









que esta distinción ya no resulta completamente operativa y no permite apreciar los fenómenos estudiados en su positividad.

## LA GESTIÓN COMO HABILIDAD MUSICAL CONSTITUTIVA

En el año 2011, en un recital acústico organizado por Concepto Cero en un hostel céntrico de La Plata, tocaron dos bandas y se presentó una exposición de dibujos de una artista plástica amiga del grupo. Los integrantes del “sello” se habían dividido las tareas: uno de los artistas plásticos había montado la muestra, Nicolás y Matías habían contactado e invitado a las bandas, Cristóbal había armado el escenario, todos habían difundido el evento desde las redes sociales y ahora se distribuían el control de la puerta o “taquilla” mientras sacaban fotos. En un momento ya avanzado de la noche, Nicolás retiró un *flyer* del evento de una pila dispuesta en la mesa ubicada en la puerta del lugar y me dijo: “¿Ves porque yo soy obse con estas cosas? Porque está bueno que a esta hora y en este lugar se lea lo que dice” (Registro de campo, 19/08/2011). En efecto, la combinación del negro como color de fondo de un folleto escrito con una fuente plateada dificultaba notablemente la lectura. Esta breve nota de una división del trabajo y una preocupación permite introducir la pregunta por las distintas competencias que actualmente los músicos requieren y practican a fin de establecer proyectos que sostienen y amplían su actuación en el mundo de la música.

Entre los miembros del “sello” se encontraban músicos que no sólo tenían competencias en el manejo de instrumentos musicales, en general en más de uno, sino que manejaban softwares y equipos de audio con naturalidad o incluso con maestría. Dado el abaratamiento de estas tecnologías y la facilidad en su acceso, estos jóvenes habían podido equiparse y lograr una familiaridad y práctica personal con estos recursos, impensable apenas quince años atrás sin una gran inversión económica y especialización profesional. La existencia del grupo de “amigos” disponía el uso de los instrumentos y equipos en un conjunto más amplio de personas y proyectos artísticos. Nicolás, por ejemplo, tenía varias computadoras y dispositivos para pasar y producir música –tales como

---

en el que coinciden, entendido como la música no realizada bajo el auspicio de las grandes discográficas.



de otros artistas. Estos se convertían en un objeto que los invadía, parte plena de su cotidiano. La dedicación a la escucha se podía observar en la regularidad con la que llegaban a las reuniones con auriculares, conectados al celular o a un reproductor de audio. En sus casas tenían y valoraban los buenos parlantes y monitores de audio y cuando se realizaban reuniones siempre se escuchaba música de fondo a la que atendían de forma flotante: absorta en las conversaciones de repente percibía que no escuchábamos el mismo artista y al preguntarles al respecto del cambio me especificaban su nombre, como el del disco o track, sin reflexionarlo un segundo.

En sus comentarios a la par de la escucha, una y otra vez conectaban unas músicas con otras, en una búsqueda de aires de familia muy amplia que reunía estilos musicales alguna vez contrapuestos a nivel identitario (como el rock alternativo y el pop comercial o el rock clásico y la cumbia), comparaciones sonoras extendidas en el tiempo (de los años cincuenta a los más actuales) y músicas en distintas relaciones con la industria discográfica (producciones masivas, músicas de “culto” o de nicho, propuestas “independientes”, repertorios académicos). Este carácter ecléctico se nutría del uso permanente e intensivo de Internet: de allí provenían las geografías diversas y la “rareza”, así entendida por ellos, de varias selecciones musicales. Investigaciones recientes afirman que en el período estudiado esta omnivoridad es una pauta generalizada del consumo musical que atraviesa las escenas y las clases sociales (Gallo y Semán, 2012); lo singular de este caso radica en su intensidad y en cómo la escucha se pone al servicio de la música que se produce. Escuchar era otra forma de practicar la música: saber lo que se editaba, qué era lo nuevo, qué lo arriesgado, quién repetía a quién, eran maneras de mejorar la producción musical propia a partir de la escucha. En el mismo sentido, cuando escuchaban prestaban especial atención a las características de la grabación, mezcla y masterización; la presencia de ciertos instrumentistas, productores musicales y modelos de instrumentos musicales, etc. Y lo hacían todo el tiempo: durante un cumpleaños, participé de una conversación en la que dos de ellos se retaban a reconocer un estudio específico en las grabaciones de cierta época del rock nacional porque el tipo de sonoridad lograda por la combinación de las características acústicas y la consola de ese estudio resultaba única para sus oídos entrenados. A partir de este trabajo constante es que se construye una especie de *expertise*, por la que Nicolás, por ejemplo, podía evaluar que el material que un cantante y músico de pop electrónico le había pasado para editar como disco “*no estaba para editar, le faltaba edición y concepto, una continuidad*” (Registro de campo, 10/09/2014). En el grupo de integrantes del “sello”, también eran temas de

conversación recurrentes el concepto y la estética de los discos, recitales brindados por ellos u otros artistas, videoclips y hasta la vestimenta. En relación con este punto, al referir a los protagonistas de este texto utilizo la palabra *músicos* por ser la que ellos elegían para señalar su orientación principal en estas escenas estéticas, pero como quedará de manifiesto a lo largo de este trabajo, la denominación no excluía el trato más o menos informado, y en muchos casos íntimo, con otras expresiones artísticas. La fotografía, el diseño gráfico y de indumentaria, el dibujo, la escenografía, el vídeo, eran disciplinas que solían practicar, muchas veces como parte del proyecto musical. Al tratarse de estudiantes que habitan una ciudad universitaria, habían naturalizado convivencias dilatadas en diversos ámbitos –las casas, las aulas, los centros culturales, las plazas, las fiestas, etc.– donde sus intercambios con otros jóvenes dedicados a diferentes disciplinas artísticas eran la regla. En su caso, esta sensibilidad estética buscaba de forma consciente producir música más allá de lo estrictamente musical, en colaboración con artistas “amigos”.

Entre las prácticas que buscaban extender la práctica musical hacia otras artes se encuentra la alta valoración del disco como objeto y la producción incesante de tarjetas, folletos, fotos, calcomanías, postales, remeras, visuales, lonas o *banners*. Estos objetos siempre tenían lugar en las conversaciones y en los eventos, materializaban y dejaban testimonio físico de los proyectos musicales, a la vez que le otorgaban a los diseñadores, fotógrafos, escenógrafos y demás artistas una visibilidad y protagonismo mayor dentro de la organización social productora de música. Estos objetos correspondían a la llamada por los músicos “parte gráfica y visual” y resultaban estratégicos para la construcción de una “identidad”, por lo que eran considerados indisociables de lo sonoro. Si ejemplificamos con el caso de los discos, una reunión entera del “sello” podía dedicarse a discutir el *packaging* y la gráfica de un álbum y cada uno de los integrantes haber llevado varios discos para evaluar tipos de formatos, tamaños, cartulinas, tintas, brillo, entre otros elementos. En otra ocasión pero con las mismas preocupaciones, Lautaro, un músico de otro “sello” platense, distribuía en la mesa de su cocina más de cuarenta discos obtenidos a lo largo de sus viajes por el país, al tiempo que expresaba haber visto “todos los modelos de disco independiente” posibles. Entre él y sus compañeros evaluaban: “*este me gusta por el tamaño aunque el diseño no está bueno*”, “*este diseño de imagen se parece al que hicieron los chicos [refiriendo a una banda amiga]*”, “*uh yo quería este cartón, pero el que elegí para el mío es un poco más finito*” (Registro de campo, 25/08/2012). Para estos músicos el diseño del disco era



los que se repartía las tareas a fin de que no recayera todo en él. Este músico, conocido por la singularidad de su estilo y sus composiciones espirituales, sintetizó: “*Excels hay que hacer un montón*” (Registro de campo, 19/07/2014), dando cuenta gráficamente de la importancia que los componentes de gestión tenían en su carrera artística.

La gestión no sólo era entendida como imprescindible en relación con una configuración musical transformada, es decir, aquello que debe hacerse se quiera o no para sostener el proyecto sino que a lo largo del período es reformulada por los músicos gestores como parte creativa de ese hacer, a tono con la ampliación de los contornos de la música y de las opciones profesionales posibles en su ámbito, ensanche que la propia categoría de “músico gestor” viene a revelar. Si la gestión podía ser creativa, lo era en tanto la producción de valor estético propio implicaba para estos proyectos musicales no sólo la realización sonora sino también la conformación de una *performance* integral que envuelve la actuación sobre el escenario, la visualidad, el tipo de espacios elegidos para los eventos, la forma de comunicación del proyecto y el “relato” que construye sobre sí mismo, entre otros elementos.

En una reunión a la que asistieron integrantes de distintos “sellos” convocada para la organización de un festival conjunto, un músico valoró que “*si vos tenés una banda que suena bien, y tocás, lo demás es como automático*” [refería al funcionamiento interno y al reconocimiento por afuera del proyecto], Cristóbal y Nicolás inmediatamente gesticularon que no (Registro de campo, 8/10/2013). Para ellos, las habilidades de gestión no disponían de la mejor manera posible para el público, las políticas culturales y los mercados más amplios un producto musical ya terminado en otro lugar, sino que se inscribían en su producción misma. Así, cuando ambos participaron de la producción de un disco de otro artista desde la discusión de las canciones que iban a grabarse hasta la escenografía de la presentación en vivo del álbum, entendían haber extendido, retomando la conceptualización de uno de ellos, sus maneras de “*estar en la música*”. El mismo sentido le otorgaba una productora audiovisual que gestionaba a un grupo musical porteño cuando expresaba en una reunión de varios “sellos” del país que como gestora estaba “*adentro de la banda*” y era una integrante más.

## 'ENTRE REINAS, JIPIS Y MUY MÚSICOS': VISIBILIDAD Y RECONOCIMIENTO

Nicolás dejaba en claro la centralidad que para él tenía la gestión al criticar a un grupo de músicos auto-convocados que reclamaban al Municipio de La Plata lugares para tocar y caché. Decía: *"...creen que el músico se tiene que sentar ahí, estar esperando que le digan vení a tocar, tiene que tocar, ir, que le paguen e irse, me parece que eso está obsoleto digamos, si nosotros no conseguimos que el músico trabaje para las otras bandas y que el músico sea su propio promotor y qué sé yo, no se puede llegar muy lejos"* (Entrevista, 12/03/2012). Al interior de Concepto Cero se compartía una concepción del músico como responsable no sólo de su obra sino de la gestión de ella, tarea en la que el "sello" lo acompañaba. De la misma manera, en una reunión, el representante del "sello" cordobés Ringo Discos daba cuenta de esta idea: *"Si viene alguien y nos dice 'yo quiero estar en Ringo Discos', la respuesta es 'pero vos sos Ringo Discos, vos te a vas a editar'"* (Registro de campo, 25/08/2012). Esta concepción de la creación y trabajo artístico suponía un cambio en la categoría misma de músico que a lo largo del trabajo etnográfico se desarrolla en relación con una tensión específica entre los músicos de la escena de La Plata que le otorgan centralidad a la gestión y los que no. En relación con esta tensión, emergen y se reformulan distintas clasificaciones de los músicos entre sí, que ponen en escena interpretaciones de pretensión explicativa o acusatoria por parte de los músicos gestores sobre sus colegas que no gestionan y, a medida que el proceso avanza, las sospechas de estos últimos sobre la efectiva pasión musical de los primeros.

En una reunión, Nicolás recordaba para Ángel y Damián cuando les habían "cajoneado" el proyecto de financiamiento de un disco en el año 2011. Cuando Nicolás dijo "cajonear" Damián reveló en su rostro cierta incompreensión y, mientras nosotros recordábamos el suceso, directamente preguntó qué queríamos decir con eso de "cajonear". Entre risas, Ángel le contestó *"no podés ser tan músico... no puedo creer que no sepas"* (Registro de campo, 27/01/2014). El resto también rió y participó de la explicación del término, utilizado en el lenguaje cotidiano relativo a la política. En el mismo sentido, meses atrás de este encuentro, un cantante y compositor de otro "sello" musical señalaba en una reunión con músicos de "sellos" de todo el país que, en comparación con otros sellos, tenían carencias en *"la parte más de la organización, de la gestión"* y relacionaba significativamente esta situación con el hecho de ser *"muy músicos, muy a los tumbos"* (Registro de





profesional (estos últimos trabajados en Boix, 2016). Estos problemas resultaban centrales para los músicos protagonistas de mi etnografía. Eran tan importantes que Cristóbal podía evaluar en una reunión a una banda “interesante” y a sus músicos como “virtuosos”, para agregar que “*con ellos no se puede trabajar*” porque son “*muy jipis*” (Registro de campo, 14/02/2013). Este es sólo un caso de cómo las prácticas de gestión eran reivindicadas y usadas por los músicos como vector de diferenciación al punto de relativizar el tradicional predominio del criterio estético en el reconocimiento del valor de los proyectos musicales.

Como contrapartida, los que podían ser considerados como “jipis”, “reinas” o “demasiado músicos” tenían su opinión: en una ocasión, un músico me interrogó sobre otro que había dejado su banda para gestionar otras en los siguientes términos: “*Pero... ¿le gusta más la música o la gestión?*” (Registro de campo, 8/01/2015). Esta sospecha volvía a introducir la oposición entre el arte y el comercio en un contexto caracterizado por su relativización y da cuenta del dinamismo y los posibles límites y puntos de cierre de este proceso sincrónico a la investigación realizada en que los músicos devienen gestores. Lo realmente evidente ahora es cómo las categorías de acusación expuestas le quitaban protagonismo a la apreciación y discusión estéticas: también era muy importante disputar sobre el modo de producción y el rol del músico en él.

Este debate se desarrolla a la par de la multiplicación de sellos musicales donde la gestión se resuelve entre los músicos “amigos”. En el período contemplado por la investigación etnográfica (2009-2015), esta expansión es notoria: mientras mis interlocutores en el año 2009 no reconocían más de cuatro “sellos” de este tipo en La Plata (Mandarinas Records, Laptra, Cala y Cloe Discos), en el año 2013 podían enumerarme por lo menos nueve. A Laptra y Mandarinas Records, que seguían en funcionamiento, le sumaban Uf Caruf, Dice Discos, Tomas del Mar Muerto, Serial Música, Choco Discos, Tsunami Records, Unclan Discos, entre otros. Las redes de producción y gestión musical se encontraban también en productoras y colectivos como Medio Limón y CUCHÁ. Estas organizaciones tenían contacto entre sí y solían organizar “fechas” o festivales en conjunto. Fuera de la ciudad, eran “sellos” de esta misma clase los que invitaban a artistas de Concepto Cero a tocar en eventos en distintos puntos del país.

A lo largo de la observación etnográfica, registré a un público “amigo” como característico de la escena que construyen estos sellos musicales al punto de reconocer a un grupo de habitués. Entre ellos, predominaban jóvenes que también producían arte o tenían un papel en su evaluación



como Rolling Stone y Los Inrockuptibles, los suplementos “jóvenes” de los diarios Clarín y Página 12, los suplementos de cultura y espectáculos-. En los términos de mis interlocutores, la aparición en estos medios señalaba a los grupos que “la están pegando” a los que recortaban del resto de la escena por obtener al mismo tiempo mayor reconocimiento del público, de la crítica periodística y de sus pares. Nuevamente, este reconocimiento no sólo avanzaba en cuestiones estéticas sino en la comprensión, y muchas veces celebración, del modo de trabajo y de la figura del músico que se gestiona a sí mismo.

A la par de esta expansión de la escena, Concepto Cero dejó de ser meramente autosustentable –una situación en la que “*si no ganás, al menos no perdés*” o “*todo lo que entra sale*”, como me planteaban al comienzo– para que varios de sus integrantes se aseguraran obtener dinero suficiente para vivir al menos parcialmente de la música. En los inicios de mi acompañamiento, a comienzos del año 2011, las distintas actividades del grupo se financiaban con los ingresos de sus miembros, que generalmente consistían en aportes de sus familias. A lo largo del período, el “sello” sumó auspicios de empresas locales como cervecerías artesanales y laboratorios de diseño y comenzó a buscar activamente sponsors entre las grandes empresas, además de subsidios y apoyos estatales. Otros “sellos” de la escena siguieron un camino similar: de una red de sustentabilidad económica mínima a otro nivel de red que produce ganancias y posibilidades mayores de inversión. Activaban así dos instancias igualmente mercantiles que se diferencian en escala y en cuanto a los actores que involucran: mientras la primera red se despliega sobre todo en el ámbito local y descansa en los “amigos”, la familia y, eventualmente, los auspicios de pequeñas y medianas empresas de la misma ciudad –tal como ha sido históricamente en Argentina para la llamada música independiente (Lamacchia, 2012; Quiña, 2012) –; la segunda se extiende por la región, a la vez que mantiene estas conexiones y suma otras: *sponsors* de grandes empresas y conglomerados mediáticos, actores de trayectoria de la industria musical local –como productores discográficos y de eventos que se interesan en estos proyectos musicales– y funcionarios estatales.

En efecto, el apoyo más inesperado para estos músicos no vino del público experto, ni de las grandes marcas, sino del estado. Las políticas públicas culturales reconocieron esta escena y sus símiles de otras ciudades, más allá de las grandes figuras consagradas que, desde la masificación del rock posterior a la guerra de Malvinas, eran recurrentes en los recitales organizados por distintas direcciones estatales, la propaganda



*“músico emprendedor, un músico gestor que lleva las riendas de su propia carrera”*. Estos músicos se reúnen en *“los sellos de gestión colectiva, con los que trabajamos”* (Registro de campo, 5/09/2015). El libro se presentaba *“ameno”* a la vez que *“profesional”* y terminaba de instalar en la arena pública el tipo de redes, competencias e intervenciones en la música que venimos describiendo. Colocaba a un tipo específico de músico como interlocutor legítimo de la política pública, esto es el *“músico emprendedor”* o *“gestor”*, y al *“sello de gestión colectiva”* como la institución clave para las prácticas musicales que llaman *“emergentes”*.

El reconocimiento del público y de la crítica, de redes mercantiles más amplias que las propias de la escena y de las políticas públicas culturales, nos indica que estas prácticas musicales no pueden ser clasificadas bajo la vieja categoría del *“under”*, término que no es usado por sus protagonistas para señalar su posición en el mundo de la música. Como plantea Lamacchia (2012: 201) en la actualidad los conceptos *“under”* e *“independiente”* han dejado de ser sinónimos, a juzgar por la experiencia de grupos y solistas que se mantienen al margen de las grandes discográficas y logran una gran convocatoria. Otros estudios advierten que la condición de esa situación es más general: se ha complejizado la relación entre las distintas escalas de producción, difusión y consumo de la música. En esta situación, las nuevas tecnologías son centrales: el crítico Simon Reynolds (2009: 203) entiende que desde la década del 2000 la luz de sobre-exposición de Internet implica que cualquier cosa que tenga presencia online ya no puede sentirse *“underground”* del mismo modo en que lo hacían sus precursores. Actualmente, los márgenes del negocio de la música se disuelven continuamente a causa de Internet pero también de las reconfiguraciones tecnológicas y económicas de la industria. El llamado *“mainstream”* ya no está rodeado del *“underground”*, sino de escenas que *“simplemente no venden muchos discos”* (Reynolds, 2009: 205). Mi interpretación no comparte el desencanto que Reynolds experimenta ante un nuevo falso *“under”* y *“cuasi bohemia”*: estas escenas implican mucho más que su menor visibilidad e importancia económica en relación con la industria de la música de grandes empresas. Como plantean Gallo y Semán (2012) son la muestra de un desdoblamiento de las escenas musicales en el que la distancia entre lo otrora *“mainstream”* y *“under”* se reformula por la aparición de un pliegue o segmento denso, poblado de escenas y proyectos económicamente sustentables y socialmente eficaces a una determinada escala de producción, que son tanto un fundamento como un efecto de una serie de novedades en el panorama tecnológico y estético.

## REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este artículo, presenté al músico que se gestiona a sí mismo, o al “músico gestor”, en sus competencias, sus prácticas, sus conflictos con otras formas de ser músico y su extendido reconocimiento en el mundo de la música juvenil urbana a partir de los resultados de un trabajo etnográfico prolongado (2009-2015) en una escena estética de La Plata y, específicamente, en las redes del sello musical Concepto Cero. Este “músico gestor” combina las horas en la práctica del instrumento y las *performances* en el escenario con las planillas de *Excel* y las reuniones con otros músicos, productores culturales y funcionarios estatales. Es el protagonista de un modo contemporáneo de producción musical, cuya solidez y posible cristalización, así como sus vínculos con el capitalismo, son motivo de debate, tanto entre los músicos como entre los críticos y académicos.

Los miembros de Concepto Cero, y también los de sus “sellos amigos”, consideraban al músico que se limitaba a sus funciones de ejecutante y compositor como un personaje que ya no tenía lugar en un mundo de la música transformado por las nuevas tecnologías. A lo largo de estas páginas mostré cómo el músico tenía que “ser su propio promotor”, “tener control sobre su música” y “trabajar para las otras bandas”. La gestión se volvía así una parte constitutiva de sus habilidades, habilitándose la posibilidad de ser “profesional” desde escenas no dependientes de la industria discográfica tradicional. Las acusaciones vertidas en el diálogo con otros músicos, y especialmente si estos se visualizaban como parte de una generación previa, contribuían a precisar los rasgos de esta figura. Así, mientras las clasificaciones de “muy músicos” exponen claramente la ruptura de una concepción romántica del artista, lo suficientemente separado del manejo del dinero y de las circunstancias que permiten desplegar su arte; las de “reinas” y “estrellas” señalan su individualismo y atomización, entendidas como características típicas de la forma de producir música en la época del imperio de las grandes discográficas; la acusación de jipis, por último, enfatiza una postura disciplinada y profesional –entendida en nuevos términos, fuera de la tradicional dicotomía amateur/profesional– que pueda aprovechar la oportunidad abierta por la reestructuración de la industria de la música y la relativa facilidad de la producción y gestión musical, si la comparamos con las condiciones imperantes apenas quince años atrás.

Como han planteado Boltanski y Chiapello (2002), a partir de la década del 70 el capitalismo entró en una lógica de incorporación de ciertos elementos que las prácticas artísticas colocaban en el eje de su crítica al capital: su inautenticidad, su falta de apreciación de la belleza, sus límites a la creatividad y la libertad. Así, la estetización de la vida cotidiana es acompañada de una profundización de su carácter capitalista. Es en este contexto que la oposición entre el arte y el capitalismo, o entre el mundo expresivo y el regido por la lógica del negocio, correspondiente a una bifurcación tanto real como imaginaria, se halla desbordada y comienza a cambiar su forma (Semán, 2015).

Los protagonistas de este artículo y los entramados en los que actúan – en la investigación realizada, sellos musicales– continúan la indistinción cada vez mayor entre la gestión/producción y la creación artística en los mundos musicales contemporáneos y el cambio concomitante en el status del artista (procesos observados recientemente por Bacal, 2012; Gallo, 2015; Irisarri, 2015; para *djs* y productores musicales de diversos estilos en ciudades de Brasil y Argentina). Para estos músicos, los valores del profesionalismo, el rendimiento monetario y la experiencia laboral ya no son incompatibles con los de la creatividad, la expresividad y el placer. Es sobre la legitimidad y las características de esta convivencia que se organiza el conflicto principal en el mundo del arte estudiado: es el estatuto mismo del músico y el sentido de unas organizaciones productoras de música que implican una lógica de trabajo en red entre sujetos considerados pares lo que se presenta y defiende como novedad generacional. En este sentido, el conflicto principal no es estético, tradicional lenguaje en el que una fracción heterodoxa o una nueva generación alteriza con los ya establecidos (aunque esto no quiere decir que las disputas estéticas no existan, sí que pierden su protagonismo). En efecto, el modelo de producción estética y el tipo de vínculo con la música que promueve resultan al momento histórico de la investigación más claros que su interpretación: una vez establecida una distancia práctica y simbólica con una visión romántica del artista, ¿los músicos se vuelven “trabajadores” o empresarios especializados de su arte?, ¿resultan “independientes” y ajenos al gran mercado o luchan por una cuota en la industria? Estas preguntas, usuales en la cotidianeidad del mundo musical estudiado, encuentran en el período distintas respuestas que, aún en oposición, conviven por su propio carácter emergente en una celebración de la gestión propia que aún es más importante que las diferencias.

Interrogantes similares se escriben también en el ámbito académico: a los fines de recuperar una mirada totalizadora, algunos autores plantean que en relación al mercado de la música en su conjunto, este segmento denso, sus “sellos” y sus músicos, no son más que una especie de semillero para el ámbito “*mainstream*”, que alimentará en el futuro los circuitos tradicionales de unas pocas y gigantescas compañías. Este razonamiento quiere reproducir para una experiencia que desborda lo discográfico la “relación simbiótica entre *majors* e *indies*” característica de un sector importante de la industria de la música desde al menos los años 50, interdependencia según la cual las primeras se limitan a comprar el nuevo talento que las segundas descubren y desarrollan (Yúdice, 2008: 189). De esta manera, este argumento afirma que la eficacia y sentido social de estas experiencias radica en el futuro, cuando estos grupos puedan ser las nuevas grandes bandas y estos “músicos gestores” los managers y directores de las grandes compañías. Por el contrario, en este trabajo intenté mostrar que la probabilidad de la repetición de esa historia, por otra parte nada segura, no debe hacernos negar la positividad actual de estos fenómenos. Las redes de jóvenes que combinan arte y negocio, creatividad y profesionalismo, en un vínculo con la música que densifica las escenas y produce nuevas formas de trabajo y de carrera, exigen modificar los parámetros con los que medimos las experiencias de producción y gestión musical contemporáneas.

.....◇.....

## BIBLIOGRAFÍA

### **Bacal, Tatiana**

2012. *Música, máquinas y humanos: os DJs no cenário da música eletrônica*. Rio de Janeiro: Apicuri Editora.

### **Boltanski, Luc y Chiapello, Eve**

2002. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.

### **Blázquez, Gustavo**

2012. “‘I Love the Night life’. Músicas, imágenes y mundos culturales juveniles en Argentina”. En: *TRANS-Revista Transcultural de Música*, N°16. Recuperado el 14 de enero de 2016, de [http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_16\\_03.pdf](http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_03.pdf)

**Boix, Ornela**

2016. *Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)*. Tesis de Doctorado, Mimeo. La Plata: Doctorado en Ciencias Sociales-UNLP.

2013. *Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música*. Tesis de Maestría, Memoria Académica. La Plata: Maestría en Ciencias Sociales-UNLP. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1015/te.1015.pdf>

**Fouce, Héctor**

2012. "Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical". En: García Canclini, Néstor; Urteaga Castro Pozo, Maritza y Cruces, Francisco (Coords.) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.

**Gallo, Guadalupe**

2015. "El más rockero de los djs. Iniciaciones en el mundo musical electrónico porteño". En: *Apuntes de Investigación del CECYP*, Vol XXVII, N° 25. Buenos Aires: CECYP-IGG.

**Gallo, Guadalupe y Semán, Pablo**

2012. "Música y nuevas tecnologías: efectos de pluralización". En: *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, Vol XX, N° 30. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

**Irisarri, Victoria**

2015. *Fora do Eixo, dentro do mundo. Política, mercado e vida cotidiana em um movimento brasileiro de produção cultural*. Tesis de Doctorado, Mimeo. Rio Grande do Sul: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social-UFRGS.

**Lamacchia, María Claudia**

2012. *Otro cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unisno Ediciones.

**López, Vanina Soledad**

2015. "Del azar a la práctica. Una cartografía del underground porteño de los 80". En: *Afuera. Estudios de crítica cultural*, Vol. X, N° 15. Disponible en: <http://revistaafuera.blogspot.com.ar/>

**Lunardelli, Laura**

2002. *Alternatividad, divino Tesoro. El rock argentino en los 90*. Buenos Aires: Biblos.

**Mihal, Ivana y Quiña, Guillermo**

2015. "Notas sobre la relación entre independencia y cultura. Los casos discográfico y editorial en la ciudad de Buenos Aires en clave comparativa". En: *Ibero-*

*americana*, Vol. 15 N° 58. Berlín: Instituto Ibero-Americano de Berlín.

**Ochoa, Ana María**

2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.

**Provéndola, Juan Ignacio**

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

**Pujol, Sergio**

2007. *Rock y dictadura. Crónica de una generación*. Buenos Aires: Booklet.

**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, Mimeo. Buenos Aires: Programa de Doctorado en Ciencias Sociales-FSOC-UBA.

**Reynolds, Simon**

2009. "¿Se terminó el underground?" En: *Después del rock. Psicodelia, post-punk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.

**Semán, Pablo**

2015. "La puesta en cuestión de la representación romántica del arte". En: *Ensamblages*, Vol 1, N° 2. Buenos Aires: IGG.

**Yúdice, George**

2008. "La transformación y diversificación de la industria de la música". En: Bustamante, Enrique. (ed.) *La Cooperación cultura-Comunicación en Iberoamérica*. Madrid: AECID.