte de ese audio no estaba acorde a los criterios y deseos de los músicos y técnicos involucrados. Las tecnologías digitales permitieron reemplazar ese proceso manual por uno digital. El audio grabado digitalmente posibilita ser visualizado en la pantalla de una computadora a través de programas específicos, mediante los cuales es posible tomar un segmento de la grabación y cortarlo, pegarlo, eliminarlo, duplicarlo, aplicarle efectos y volver sobre esos pasos si el resultado no resulta conforme a lo esperado, con algunos clics sobre el botón “deshacer”. Esto no sólo facilita los procesos y abre nuevas posibilidades creativas: también acelera los tiempos de estudio y reduce costos.

<sup>8</sup> El taller mencionado fue uno de los llevados a cabo durante el proyecto de investigación y mediante el cual presentamos los avances y resultados de las encuestas y entrevistas a los músicos involucrados y a otros invitados que forman parte de la Unión de Músicos de Avellaneda (UMA). La UMA fue clave para lograr la realización de las encuestas y entrevistas y un interlocutor para organizar y convocar músicos para los talleres.

<sup>9</sup> Nos referimos concretamente a las denominadas placas de audio e instrumentos midi, interfaces mediante las cuales es posible ejecutar instrumentos virtuales en computadoras o grabar instrumentos conectados a esas interfaces sobre un programa ejecutado en una computadora personal.

<sup>10</sup> Maqueta es un término utilizado para referirse a una obra musical en las primeras instancias de creación. Alguna base rítmica, con alguna melodía y quizá algunas palabras; lo que en términos de los textos escritos podríamos denominar un borrador.

<sup>11</sup> Un programa o *software* multipistas es aquel que permite ordenar en una suerte de grilla horizontal, que se extiende de izquierda a derecha en la pantalla de una computadora, diferentes fragmentos de audio, generalmente asociados a distintos instrumentos y sonidos. De esa manera, es posible alinearlos o acomodarlos sobre esa grilla, modificar o retocar cada fragmento de audio dentro de su pista de manera independiente para ir conformando mediante esa edición una obra musical.

<sup>12</sup> No es intención de este trabajo discutir el concepto de profesionalización en la música. Entendemos por músicos más profesionalizados a aquellos que desarrollan la mitad o más de sus tareas en relación con la música, ya sea vinculados con su propia obra o trabajando en obras de terceros en aspectos asociados a la producción, la ejecución de instrumentos como *sesionistas* o incluso en el dictado de cursos, talleres o clínicas. Se entiende que esta circulación constante permite el perfeccionamiento de diferentes aptitudes, así como la visión del tipo de aptitudes necesarias para mejorar su desarrollo como músicos o el de sus agrupaciones. En este sentido, un ejemplo es el mencionado en el taller: un músico con más horas de rodaje en vivo, con un contrato con una empresa discográfica, tiene una relación diferente con el uso de tecnología que permita reproducir sonidos grabados en vivo (lo que comúnmente se conoce como el reemplazo de uno o varios instrumentos en vivo por una pista grabada) y lo entiende como una tarea simple, a diferencia de gran parte de los músicos presentes, que desconocían esas posibilidades o las veían lejanas.

<sup>13</sup> Por agregadoras digitales se conoce a las distribuidoras digitales, que son agencias de colocación digital de las obras de los artistas en los diferentes espacios de circulación *online*, desde los canales más conocidos de *streaming* como Spotify o Deezer hasta otros como Bandcamp. Estas agencias se encargan de que la música circule por los entornos virtuales y de gestionar el cobro de regalías por las ejecuciones en esos canales o en sitios de *streaming* como YouTube o similares. Generalmente cobran un abono mensual por sus servicios.

<sup>14</sup> Vale aclarar aquí que, por ejemplo, la plataforma Facebook tiene dos tipos de formatos: como usuarios individuales o como página. El primer formato, el más común, proporciona nuestros datos de movimientos, intereses, contactos y demás a la empresa Facebook. El formato página permite recoger los datos de los usuarios que están relacionados con ella y hacer uso comercial de éstos mediante el pago de pequeños montos para mayor publicidad de la página o de publicaciones.

<sup>15</sup> Nos interesa particularmente indagar sobre la intención y el uso efectivo de las posibilidades de esta plataforma YouTube o de las otras de *streaming* mencionadas (iTunes, Spotify, Deezer, SoundCloud, Bandcamp), pero entendemos que las posibilidades de percibir ingresos desde ellas son difíciles para músicos independientes con pequeñas cantidades de seguidores, ya que implican generar mucho tránsito y clics en esos sitios de *streaming*. Existe al respecto un interesante estudio publicado por un periódico británico que da cuenta del gran número de



escuchas necesarias en las diferentes plataformas para alcanzar ingresos de u\$s1.260 mensuales. Para YouTube, uno de los casos más llamativos en este sentido, se calcula que un artista con contrato discográfico (con una gran empresa o una independiente) necesitaría alrededor de 4.200.000 escuchas y sin contrato, unas 700.000. <https://www.theguardian.com/technology/2015/apr/03/how-much-musicians-make-spotify-itunes-youtube>

Fecha de recepción: 12 de abril de 2017. Fecha de aceptación: 28 de julio de 2017.