

UN DEBATE PENDIENTE. ACERCA DE LAS CATEGORÍAS TEÓRICAS PARA ABORDAR LA RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA POPULAR Y LA TOTALIDAD SOCIAL EN AMÉRICA LATINA¹

A PENDING DEBATE. ON THE THEORETICAL CATEGORIES FOR STUDYING THE RELATION BETWEEN POPULAR MUSIC AND SOCIAL TOTALITY IN LATIN AMERICA

Guillermo Martín Quiña

Profesor e Investigador

Universidad Nacional de Avellaneda; Universidad de Buenos Aires

martinguille@yahoo.com

Resumen

El presente trabajo tiene por objetivo ofrecer una base teórica sólida para el abordaje de fenómenos actuales de música popular desde las ciencias sociales en América Latina. Para ello propone indagar y revisar críticamente las categorías teóricas con que éstas se han aproximado a aquellos de manera reciente en esta región, donde aún no ha habido un debate al respecto. Los resultados indican que las nociones de campo, escena, industria y mercado han sido las más utilizadas en la investigación empírica en estudios de música popular desde las perspectivas de la sociología de la música, los estudios culturales o la economía política, y que ello ha redundado en una dificultad para articular las esferas cultural y material en sus análisis. Se señala la particular ausencia en ellos del concepto de formación y se concluye que éste resulta el más adecuado para comprender el vínculo de la música con la totalidad social sin desatender su naturaleza cultural en las realidades concretas de América Latina.

Abstract

The aim of this paper is to offer a solid theoretical base for studying current popular music phenomena from the social sciences in Latin America. With this objective we propose to search and critically revise those theoretic categories recently mobilized for analyzing popular music phenomena in this region, where there has been no debate about it yet. Our results indicate that the notions of field, scene, industry and market have been mostly used in empirical research of popular music studies, either from the perspectives of the sociology of music, cultural studies or political economy, which led to a difficulty in the articulation of cultural and material dimensions within the analysis. We stress the significant absence of the notion of formation among them and conclude that this concept is particularly appropriate for understanding the relation between popular music and social totality by recovering its cultural nature within the current realities in Latin America.

Palabras clave: música popular; ciencias sociales; América Latina; formación; totalidad social

Keywords: Popular music; Social Sciences; Latin America; Formation; Hegemony; Social Totality

Un debate tan pendiente como necesario

Las transformaciones en la música popular durante las últimas tres décadas, tanto a escala global como asimismo en América Latina, han llevado a que desde las ciencias sociales se haya reconocido su creciente importancia en nuestras sociedades contemporáneas, abordando un amplio abanico de problemáticas.² Esta apertura de las ciencias sociales a la problemática musical exige el desafío de actualizar críticamente su andamiaje conceptual; sin embargo, aún cuando distintas herramientas teóricas han sido convocadas en esta empresa, pocas veces se las ha sometido a debate y examinado los supuestos que movilizan. Como resultado de

ello, ha tendido a desatenderse en el análisis la tensión entre estos fenómenos concretos y la totalidad social en que tienen lugar, cuestión central en pos de evitar caer en un “conjunto caótico de particularidades” (Grüner, 2006: 134).

Nos proponemos aquí, por tanto, brindar elementos para la discusión sobre algunas categorías centrales con que las ciencias sociales se han aproximado a las nuevas pautas de producción, consumo y circulación de música. El objetivo es contribuir en la realización de una labor pendiente de discusión teórica mas con miras al abordaje de realidades empíricas concretas en América Latina, entendiendo que la primera ilumina y enriquece nuestra comprensión de las segundas. Si como afirma Semán, en el presente “es necesario reintegrar lo popular, lo subalterno, lo dominado, a la totalidad social para dar cuenta de lo real social, consistente en relaciones de fuerza materiales y simbólicas” (Semán, 2011: 6) evitando asimismo un “análisis inmedatista de la hegemonía” (2011: 9), se requiere abrir un debate sobre las categorías propuestas para emprender esa tarea. Algunas de las preguntas que en tal dirección nos hacemos son: ¿qué significa hablar de campos, escenas, industrias o mercados musicales? ¿Cuál es la relación entre música y sociedad allí supuesta? ¿Qué implicancias tienen tales nociones para la investigación social concreta? Planteamos esta discusión desde una perspectiva teórica que entiende que la música, como la cultura, no es mero reflejo ni esfera autónoma sino constitutiva de lo social (Williams, 1977) y se encuentra atravesada por relaciones de explotación y desigualdad en cuya constitución a la vez interviene, por lo que su omisión vuelve cómplice a la ciencia social y que es necesario debatir.

En las líneas que siguen se comienza por desplegar críticamente las nociones teóricas presentes en investigaciones sobre fenómenos de la música popular, haciendo foco en especial sobre aquellas realizadas en torno de la llamada música independiente, alternativa o no-comercial, identificando sus virtudes y limitaciones y destacando su utilización en estudios realizados en América Latina.³ Luego, apelando al caso concreto de la música independiente en Argentina, se recupera el concepto de formación, concluyendo en que, gracias a su capacidad para vincularse con la noción de hegemonía, resulta el más potente para comprender el vínculo de la música popular con la totalidad social.

El legado de Bourdieu

El concepto de campo ha sido uno de los más utilizados en los abordajes de la música popular. Reconociendo su origen en Bourdieu, esta noción permite abordar desigualdades y posiciones de fuerza, así como instituciones, actores, doxas, habiéndose constituido en uno de los pilares teóricos de la sociología de la cultura. Según Bourdieu, los campos constituyen un estado de la relación de fuerzas establecida entre quienes lo integran, reconociendo en ellos una dimensión histórica en la cual tiene lugar el conflicto así como una autonomía relativa, particularmente el campo cultural e intelectual (Bourdieu, 2003). En este sentido, si bien se reconocen posiciones de fuerza en su interior y legitimidades donde lo instituido tiene un peso decisivo, guarda la dificultad de mantener una cierta separación respecto de las lógicas de reproducción social en mayor escala, lo cual resulta del desarrollo de la modernidad occidental, en la que “el campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo e independiente de las influencias externas (en adelante mediatizadas por la estructura del campo), como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural” (Bourdieu, 2003: 12). Las desigualdades al interior de los campos se centran sobre la legitimidad y las pautas que rigen su dinámica antes que el vínculo con el todo social, lo que tiene implicancias sobre la investigación empírica.

Con el objeto de iluminar tales implicancias, revisamos a continuación algunos trabajos recientes donde esta noción ha sido movilizada en aproximaciones concretas sobre distintos fenómenos de música popular.

García (2009), al delinear el campo musical nacional colombiano, ha demandado una reconsideración de la teoría de Bourdieu sobre los campos en torno de la problemática del rock con el propósito de pensar la relación entre cultura y sectores populares en América Latina. Ahora bien, amén del uso del concepto de campo para aproximarse a las representaciones de los actores respecto de sus productos, en virtud de cómo ellos median sus intenciones de desenvolverse en él, supone el autor que ello sería ajeno al mercado. Pues éste, según García, afectaría sólo al grupo de músicos consagrados o “punta de la pirámide” y no a quienes se ubican en el escalón inferior, es decir, quienes gozan de menor reconocimiento. Si bien el campo musical en su conjunto constituye para él un “espacio con forma de

pirámide y lógica de rayuela, en el que negocian la lógica ‘cultural’ y la lógica ‘económica’” (García, 2009: 318), en su planteo, la base de la pirámide se mantiene ajena a la lógica del capital, pues dada la convicción de los músicos en esa fracción de la pirámide acerca de que “vender copias de un disco no es venderse, la llamada “lógica cultural” no tiene que pelear siempre con la “económica”” (2009: 309). Se reduce de este modo la hegemonía a su dimensión ideológica, pasando por alto la fuerza de lo material impregnada en las relaciones concretas entre músicos, audiencias y demás actores.⁴ Por ello en el interior del campo aparecen la lógica económica y la lógica cultural como si fueran extrañas una de otra y el campo fuera un espacio neutro que ellas ocupan.

Por su parte, Carrillo Rodríguez (2009), respecto de su indagación de la música popular argentina en el contexto del conflicto bélico por las Islas Malvinas, utiliza el concepto de campo en una amplitud mayor que otros autores, al referirse a la música popular en su conjunto como “el campo de la música popular argentina” (2009: 21, traducción propia), el cual, sostiene, habría padecido fuertes transformaciones entre mediados de la década de 1970 y principios de la siguiente. Aquí, por un lado, la gran extensión del concepto de campo termina sirviendo a modo de contexto sin, por otro lado, actualizar o discutir la categoría bourdeana en el plano local a la luz de su atravesamiento por lo económico y lo político. Por otro, en el período aludido la actividad musical en Argentina canalizó en parte el descontento social que la política represiva de la dictadura impedía expresar mediante los canales políticos tradicionales en democracia. No casualmente, la primer organización colectiva de músicos autogestionados en Argentina, MIA (Músicos Independientes Asociados), se extendió entre 1975 y 1981, cuando ya comenzaba a vislumbrarse una cierta apertura para la participación política, lo cual ha sido así reconocido por sus mismos integrantes.⁵ En otras palabras, fue precisamente durante esos años cuando la actividad musical local se mostró profundamente atravesada por lo político, distanciándose de la pretendida autonomía que encierra la noción de campo.

Este atravesamiento de la música por lo político no es privativo del caso argentino, tal como lo ha hecho manifiesto Morelli (2008) en su abordaje sobre la historia reciente de la música popular brasilera (MPB). En debate con una tradición

brasileira de las ciencias sociales que ha sido particularmente receptiva de la obra de Bourdieu en los últimos años, la autora reconoce el surgimiento de un campo específico de la MPB hacia los años 1960, cuando tuvo lugar una “articulación del proceso de construcción de nación con los criterios de jerarquización del campo de la música popular brasileira” que tuvo por base una cierta movilización política, aunque “restringida, como propia MPB, a los circuitos universitarios” (Morelli, 2008: 95, traducción propia).

Su descripción del posterior desarrollo del campo de la MPB durante las décadas de 1970 y 1980, por otro lado, advierte su fuerte asiento en las estrategias comerciales de las compañías discográficas, siendo que “cuando los LPs y simples dominaban el mercado de popular había una jerarquía entre esos soportes que no dejaba de estar asociada a la mayor o menor consagración en el campo musical: mientras el LP vendía los artistas, el simple vendía sólo música” (2008: 97). Y es que, en efecto, a la autora no escapa la profunda articulación entre las características históricas del campo que describe y las vicisitudes del mercado musical brasileiro, progresivamente internacionalizado a medida que, por otro lado, se hacía evidente la creciente concentración y transaccionalización de la industria discográfica. Sin embargo, la autora opta por conservar como válida la noción de campo para dar cuenta del desarrollo histórico de la MPB, lo que a nuestro entender resulta problemático en la medida en que las mismas jerarquías que lo caracterizan se encuentran, según admite ella misma, signadas por la historia política del Brasil así como por el avance de la industria de la música en los principales centros urbanos.

Por otro lado, Morelli acaba por desistir de continuar usando la categoría de campo para lo que ocurrió con la MPB luego de las transformaciones que sufrió durante la década de 1990, en virtud de que entonces “ese campo se fragmenta, se descentraliza, se desjerarquiza, en una palabra, deja de ser campo” (Morelli, 2008: 100), aunque tal abandono termina sucediendo no porque hasta entonces ese espacio musical no se encontrara ya atravesado por los intereses y desarrollos de la industria musical, sino porque en un marco de un proceso de fragmentación posmoderna, Brasil habría “dejado de ser una nación que se concibe como culturalmente homogénea” (2008: 100), dando lugar a una multiplicación de

heterogeneidades que atentan contra la consolidación de un campo musical a escala nacional.

Otra dificultad del concepto es su inespecificidad. Esto puede verse en Domínguez (2009), quien ha investigado la problemática de la música rioplatense desde la antropología, al apelar, siguiendo en ello a Middleton, a la noción de campos musicales en procura de atender su organización y la “historia de su articulación en contextos ideológicos nacionales” (Middleton, 2003, citado en Domínguez, 2009: 22, traducción propia). Luego, al sostener que la música popular urbana conforma “un campo donde diferentes géneros (por mas que seam todos parte del segmento ‘popular’) tienen diferentes niveles de prestigio y de aceptación, apelan a las identificaciones de grupos distintos y son susceptibles de ocupar diversos espacios” (2009: 23, traducción propia), reconoce al campo, tal como Bourdieu, cual espacio de enfrentamiento y desigualdad entre los distintos actores. Pero más adelante, en otra sección del trabajo, vuelve sobre el concepto de escena como sinónimo del campo antes mencionado: “la reciente presencia del candombe uruguayo en la escena de la música popular argentina como parte de su proceso de divulgación en la escena de la música popular internacional – o que se relaciona, obviamente, con la industria discográfica” (2009: 101, traducción propia). Y luego refiere el concepto de escena a un género musical en su conjunto, al mencionar a uno de los grupos que integró el músico Rubén Rada, como “un conjunto importante en la escena del rock nacional” (2009: 103, traducción propia). En síntesis, la noción pierde especificidad y, por tanto, deja de constituir una herramienta precisa en el análisis de los fenómenos que se propone abordar.

Por último, el concepto de campo, cuando es acompañado de un cierto grado de purismo culturalista, puede conducir al análisis a ignorar la presencia de factores netamente económicos allí donde son determinantes, bajo la apariencia de que, por tratarse de fenómenos de música independiente son ajenos a los vaivenes de la industria. Este es el caso de Vecino, quien al caracterizar a la producción musical independiente en Buenos Aires como un “subcampo de producción restringida” (2011: 103), aborda su aprovechamiento de las tecnologías digitales y la incidencia de los intermediarios culturales desvinculados de las dinámicas industriales de la música. Tal es así que, por ejemplo, cae en la equivocación de suponer que

cualquier músico cuenta con tecnología suficiente para alcanzar una “calidad técnica satisfactoria” (2011: 103) en la autoedición de sus discos, cuando es algo no sólo desmentido por técnicos de grabación e ingenieros de sonido sino que desconoce el desarrollo histórico de las tecnologías ocupadas en la edición discográfica y niega la modificación de sus estándares de calidad en virtud del avance tecnológico, desestimando así las profundas diferencias en la calidad sonora de las mercancías musicales que los distintos músicos –independientes y no- se encuentran en condiciones de alcanzar; o, en una dirección semejante, afirma que la importancia de los intermediarios culturales da lugar a la generación de un “plus de valor” (Vecino, 2011: 104) en la inclusión de discos autoeditados por músicos en los catálogos de sus sellos discográficos, cuando lo que sucede es lo inverso, esto es, una apropiación por parte de los sellos del valor generado por los músicos de modo autogestivo, mayormente en condiciones de trabajo precario y con la transferencia de riesgo empresario hasta estos últimos que ello implica, bajo una apariencia de libertad creativa (Quiña, 2013).

Como ha indicado Ibarra (2004), el concepto de campo, muy utilizado en torno de la producción literaria, resulta algo inapropiado para la música popular ante el avance de la mercantilización sobre ella y su conexión con los medios masivos y sus lógicas lucrativas.

Es decir, se trata de un concepto que no sólo resulta inadecuado para comprender las características mercantiles de la música y su vinculación con el exterior (del campo), sino que se evidencia poco estricto en cuanto a su extensión. Amén de permitir analizar posiciones de fuerza y desigualdad, puede aplicarse tanto a un género, un espacio geográfico o la música popular en su conjunto. Por otra parte, si bien parece existir un convencimiento sobre el atravesamiento, en especial en América Latina, de los campos por lógicas políticas y económicas, se ignoran las consecuencias ello tiene tanto sobre el andamiaje teórico como sobre la entidad asignada a los fenómenos musicales. Además, si bien puede resultar muy pertinente para ciertas áreas de la cultura, en la historia reciente de América Latina la esfera cultural se ha evidenciado no ya influenciada por los avatares sociales y políticos, sino que se ha transformado notablemente en virtud de ellos, por lo que su aplicación requiere, cuando menos, un debate aún pendiente.

Una apertura hacia los sujetos

Hesmondhalgh (2005) ha señalado que en las últimas dos décadas el concepto de escena ha reemplazado al de subcultura, tributario éste de la convicción de que abordar la música popular era estudiar a la juventud, sirviendo para despegar la investigación de esa línea y repensar fenómenos vinculados a lugar y espacio de producción y consumo musicales. A la impronta estructuralista de la noción de subcultura que tendía a fijar y agrupar a los sujetos, la escena respondía con la virtud de ajustarse a cambios permanentemente, mostrándose más flexible frente a los ingresos y salidas y los cambiantes roles de sus actores, por lo que se mostraría más adecuada a las realidades musicales recientes.

Escena es un término que se ha utilizado para limitar los fenómenos musicales geográficamente o demarcar un determinado grupo o mixturas de géneros, aunque en virtud de su vaguedad no ha dejado de suscitar confusiones.

Uno de los trabajos que más ha colaborado con la difusión de este concepto ha sido el de Thornton (1996), quien lo articuló al de subculturas en ocasión de su aproximación al fenómeno de los clubes de música ingleses, confrontando la tradición de la escuela de Birmingham de valerse de la noción de subcultura para vincular juventud y música, asumiendo que se mantenía extraña a la influencia y la acción de los medios, como si fuera un espacio de verdad transparente y no mediada. Su propuesta teórica, en consecuencia, integra el abordaje de la presencia constitutiva de los medios y la noción de escena le permite reconocer las particularidades locales de ese entrecruzamiento en tiempos de procesos culturales globales. Sin embargo, en la complejización analítica propuesta la autora, aún cuando distingue entre medios masivos, micro, y de nicho para diferenciar las consecuencias de su vinculación con la subcultura de clubes de música y, por ejemplo, reconocer que un informe aprobatorio en medios masivos como los tabloides o la televisión representan algo así como una sentencia de muerte para esas subculturas (Thornton, 1996), no repara en que la mediatización no es sino una de las modalidades por las cuales los fenómenos musicales se insertan en el todo de lo social, por lo que no se agota allí ese vínculo. Por ello, aun cuando la autora

entiende que los medios ofician de referencia para contrastar y validar las creencias de las escenas musicales en cuestión, las formas mercantiles de la música –esto es, las formas concretas que adopta para circular y distribuirse, en vivo o editada-, cuya lógica articula a actores, capitales, gobiernos y también medios, son desatendidas en su propuesta teórica.

Por su parte, Dale (2008) da cuenta de que en Inglaterra el concepto de escena ha tenido un gran desarrollo en torno de la música *indie*, aunque no se encuentra definición de él en todo su trabajo. Esto no le impide, por su parte, llevar adelante un profuso abordaje histórico sobre el fenómeno de la música *indie* y situarlo por fuera de las lógicas económicas hegemónicas propias de los grandes sellos discográficos, hasta que distintas bandas musicales son coptadas (o comprados sus derechos por compañías multinacionales), momento en que dejan de pertenecer a tal escena. En tanto vuelve a advertirse aquí la versatilidad de esta noción para concebir la entrada y salida de los actores en virtud de la porosidad de sus fronteras, la escena no tendría articulaciones en su constitución con la dimensión económica o mercantil de la música, sino que sería una suerte de espacio de ajenidad o externalidad respecto de la música “comercial” o llevada adelante por las grandes compañías, alimentando de este modo una cierta perspectiva aislacionista de los fenómenos musicales.

En América Latina el concepto de escena también ha sido poco discutido. Entre las excepciones se cuenta el trabajo de García Canclini (2011), para quien se ha establecido como alternativa potente ante el creciente atravesamiento de los distintos campos entre sí en la actualidad, más que con la intención de discutir la articulación de los campos con el orden hegemónico de la totalidad social. Desde su óptica, “mientras la noción de campo aludía a un sistema especializado y autocontenido (...) hablar de escenas o circuitos facilita, en cambio, incluir de modo más flexible una diversidad amplia (y entremezclada) de actores internos y externos a lo que antes se llamaba campo” (2012: 10). En tanto resulta cierto y hasta parece apropiado rescatar tal actualización del corpus teórico ante la interpenetración contemporánea de los distintas áreas y disciplinas culturales, se conserva un cierto silencio sobre el riesgo aislacionista de los fenómenos culturales del que tal mirada no está exenta al obviar la incidencia de la dimensión económica o mercantil sobre

esas interpenetraciones. A continuación revisamos críticamente algunos de los trabajos que han apelado a esta noción en sus abordajes de los fenómenos musicales.

Fontanari (2004), en su estudio sobre la música electrónica en Porto Alegre (Brasil), lo utiliza asignándole varias características que responden al de campo pues, tal como hemos visto, reconoce un ethos, sentidos dominantes, actores, prácticas y hasta una cultura de música electrónica. En la escena electrónica, según el autor, confluyen varios subgéneros; es decir, la escena parece ser el territorio de un género musical. Sin embargo, para Fontanari, cultura y subcultura componen la escena electrónica, de modo que la escena se erige como un concepto de mayor alcance aunque de ningún modo contradictorio en términos teóricos con los anteriores. Así, en la escena se intersectan la cultura rave y la universitaria, en relación con un “lenguaje dominante”, aunque sin problematizar la naturaleza económica o social de esa dominación, como tampoco se hace respecto de la relación con el mercado de la música.

Desde otro punto de vista, Riveros (2006) entiende en su análisis del rock independiente en Lima (Perú) que la escena “alterna”, tal como la define, engloba a distintos subgéneros musicales, los que comparten un cierto carácter contestatario en sus letras y reconocen lazos estéticos con subgéneros originalmente norteamericanos o europeos. También este autor aprovecha el concepto de escena para analizar la articulación entre las bandas musicales y otros actores, como comunicadores, importadores de instrumentos musicales, críticos, etcétera, enriqueciendo su análisis del conjunto, aunque evita revisar sus supuestos e implicancias teóricas. Ello resulta un impedimento para, por ejemplo, su aseveración respecto de que en la década de 1980 la misma escena que en los años 2000 denomina “alterna” era entonces llamada “underground”, por lo cual ese concepto sería válido para dos momentos históricos notablemente diferentes inclusive en términos del propio análisis del autor.

Otro trabajo interesante que recupera la noción de escena es el realizado por Woodside Woods, Jiménez López y Urteaga Castro Pozo (2011) sobre lo que definen como música popular “alternativa” “a los espacios consolidados pero con las posibilidades de insertarse en las dinámicas y prácticas de las disqueras e industria

musical transnacional” (2011: 92), en notable cercanía con la noción de música independiente antes aludida. En su abordaje, los autores destacan la conformación reticular del entramado de la música popular alternativa en México, en cuyo marco los propios actores despliegan su creatividad, y se proponen dar cuenta de “una red conformada por múltiples redes de sujetos que a la par de ir construyendo un proyecto musical, van urdiendo vínculos sociales (...) [y que] conformada por múltiples nodos, constituye el campo de acción mediante el cual hemos observado las estrategias creativas a través de la tecnología.” (2011: 92). A partir de este diagnóstico se plantean la importancia del concepto de escena para comprender esa heterogénea articulación entre los distintos actores de música alternativa en México, una de cuyas características es privilegiar “la colaboración como motor de vinculación entre sus integrantes” conformando una red que “a partir del trabajo colectivo se ha podido desterritorializar y alcanzar intercambios personales entre personas de distintas latitudes” (Woodside Woods *et al.* 2011: 94), sin clausurar la posibilidad de múltiples interacciones allende lo estrictamente musical.

De tal modo, los autores aprovechan la mayor flexibilidad de la noción de escena por sobre la de campo, estando esta última más apegada a las distintas jerarquías y posiciones, mientras la primera facilitaría el abordaje de interacciones múltiples que dan lugar a “un saber colectivo en donde las autorías cada vez se comparten más y es a través de esta red de inteligencias colectivas, a partir de la colaboración y la interacción, que los nuevos sonidos van gestándose y se van apropiando” (Woodside Woods *et al.* 2011: 95) por los distintos actores. Sin embargo, la noción de campo no es por ellos abandonada, sino por el contrario vehiculizada en el análisis de ese trabajo colaborativo que alimenta un “conocimiento compartido que se conforma por estéticas, géneros, estilos, dinámicas de socialización, estrategias y posiciones de los actores en el campo” (2011: 96). Ahora bien, en esta suerte de convivencia conceptual los autores dejan sin delimitar las particularidades de ambos conceptos, lo cual incluso los lleva a asignar a la escena una dinámica de jerarquías relativamente similar a la del campo, por cuanto en ésta los músicos procurarían “ganarse espacios y escalar posiciones de reconocimiento al interior de sus escenas locales” (2011: 95), donde estas últimas parecerían constituir meros fragmentos locales de un campo mayor. En síntesis, si la elección

de la noción de escena parece más apropiada para el análisis del trabajo colaborativo e incluso de las interacciones más allá de los límites de lo musical, en la articulación propuesta de los dos conceptos se acaba por confundir la especificidad de ambos.

Por fuera del ámbito del rock, una de las investigaciones más interesantes sobre música popular en Argentina es la que ha venido llevando a cabo Blázquez en la ciudad de Córdoba, primero sobre el cuarteto y luego sobre la música electrónica. Según éste, en los últimos años han aparecido en esa urbe distintas “escenas musicales y bailables” entre las cuales destaca “el merenteto, la salsa y la cumbia digital” y sobre las cuales realiza un rico análisis de las performances mediante las que los jóvenes cordobeses se constituyen como “sujetos socio-culturalmente diferentes” (Blazquez, 2010). Su uso de la noción de escena incorpora en ella elementos del género musical y de la estructura de clases, por lo que no escapa a su mirada la integración de problemáticas de distintos órdenes de lo social en ellas. Sin embargo, en otro trabajo reciente (Blazquez 2012) plantea la existencia de una escena vinculada al día y otra a la noche cordobesa, destacando la importancia de las instituciones vinculadas al mundo de la cultura en tanto permiten a los actores que en ellas se desenvuelven para legitimarse en cada una de las escenas, en un planteo que parece apearse al de Bourdieu respecto de las dinámicas de legitimidad en el campo cultural.

Así, Blazquez acerca la noción de escena a la de campo mas no la identifica con ésta, habida cuenta de la importancia que asumen los gustos musicales en la delimitación de cada una de ellas, aunque tampoco se iguala a la de género musical en tanto resulta central en ellas la dimensión de clase social, tiene una fuerte raigambre local y sus fronteras están en permanente redefinición. Como consecuencia de ello, la noción de escena pierde especificidad y, sin quitarle validez, resta precisión a su análisis.

En síntesis, el concepto de escena ha permitido movilizar el foco sobre la acción de los sujetos, facilitando un abordaje del movimiento que éstos realizan así como del atravesamiento y mixtura de géneros y subgéneros musicales, aunque la vaguedad de sus límites resta precisión al abordaje y tiende a mantener una articulación de los fenómenos musicales con la totalidad social en un plano

meramente contextual.

El aporte de la economía política

Los estudios que hacen foco sobre la noción de industria en la música popular han sido paradigmáticamente realizados desde la economía política de la cultura. Sin duda el trabajo de Attali (1985 [1977]) constituye una obra pionera en esta perspectiva. Attali parte del reconocimiento histórico de la condición industrial de la música hacia fines del siglo XIX y ya plenamente al iniciarse el siguiente, como resultado de los avances en la técnica de grabación del sonido que permitieron integrar a la música en una dinámica industrial de copia y repetición, movilizada por la lógica de reproducción del capital mediante las compañías discográficas. En tanto pudo ser grabada, copiada y almacenada, la música conformó una más de las áreas en que el capitalismo desplegaba su potencial industrial y eso abría un camino de investigación musical novedoso y desafiante. El pasaje de la música de una dinámica de reproducción, en que la viva experiencia tenía el papel central, a una de repetición, donde la producción en serie desplazaba a esa experiencia única e irreplicable para erigir a una nueva audiencia, caracterizada por un oyente individual, y a un músico que ha perdido el control sobre el producto de su trabajo, da nacimiento a su economía política. Éste se encuentra regido ahora por parámetros técnicos de los que el intérprete musical no dispone, siendo llevados a cabo por los ingenieros y técnicos de sonido contratados por las compañías, mientras el músico pasa a ser un engranaje de una maquinaria poderosa y regida por intereses extra musicales.

Uno de los aportes fundamentales de Attali fue, a nuestro entender, su reconocimiento del músico como un trabajador al servicio del capital mucho antes de que se hablara del trabajo creativo o aun de las industrias culturales y, como consecuencia de ello, la inquietud acerca de las implicancias del carácter industrial de la música sobre la propia actividad. El lugar de poder que numerosos estudios le han asignado a las grandes compañías de música en la construcción de hits, modas y estéticas mucho debe a sus originales planteos. Aunque por otra parte esta perspectiva encuentra dificultades para reconocer la dimensión creativa o artística,

sea en la composición o en la interpretación, algo que particularmente es señalado por los actores como la principal virtud de la práctica musical en general y la música independiente, en particular. En esta última, gran parte del fenómeno social que implica se escapa al abordaje tradicional de los aspectos industriales tal como Attali los plantea.

Por su parte, Zallo (1988) ha movilizado la noción de industria en torno de la música en el marco de su propuesta más amplia de una economía política de la comunicación y la cultura, perspectiva que ha contribuido a la comprensión del desarrollo histórico de la música popular. Al reconocer a esta última en su integración con dinámicas concretas de valorización de capital, este autor ha abierto la posibilidad de advertir en ella procesos, entre otros, de crecimiento de la composición orgánica del capital, de disminución del trabajo vivo o de aumento de la calidad sonora de los productos musicales a lo largo de los años, sea en vivo o editada. Por otro lado, a Zallo no ha escapado el rol central que han tenido los músicos en la innovación tecnológica y su implementación en las prácticas musicales por ellos desplegadas. Sin embargo, la recuperación del concepto de industria hecha por este autor encuentra al menos dos inconvenientes. Por un lado, la importancia asignada a la serialización de la producción musical lleva a que Zallo considere a los espectáculos musicales en vivo como una “preindustria”, lo cual resulta hoy algo desactualizado, toda vez que los actuales contratos de tipo 360° entre sellos o productoras musicales y músicos integran la actividad musical en vivo con el resto de sus negocios (merchadising, publicidad, etcétera) en su lógica de valorización (Stahl, 2011). Por otro, el autor funda su consideración de manifestaciones musicales independientes en el interés no lucrativo de sus actores, alejándolas de la noción de industria, cuando la complejidad del fenómeno exigiría una comprensión que atendiera el atravesamiento de producciones musicales no lucrativas por los procesos de valorización propios de los capitales concretos con que entablan relación en su desenvolvimiento, allende los intereses explicitados.

Hacia fines de la década siguiente, Hesmondhalgh (1998) ha puesto el acento investigativo en la industria, en consonancia con la importancia dada a la relación entre discográficas *majors* e *indies* en la música *dance* y sus distintas características. Se reconoce así una cierta industria de la música *indie*, articulada

con representaciones de credibilidad y autenticidad que aprovechan los grandes sellos, por lo que “el viejo modelo americano de *majors* e independientes en la industria discográfica, la cual representa a las *majors* como gigantes pesados e indiferentes, no funciona más” (1998: 248, traducción propia), aportado así nuevos interrogantes respecto de las asimetrías presentes en la música popular.

La noción de industria permite, en síntesis, indagar aquellos aspectos de la producción musical más vinculados con las relaciones de poder y desigualdad entre sus actores, así como restituir al músico la condición de trabajador, lo cual reviste para nosotros la mayor importancia, aunque la música independiente no tienda a ser reconocida como una industria en virtud de su diferencia respecto de la llamada música comercial (Quiña, 2012).

En América Latina, muy pocos trabajos han abordado fenómenos musicales apelando a esta noción, entre los cuales se encuentra el de Palmeiro (2005), donde desde una perspectiva económica se analiza la conformación de la industria de la música en Argentina, atendiendo específicamente a la relación entre grandes discográficas y sellos independientes, o el de Luchetti (2007), cuyo mérito es desentrañar el funcionamiento de la industria fonográfica independiente a partir de un abordaje sobre los productores fonográficos.

Sin embargo, amén de la potencialidad del concepto de industria para pensar las lógicas que intervienen en los fenómenos musicales desde las perspectivas de las ciencias sociales, posterga o desatiende la producción de significaciones por parte de los propios sujetos, algo que en la música independiente, máxime en nuestras latitudes, resulta determinante dada la pequeña escala del mercado y la cantidad de emprendimientos cuya actividad se enmarca dentro de la llamada autogestión cultural o bien donde no intervienen pequeñas ni medianas compañías discográficas. Una alternativa a ello que recupera la perspectiva económica es la apelación al concepto de mercado, tal como veremos a continuación.

Los mercados musicales

En tanto el mercado puede ser definido como el espacio donde confluyen compradores y vendedores de una mercancía en particular (Marx, 2001 [1867]), en

este caso, las musicales, su inclusión en el estudio de la música popular permite complejizar su comprensión ampliando el abordaje y considerando las diferencias que en este plano se despliegan y afectan desde lo económico a la producción de cultura.

Sin embargo, si bien la apelación a la noción de mercado facilita reconocer desigualdades económicas y relaciones de poder entre los distintos actores, este concepto se ha movilizadado hasta ahora únicamente en torno del comercio y el consumo musical, dejando de lado otros mercados vinculados a la música popular como, por ejemplo, el de trabajo, en que participan músicos, asistentes y otros actores. Es decir, hasta hoy ha alimentado una perspectiva centrada en el consumo, en particular en torno de la difusión de música por la web y la pérdida del negocio de las multinacionales de la música en manos de la piratería y el intercambio de archivos (Zukerfeld, 2008). De esa manera, sin desmerecer su aporte respecto de la comprensión de varias transformaciones recientes, la noción de mercado ha permitido abordar problemas de la realidad económica de la música pero no así de problemáticas de la producción de música o de las prácticas concretas de quienes en ella se desempeñan.

En esta dirección, Katz (2006), cuyo análisis se vale centralmente de esta categoría, identifica lógicas de funcionamiento, tamaños, y reconoce claramente el lugar de la música independiente como filtro de los capitales discográficos de gran escala en el nivel del comercio de la música. Tal como advierte este autor, las transformaciones del mercado discográfico argentino durante la década de 1990 y el lugar dominante que entonces adquirieron las grandes compañías discográficas resulta fundamental para explicar la dinámica de la música independiente. Pero, por otra parte, limitándose a ello se encuentra con escasos datos en pos de comprender las representaciones de los sujetos acerca de su práctica y cómo ello mismo reproduce, pero establece también, tensiones con las lógicas económicas.

Por su parte, De Gori (2005) apela a la categoría de mercado con la intención de enriquecer el análisis de un género musical como la cumbia desde una perspectiva histórica al advertir que durante el neoliberalismo tuvo lugar en Argentina “su incorporación a un mercado y un circuito nacional” (2005: 356). Aquí el mercado se vuelve una categoría que permite articular un proceso histórico global con la

expansión y consolidación de un género como la cumbia sin dejar de comprender sus especificidades locales. Por otra parte, la conformación de un mercado de la cumbia le permite al autor reconocer la presencia de “los masivos programas musicales realizados por algunos canales de televisión” (2005: 360) que tuvieron un papel fundamental en la construcción de un mundo “cumbiero”.

La riqueza del concepto está dada por su capacidad para articular fenómenos musicales no sólo con la lógica lucrativa de los capitales discográficos sino también con los medios, centralmente audiovisuales, así como sus sponsors, cuyo concurso contribuye de modo decisivo en la constitución de la cumbia como una oportunidad de negocios. Sin embargo, la capacidad explicativa del mercado se encuentra ligada a su condición de ser un espacio de intercambio de productos del trabajo ya terminados, esto es, el lugar de realización de las mercancías musicales, con lo cual sin integrar al análisis el proceso productivo de éstas se corre el riesgo de invertir el proceso explicándolo por su resultado.

Con todo, la recuperación del lugar que le corresponde a los medios y otros capitales en busca de negocios significa un enriquecimiento del análisis sobre las músicas populares, aproximando este último a procesos de transformaciones de suma actualidad como los que representa el desarrollo reciente de los medios de comunicación y las tecnologías digitales. Pero el vínculo entre el interés económico y la música se erige como una relación de externalidad donde no se reconocen en su mutua constitución (Williams, 1977) sino una vez que el producto musical ha sido terminado.

Una interesante alternativa teórica, en particular a los dos últimos conceptos, es la de Ochoa y Botero (2009), quienes han apelado a la noción de intercambio, lo que les ha permitido indagar las prácticas de producción musical en Colombia reconociendo la compleja articulación entre lo que llaman economías de sacrificio, del intercambio y formal o industrial, las que configuran distintos regímenes de valor en que intervienen los músicos. Tal se observa en el siguiente extracto:

“(…) los momentos decisivos del intercambio de una pieza musical no se ubican sólo en el momento del consumo. Más aun, ocurren múltiples tipos de intercambios económicos en los diferentes momentos de planeamiento, producción de estudio y distribución de un fonograma. (...) Las ediciones son financiadas a través de redes interacción entre festivales de música, becas gubernamentales, el rechazo de los músicos a usar este dinero para sí mismos, los préstamos de amigos y familiares, la relación inevitable con sellos

independientes para terminar y distribuir la producción. Lo crucial aquí no es si la economía es abierta o cerrada, o aun privada o publica, sino cómo el trabajo del músico crecientemente depende de las relaciones entre múltiples formas de redes económicas.” (Ochoa y Botero, 2009: 163, traducción propia)

Su análisis busca señalar la imposibilidad de que todo un conjunto de prácticas musicales sea reducido a uno u otro modelo de negocio, dado su atravesamiento por múltiples intercambios. El mérito de las autoras es aquí despertar el interés investigativo más allá del consumo y problematizar el trabajo de los músicos en un contexto en que éstos afrontan por propia cuenta sus ediciones discográficas. Sin embargo, la equiparación de las distintas economías referidas en los procesos de producción de música les impide desplegar una mirada crítica sobre las relaciones de poder que en ellas tienen lugar, dado que la industria musical se aprovecha del trabajo de los músicos previamente realizado sin haber pagado por ello y, peor aún, ha tendido en los últimos años a dejar cada vez más en manos de los propios músicos la grabación y edición discográfica, centrando su actividad en la distribución del material ya editado (Palmeiro, 2005). En otras palabras, lo que aquí queda pendiente es la crítica sobre los modos en que la lógica del capital en la industria de la música somete a los propios músicos.

Conclusiones: la formación como propuesta teórica

En el recorrido realizado nos hemos encontrado con que los distintos intentos teóricos desde las ciencias sociales por comprender los fenómenos musicales han movilizado múltiples nociones en sus análisis que no han sido adecuadamente debatidas. Esta carencia resulta más importante en el caso de América Latina, por cuanto la importación teórica de conceptos forjados en la academia europea sin problematizar su utilización en nuestras realidades latinoamericanas reviste el peligro de pasar por alto las particularidades que en ellas asume la música popular. Aunque hemos advertido contribuciones en esta dirección, han tendido a escindir los fenómenos musicales del conjunto social en que tienen lugar.

Al respecto, resulta significativa la omisión del concepto de formación (Williams, 1977 y 1986) por parte de las distintas investigaciones sobre fenómenos vinculados con alguna problemática de la música popular. Según Williams, pensar en formaciones permite al estudio de la cultura reconocerla en su constante

movimiento de modo tal de enriquecer el estudio del conjunto de lo cultural sin atar el análisis a sus formas más sedimentadas e institucionalizadas. Sostiene el autor que:

“(…) Lo que se vuelve más central y práctico en el análisis cultural es lo que también caracteriza a la teoría cultural más significativa: la exploración y especificación de formaciones culturales distinguibles. (…) Es frecuente que, tanto en movimiento, tensión y contradicción dentro de grandes instituciones como en su indiferenciada dominación encontremos relaciones específicas significativas. (…) Jamás es sólo un puntilloso análisis artístico, aunque mucha de esa evidencia se haga accesible a través suyo, ni tampoco sólo un análisis social generalista, aunque tal referencia deba hacerse muy empíricamente. Es el firme descubrimiento de genuinas formaciones, las que simultáneamente son formas artísticas y ubicaciones sociales, con toda la evidencia propiamente cultural de identificación y presentación, postura y organización locales, intención e interrelación con otros, moviéndose tan evidentemente en una dirección –las obras reales- como en la otra –la respuesta específica a la sociedad.” (Williams, 1986, 29-30, traducción propia)

La extensión de la cita pretende disculparse en atención a que aquí reside una de las claves teóricas para resolver varias de las limitaciones que surgen del uso de las categorías arriba mencionadas y mi propuesta de abordaje de la música popular parte del reconocimiento de esta definición de la noción de formación.

Considerar las formaciones sociales representa tomar en cuenta la totalidad de lo social desde la problemática específica que se trabaje. En el caso de la música independiente, supone retomar no sólo la dinámica y los procesos internos de la producción musical, es decir, las prácticas de ejecución, gestión, edición, etcétera, sino problematizar su vínculo con los procesos de crecimiento de la música como consumo mercantil, los movimientos y procesos del mercado musical local, los sentidos que adquiere la cultura para las políticas públicas, entre otros procesos históricos que hacen a la situación del fenómeno concreto, es decir, a considerar su dimensión histórica y geográfica. Además, pensar en formaciones sociales no significa concebir estructuras estancas y monolíticas, sino configuraciones conflictivas, con tensiones, enfrentamientos y luchas. Es decir, otorga al análisis de la cultura herramientas teóricas que permiten comprender los acuerdos y las disputas entre actores sociales que atraviesan de distintas maneras a los procesos de significación que están siendo investigados.

La riqueza de esta categoría estriba en que nos llama a un reconocimiento de nuestro propio lugar como investigadores en ella, en dirección hacia una toma de posición frente a nuestros problemas de investigación concretos.

Para ilustrarlo, tomamos en particular el fenómeno de la música independiente, entendiendo por ella a la que cuya gestión es llevada adelante por los propios músicos o bien pequeños sellos o gestores. En efecto, ésta comprende a toda una miríada de actores, prácticas e instituciones que se apartan de los circuitos comerciales massmediáticos propios de los grandes recitales y los sellos discográficos multinacionales (Hesmondhalgh, 1998). En Argentina, su reciente crecimiento, posible gracias a numerosas pequeñas compañías discográficas y al impulso autogestivo en la cultura propagado en la época de la crisis del fin de siglo local, ha generado un novedoso espacio de producción, circulación y escucha musical caracterizado por representaciones de autenticidad, originalidad y libertad, donde los músicos conservan el protagonismo y el interés de lucro queda en segundo plano (Quiña, 2013).

Las prácticas musicales independientes, realizadas aquí bajo particulares condiciones materiales, constituyen una formación, en el sentido en que es definida como simultáneamente compuesta por “formas artísticas y ubicaciones sociales” (Williams, 1986: 30), en la cual entran en tensión elementos propios del funcionamiento hegemónico del mercado así como también expectativas y representaciones que se presentan antagónicas.

Sobre esta complejidad en la esfera de la cultura, a su vez, se articula y revitaliza la dinámica hegemónica en su conjunto. En efecto, en el capitalismo actual, amén de las distintas perspectivas desde las que se lo ha denominado como capitalismo tardío, creativo, cognitivo, informacional, entre otros, se ha vuelto evidente la articulación entre la esfera del arte y la cultura y el orden social en su totalidad. Ya se asuma que las nociones más apreciadas en la dinámica “espiritual” del capitalismo contemporáneo se nutren de ellas (Boltanski y Chiapello, 2007), que las características de la producción artística y cultural se recuperen como modelos para la producción flexible actual (Gill y Prat, 2008) o porque se reconozca a las llamadas industrias creativas⁶ una centralidad en el desarrollo económico presente (muchas veces exagerando su peso cuantitativo en éste) (Garnham, 2005; Ross, 2008), parece hoy fuera de discusión la necesidad de desplegar herramientas teóricas que nos permitan avanzar hacia la comprensión de las particularidades que asume esa articulación. Acordamos por ello con Semán cuando afirma que “se trata

de entender el proceso de co-constitución de ambas [música y sociedad] como momentos de un proceso” destacando la importancia de las investigaciones sobre música para hacerlo por cuanto la “tensión entre cultura/sociedad y agencia es el terreno en que no sólo es posible reelaborar productivamente la noción de hegemonía, sino también la visión de los terrenos donde música y acción social se interpenetran de forma densa, compleja y específica” (Semán, 2011: 10-11).

La elección del caso de la producción musical independiente para reflexionar sobre ello estriba en que aquí se suma a ello el lugar central de los músicos en la administración del trabajo y el producto musical, lo cual permite a su vez una aproximación hacia la hoy tan de moda noción de “emprendedorismo”⁷ por lo que su abordaje hoy representa doblemente un lugar de interés para las ciencias sociales.

Como ha planteado Williams, el concepto de hegemonía no puede ser analizado sólo en virtud del marco institucional sino como un proceso “lleno de contradicciones y de conflictos irresueltos” (1977: 118, traducción propia), que no se limita al conjunto de los aparatos ideológicos del estado, como lo planteaba la perspectiva althusseriana. A la luz de los fenómenos musicales concretos, ello demanda poner en perspectiva histórica este análisis repensando la idea de aparatos ideológicos respecto de la acumulación de capital en torno de las industrias culturales, erigidas en la actualidad como promesa de desarrollo y diversidad.

La mutación del capitalismo global, iniciada en los años setenta pero cuyo desarrollo ulterior alcanza nuestros días, deja cada vez más la resolución de sus contradicciones, en el marco de una hegemonía liberal, en manos del mercado de capitales antes que en organismos estatales o instituciones ideológicas (tales como las educativas, eclesiásticas, etcétera), entre ellos, los que operan en la cultura en general y la música en particular. Por ello, las representaciones en ésta movilizadas adquieren un lugar central.

Ante estas transformaciones, los organismos e instituciones que históricamente cumplieron con la función de reproducción ideológica resultan inadecuados y representan un lastre cuyo sostén no sólo ocupa cuantiosos recursos sino que ha perdido legitimidad. Mientras los aparatos ideológicos del estado se encontraban insertos en una lógica letrada de ideología, la industria cultural, valiéndose de la versatilidad y masividad de los medios de comunicación,

principalmente los audiovisuales, manifiesta una construcción diferente de la reproducción del orden, que Nun (1989: 95) ha catalogado como “industria de la conciencia”.

En tal sentido, podemos concluir que ha cambiado la forma con que se construye hegemonía, lo cual requiere repensar su presencia en la música popular. No se trata meramente de que las formaciones en las “sociedades complejas desarrolladas (...) a diferencia de las instituciones, juegan un rol crecientemente importante” (Williams, 1977: 119, traducción propia); antes bien, eso es parte de una lúcida mirada por parte de Williams de un proceso histórico en curso. Lo que sucede es que las instituciones típicamente relacionadas con una totalidad social específica e histórica comenzaban a mutar en su función e importancia dentro del sistema de construcción de hegemonía de acuerdo a las transformaciones del capitalismo en su totalidad y en particular en la cultura.

En la actualidad, son las formaciones, en tanto modalidades históricas de organización simbólica, las formas adecuadas de construcción de hegemonía. Así, la música independiente se constituye en un fenómeno cuya relevancia se extiende más allá de lo meramente cultural, en virtud de su capacidad para intervenir en los procesos de producción y reproducción social. Hemos pretendido dirigir estas líneas hacia el despertar de este debate, fundados en la convicción de que la música popular ocupa un lugar clave en la producción del orden social en América Latina. Asumiendo lo arduo de la tarea pendiente, estaremos satisfechos si hemos interesado al lector en ella.

Referencias bibliográficas

- ATTALI, Jacques. (1985). *Noise. The Political Economy of Music*. London: University of Minnesota Press (Versión Original 1977).
- BLAZQUEZ, Gustavo. (2010). Caribes Mediterráneos. Derivas y usos de los paisajes sonoros caribeños en la noche de Córdoba. Congreso Internacional El Caribe en sus literaturas y culturas, Córdoba, 1-3 Septiembre, (paper).
- BLAZQUEZ, Gustavo (2012). “I Love the Nightlife’. Músicas, imágenes y mundos

culturales juveniles en Argentina". *Revista Transcultural de Música*, 16, 1-26.

BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Eve. (2007). *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso.

BOURDIEU, Pierre. (2003). *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Quadrata.

CARRILLO RODRIGUEZ, Illa (2009). Popular Music and the Work of Recollection in Early 1980's Argentina. Congress of the Latin American Studies Association, Rio de Janeiro, 11-14 junio (paper).

DALE, Pete. (2008). "It was Easy, it was Cheap, so What?: Reconsidering the DIY Principle of Punk and Indie Music". *Popular Music History*, 3 (2), 171-193.

DE GORI, Esteban. (2005). "Notas sociológicas sobre la cumbia villera. Lectura del drama social urbano." *Convergencia*, 12 (38), 353-372.

DOMÍNGUEZ, María Eugenia. (2009). *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (inédito).

FONTANARI, Ivan. (2004). Música eletrônica e identidade joven: a diversidade do local. V Congreso Latinoamericano de la IASPM (International Association of Popular Music), Rio de Janeiro, 21-25 junio, (paper). Recuperado de <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/IvanPaoloFontanari.pdf>

[13/01/2014]

GARCÍA, David Fernando. (2009). "Hacia la (re)construcción del campo musical nacional. Una lectura en clave de rock." *Revista Colombiana de Antropología*, 45 (2), 287-321.

GARCIA CANCLINI, Néstor. (2012). Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes. En Néstor Garcia Canclini, Francisco Cruces y Maritza Urteaga Castro Pozo (Coords.), *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales* (pp. 3-24). Barcelona: Ariel.

GARNHAM, Nicholas. (2005). "From Cultural to Creative Industries: an Analysis of the Implications of the Creative Industries Approach to the Arts and Media Policy Making in the United Kingdom". *International Journal of Cultural Policy*, 11 (1), 15-29.

GILL, Rosalind y PRATT, Andy. (2008). "In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work". *Theory, Culture & Society*, 25, 7-8: 1-30.

- GRÜNER, Eduardo. (2006). Lecturas culpables. Marx(ismos) y la praxis del conocimiento. En Atilio Boron; Javier Amadeo y Sabrina Gonzalez (Comps.), *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas* (pp. 105-147). Buenos Aires: CLACSO.
- HESMONDHALGH, David. (1998). "The British Dance Music Industry: A Case Study of Independent Cultural Production." *The British Journal of Sociology*, 49 (2), 234-251.
- HESMONDHALGH, David. (2005). "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above." *Journal of Youth Studies*, 8 (1), 21-40.
- IBARRA, Hernán. (2004). "La construcción social y cultural de la música. Comentarios al dossier de Íconos 18". *Íconos*, 19, 80-86.
- KATZ, Jorge. (2006). *Tecnologías de la información y la comunicación e industrias culturales. Una perspectiva latinoamericana*. Santiago de Chile: CEPAL.
- LACLAU, Ernesto. (2005). *On populist reason*. London: Verso.
- LUCHETTI, Karina. (2007). *Estructuración de la producción y organización empresaria en la industria fonográfica. El surgimiento de asociaciones de productores fonográficos "independientes"*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (inédito).
- MARX, Karl. (2001). *El capital*. México: Fondo de Cultura Económica (Versión Original 1867).
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. (2008). "O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea". *ArtCultura*, 10 (16), 87-101.
- NUN, José. (1989). *La rebelión del coro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- OCHOA, Ana María y BOTERO, Carolina. (2009). "Notes on Practices of Musical Exchange in Colombia." *Popular Communication*, 7, 158-168.
- PALMEIRO, Cesar. (2005). *La industria del disco*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires.
- QUIÑA, Guillermo. (2014). Las múltiples dimensiones de la música independiente. *Versión Estudios de Comunicación y Política*, 33 (abril 2014), 154-166. Recuperado de <http://version.xoc.uam.mx> [16/05/2014]
- QUIÑA, Guillermo. (2013). Parte de la religión. Un abordaje crítico sobre la

producción musical independiente en Argentina. *Pap. trab. - Cent. Estud. Interdiscip. Etnolingüíst. Antropol. Sociocult.*, 26 (diciembre 2013), 121-142. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/paptra/n26/n26a07.pdf> [09/01/2013]

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 en Ciencias Sociales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (inédito).

RIVEROS, Camilo. (2006). La escena roquera alterna en Lima. VII Congreso International Association of Popular Music Latin America, La Habana, 19-24 Junio, (paper). Recuperado de <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/KamiloRiveros.pdf> [12/01/2013]

ROSS, Andrew. (2008). "The New Geography of Work: Power to the Precarious?" *Theory Culture and Society*, 25 (7-8), 31-49.

ROWAN, Jaron. (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños.

SEMÁN, Pablo. (2011). "Editorial". *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, 4: 1-20.

STAHL, Matt. (2011). "From Seven Years to 360 Degrees: Primitive Accumulation, Recording Contracts, and the Means of Making a (Musical) Living." *TripleC*, 9, 668-688.

THORNTON, Sarah. (1996). *Club Cultures: Music, Media & Subcultural Capital*. Middletown: Wesleyan University Press.

VECINO, Diego. (2011). Nuevos sellos discográficos. La producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires. En Lucas Rubinich, y Paula Miguel (Comps.), *01 10. Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires* (pp. 101-129). Buenos Aires: Aurelia Rivera.

VILA, Pablo. (1985). Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En Elizabeth JELÍN (Ed.), *Los nuevos movimientos sociales/1* (pp. 83-148). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

VILA, Pablo. (1989) "Argentina's Rock Nacional: The Struggle for Meaning". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 10 (1), 1-28.

VITALE, Rubens y VITALE, Esther. (2011). "Donvi" y Esther Vitale, parte de la

religión del rock nacional. *Diario La Gaceta*, 14/02/2011.

WILLIAMS, Raymond. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

WILLIAMS, Raymond. (1986). The Uses of Cultural Theory. *New Left Review*, 158: 19-31.

WOODSIDE WOODS, Julián; JIMENEZ LOPEZ, Claudia y URTEAGA CASTRO POZO, Maritza. (2011). Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa. En Néstor García Canclini y Maritza Urteaga Castro Pozo (Eds.), *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes. Avances de investigación* (pp. 91-128) Madrid: Fundación Carolina.

ZALLO, Ramón. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal.

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

Notas

¹ Este artículo es fruto de una investigación realizada entre 2008 y 2012, financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina) y plasmada en la tesis doctoral del autor.

² Ciertamente existen trabajos dedicados al abordaje de la música popular previos a la década de 1980, aunque es a partir de esta década cuando se consolida en América Latina un espacio de investigación y reflexión de las ciencias sociales en torno de la música popular, en especial a partir de los trabajos de Pablo Vila sobre el rock en Argentina (1985 y 1989).

³ La especial atención puesta en los estudios de música independiente, alternativa o no-comercial (por mencionar sólo algunas de las distintas denominaciones con que ha sido abordada), caracterizada por prescindir no sólo de los grandes sellos discográficos o productoras de conciertos sino asimismo de los canales massmediáticos tradicionales de difusión musical –TV, radio, periódicos nacionales–, nos permite analizar la articulación entre la totalidad social y los fenómenos musicales aun cuando éstos se encuentran atravesados por representaciones de relativa ajenidad respecto de los grandes consorcios de las industrias culturales contemporáneas. Esto es, allí donde la vinculación entre la dimensión económica y/o industrial resulta acaso menos evidente y, por tanto, más desafiante. Para una definición más detallada de la música independiente, véase Quiña (2014).

⁴ El concepto de hegemonía, entendido como intereses privados (lo particular) que asumen la representación de una totalidad (lo general) (Laclau 2005) en tanto dominación y subordinación de clases particulares (Williams 1977), resulta válido a efectos de reconocer asimetrías en la producción musical y comprender cómo son reproducidas, insertando lo cultural en la totalidad social problemática y conflictiva en que se desarrolla, tanto en sus dimensiones moral e intelectual como material concreta.

⁵ Al respecto, véase Vitale y Vitale (2011).

⁶ La noción de industrias creativas -en franca expansión a escala global tanto en las políticas públicas de distintos gobiernos locales (en especial en América Latina) como en organismos multilaterales-, incluye a las industrias culturales tradicionales (editorial, cinematográfica, discográfica, artes escénicas, etcétera) como así también a otras actividades fuertemente vinculadas con el desarrollo de las nuevas tecnologías digitales de información y comunicación (videojuegos, industria del software,

diseño gráfico, publicidad, entre otras). Una descripción más detallada del surgimiento, características e implicancias del término puede encontrarse en mi tesis doctoral (Quiña, 2012).

⁷ La noción de “emprendedorismo” o “emprendizaje” alude al supuesto carácter emprendedor de los productores culturales independientes en el marco del giro neoliberal que han adoptado las políticas culturales en los últimos veinte años a escala global, consistente en incentivar la lógica privada de la gestión cultural y en sintonía con la proclama de la creciente importancia de las industrias creativas para el desarrollo económico (Rowan, 2010). Asimismo, se podría aquí repensar la riqueza de la noción de “estructura de sentimiento”, entendida como “pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado” (Williams, 1977), para su comprensión, por cuanto las mencionadas representaciones sobre la importancia de las industrias creativas, el trabajo creativo, la autonomía y el emprendedorismo, entre otras, constituyen un sustrato sobre el que tiene lugar la mencionada articulación que se encuentra ampliamente difundido entre los músicos que hemos entrevistado en el marco de la investigación doctoral que dio lugar a este trabajo. Esto despierta nuestro mayor interés y representa, incluso, uno de los aspectos de la problemática que actualmente nos encontramos investigando, a saber, las características del llamado “trabajo creativo”, aunque excede el marco del presente escrito.

Fecha de recepción: 03 de octubre de 2013. Fecha de aceptación: 24 de mayo de 2014.