

Mesa 38/ Lecturas: del espacio íntimo al espacio público. Sociología de los mundos literarios

Entre manuales, artículos y tesis: una dimensión literaria en la construcción “profesional” del músico “gestor”

Ponente: Ornela Boix (CIMeCS-IdIHCS-FAHCE-UNLP-CONICET)

ornelaboix@gmail.com

Introducción

Una serie de contactos entre la literatura y la música rock¹ han sido realizados en Argentina desde el momento de la emergencia de esta música en nuestro país a mediados de la década del 60, en particular a propósito de los contenidos estéticos. La literatura, entendida principalmente como ficción, poesía y ensayo crítico o filosófico, ha sido desde entonces una referencia para la composición musical y letrística, conexión hecha por los propios músicos o por los críticos, periodistas y seguidores. Los textos literarios encuentran también un uso en el diseño de la identidad visual de los artistas musicales y como legitimación estética de su novedad o su riesgo. Incluso, la literatura parece ingresar en las propias trayectorias de los músicos que se consideran al mismo tiempo “poetas”. Sólo como botón de muestra, recordemos la fascinación con la que Luis Alberto Spinetta, considerado por muchos como un verdadero “poeta” del género musical, relataba la lectura de Michel Foucault y Gilles Deleuze y su uso como “temática” en “La la la” (1986), su disco conjunto con Fito Páez, y en su álbum solista “Téster de violencia” (1988)².

¹ Al respecto, Keightley (2006: 155) señala cómo, a nivel global, el término rock resulta “vago hasta la frustración”. Este autor plantea que no existe una esencia musical del rock, sino más bien unos contextos históricos específicos –audiencias, discursos, prácticas industriales y comerciales, etc.– que modelan una percepción particular sobre la adscripción de cierto artista al rock. En este marco, la cultura rock se ha definido, históricamente, por sus singulares procesos de exclusión, basados en el rechazo de ciertos aspectos de la música de distribución masiva valorados como “blandos”, “triviales” y “acomodaticios”.

² Estos usos que repercuten en especial en los contenidos estéticos son remarcados en las biografías de los músicos y en algunas historias del rock nacional. Expresaba Spinetta acerca de las incorporaciones de Foucault y Deleuze que habían producido cierta polémica: “Es lógico que a alguien que está estudiando hace 7 años y le cuesta armar una tesis, le rompa las pelotas que vendamos 50.000 discos con letras basadas en estos pensadores. Pero hay que entender que de alguna manera estamos contribuyendo a que la gente lea esos libros. Lo que pasa es que muchos de esos tipos se creen que ellos son los únicos que los pueden leer, los únicos que los entienden (...) Tal vez lo nuestro sea infantil comparado con un arsenal de recursos académicos. Pero me cago en eso.

Veinte años después, en el mundo de la música “indie” y “emergente” de la ciudad de La Plata en el que realicé una etnografía de larga duración (2009-2015) estos usos también aparecían: con el mismo sentido que las bandas del sello musical Laptra referían en sus letras de forma explícita y metafórica a la literatura beat norteamericana, el “sello” Concepto Cero editaba en octubre del año 2011 un disco compilado inspirado en la historieta *El Eternauta* de Hector G. Oesterheld y Francisco Solano López, al que bautizaron “Los Ellos”³. Sin embargo hay una diferencia: en comparación con otros momentos de la historia del rock, es significativa la manera en que actualmente la producción y la presentación de música se encuentran profundamente imbricadas con las artes visuales, plásticas y escénicas. En muchas ocasiones estas artes son realizadas por las mismas personas: en efecto, tratamos con músicos que tienen formaciones y orientaciones artísticas que exceden la música⁴. En este sentido, es destacable la presencia de músicos que también se consideran poetas y editan sus libros a la par que lanzan discos, en consonancia con la interdisciplinariedad característica de esta escena y su desborde más allá de un campo musical perfectamente delimitado (Boix 2013). Acompañando estos trayectos, algunos sellos musicales de la ciudad y la zona metropolitana bonaerense editaban tanto discos como *fanzines* y otras publicaciones impresas, aunque realizaban la mayor parte de sus actividades alrededor de la música, a la que también debían su renombre.

Sin desconocer estas conexiones, a partir del trabajo etnográfico realizado y como apertura emergente de un trabajo anterior (Boix 2016) pude plantearme una serie de interrogantes sobre la relación entre la música y la literatura relativamente ignorados: ¿cómo la literatura está presente e incide en la trayectoria de los músicos en tanto profesionales?, ¿qué literatura leen los músicos jóvenes que protagonizan contemporáneamente una renovación de la música popular urbana a nivel de las organizaciones musicales y los tipos de trayectorias en la música?, ¿con qué objetivos realizan estas lecturas y con qué otras prácticas

¿dónde apunta lo académico? Es algo cerrado, lo académico deja paso sólo a lo académico y se caga en la gente” (en Warley, Jorge y Salinas, Juan José (1989), "Los militantes yogur tenemos la propiedad de caer bien al estomago". Entrevista a Luis Alberto Spinetta, *El Porteño*, n. ° 85.). Como se verá más adelante, es notable la diferencia de concepción al respecto de “lo académico” (en ciencias sociales) que tendrán los interlocutores etnográficos de este trabajo.

³ Sobre la historieta, en el proyecto del disco que habían armado para pedir financiamiento, podía leerse lo siguiente: “*El Eternauta* es una historieta de ciencia ficción creada por el guionista Hector Germán Oesterheld y el dibujante Francisco Solano López. Comienza a publicarse el 4 de septiembre de 1957 en la revista *Hora Cero Semanal*, de Editorial Frontera”. Y también una apuesta que se proponía ir más allá de lo musical: “*Los Ellos* no es sólo un compilado musical sino una idea que busca reinterpretar de forma global una historia. Construir un concepto en base a muchas miradas y abrir nuevos horizontes tanto como para la obra en sí, como para todos los participantes (Concepto Cero 2011).

⁴ Es verdad que en particular las bandas de rock siempre conectaron en sus shows y en sus discos la música con otras artes, la ficción, el cine, las artes visuales. Las nuevas tecnologías permiten realizar esto con menos recursos y en sinestesias antes impensadas.

las combinan? De acuerdo con estas preocupaciones, en esta ponencia me propongo abordar de forma exploratoria aproximaciones de lectura específicas de una red de músicos y artistas, conformada por jóvenes universitarios que transitan una escena estética de la ciudad de La Plata, en tanto herramientas para la profesionalización de sus competencias e intervenciones sobre dicho mundo del arte. Habida cuenta de que las ciencias sociales son parte de su menú de lecturas, focalizaré en el papel que estos músicos les asignan en pos del objetivo explícito de la profesionalización musical. Este recorrido implicará pasar también por incursiones de escritura de algunos miembros de la red.

La investigación

Llegué a preocuparme por este vínculo específico entre los libros y la música en el trabajo etnográfico de seguir al sello musical Concepto Cero, interesada por los cambios en el estatuto del músico y de la vocación y profesión artísticas entre los jóvenes. Luego de un tránsito de investigación (2009-2011) en la escena musical juvenil de La Plata vinculada al mundo universitario, en el que entendí al sello musical como una forma específica en que las redes de jóvenes y las tecnologías actualmente producen arte (Boix 2013), había decidido focalizar en uno de ellos. El recorrido etnográfico (2011-2015) consistió en acompañar al grupo de músicos y artistas que conformaba Concepto Cero en una variedad de reuniones privadas en las que planificaban sus intervenciones en el mundo de la música, reuniones con otros “sellos”, productores y músicos, eventos organizados por el “sello” o en el que este tenía participación.

Hacia fines del año 2009, Concepto Cero se había constituido en La Plata por iniciativa de un grupo de jóvenes que seguían carreras universitarias de música y artes visuales. Funcionaba a partir del uso intensivo y compartido de las tecnologías -desde las redes sociales virtuales a los equipos de sonido- y un trabajo común al que cada miembro aportaba de acuerdo a su competencia artística más reconocida: una mayoría de músicos - Nicolás, Matías, Cristóbal, Ángel, Damián- era acompañada por fotógrafos y artistas visuales, varios de los cuales también tenían proyectos musicales. Entre ellos existía una proximidad estética y ética en cuanto al proyecto musical que los hacía “amigos”⁵. No compartían afición por un género musical, aunque sí una sensibilidad hacia lo nuevo y una búsqueda de lo inclasificable. Concepto Cero editaba discos, aunque esta no era su única ni principal

⁵ La amistad, lazo social característico de este campo, funciona en este mundo artístico como capitalización social y articulación moral, lo cual es objeto de otros trabajos (Boix 2016).

actividad: organizaba “fiestas” y “fechas”⁶; participaba de festivales; alquilaba equipos; fabricaba y vendía remeras, calcomanías y otros objetos de diseño relacionados con los artistas; producía eventos culturales para terceros, participaba de “fanzines”. En Concepto Cero la noción de “sello” remitía menos a las instancias de grabación, contrato y difusión, instancias típicas del mercado y la industria discográfica clásica (ver, por ejemplo, Palmeiro 2005), que a una amplia serie de actividades por las que se produce la organización social de la música: los criterios de apreciación, evaluación y legitimación, la vinculación con otras artes, la valorización monetaria de los productos artísticos tenían lugar en las redes del “sello”. Es así que lo entiendo sello musical y no sello discográfico (diferencia que elaboro en Boix 2013, 2016).

En la investigación, me propuse describir y analizar en su singularidad una configuración de producción y gestión de música a partir del caso de Concepto Cero, en un contexto en el que la distinción tradicional entre lo amateur y lo profesional, según la cual lo que media entre ambas instancias es un contrato discográfico, ya no resultaba operativa⁷. En efecto, una vez producida la desvinculación entre la profesión y la industria musical, por efecto del agenciamiento tecnológico y la crisis y reconfiguración de la industria de la música (Yúdice 2007, 2008), ya no se puede dar por sentado que la categoría de lo profesional tenga un significado unívoco. Esta crisis en lo que se identifica como profesión en la música puede observarse en una bibliografía tensionada entre el reconocimiento de prácticas profesionales en los términos de la industria musical tradicional o bien desde parámetros que aún resulta difícil determinar. Indagué entonces en el problema de la profesionalización de Concepto Cero y de las trayectorias de sus integrantes, desplegando las múltiples mediaciones (en el sentido de Hennion 2002⁸) involucradas en ese proceso para entender que el carácter

⁶ En este contexto etnográfico, una “fecha” es generalmente un recital a cargo de uno o más artistas, no necesariamente nocturno. La “fiesta”, por su parte, es un evento nocturno de mayor duración en la que además de bandas, tocan *djs*.

⁷ No hace demasiados años, en un trabajo originalmente publicado en el año 2001, Simon Frith (2006: 54) podía plantear que en el contexto de la música popular no resultaba fácil trazar una línea que separe con nitidez lo profesional de lo amateur. A continuación, ejemplificaba con el caso de los integrantes de un grupo que tocan con asiduidad en un club, quienes pueden descubrirse un día, súbitamente, firmando un contrato con una compañía, bien pagados por hacer prácticamente lo mismo que han hecho durante años en calidad de aficionados. De acuerdo a su lectura, lo que mediaba entre las instancias profesional y amateur era un contrato discográfico. En su crítica a la arbitrariedad de esta distinción al interior de la industria de la música popular, no coincidente siempre con la calidad de la performance, Frith devuelve una imagen precisa de la relación más o menos necesaria que el carácter profesional de un proyecto musical guardaba con los mecanismos de la industria discográfica.

⁸ Hennion considera que no hay que tomar la música como un objeto de buenas a primeras porque esta es en sí misma un evento donde no es posible dissociar la música propiamente dicha de sus mediaciones: instituciones, objetos técnicos, soportes materiales, instrumentos, sentido en el cual la mediación apunta a una operación heterogénea que no hace distinción entre humano y no humano. La música para Hennion es el resultado de estas mediaciones, o más bien, la música es la relación de mediación misma.

profesional de la música podía producirse en un sello musical relativamente autónomo de la industria discográfica a partir de las figuras de músicos que se gestionan a sí mismos o “músicos gestores”. La hipótesis de esta ponencia es que entre estos músicos la lectura especializada, acompañada de otras prácticas formativas, es una de las mediaciones para construir su carácter “profesional”.

Primera escena

Durante mi primer año de trabajo etnográfico, al término de la *performance* de la banda que tocaba en una “fecha” nocturna organizada por el “sello”, Nicolás, su “director”, me dijo entre la música y el bullicio al tiempo que tomaba cerveza: “el otro día me olvidé de avisarte de un curso que había en el Malvinas” [refería al Centro Cultural Islas Malvinas, ubicado en una zona céntrica de la ciudad]. Hablamos sobre los contenidos y la orientación del curso, referido a la industria musical y destinado a los propios músicos y artistas. Prontamente, la conversación derivó en sus promesas de enviarme un texto sobre sellos discográficos en Chile y sus apreciaciones sobre la “bibliografía” que tomaba como objeto “sellos” como el que él comandaba. Según expresó, resultaba “difícil” leer “algo que “ya no se sepa”. Por mi parte, nombré algunos autores que habían trabajado sobre sellos discográficos en el contexto local (como Palmeiro 2005, Corti 2007 y Vecino 2011⁹) y prometí enviarle los trabajos, cosa que luego hice. La conversación se perdió en la noche: llegó Matías a ultimar detalles sobre el show de la siguiente banda, Nicolás fue interceptado por un periodista de la escena y por mi parte me dirigí hacia la puerta para ayudar a Cristo en la “taquilla” o venta de entradas.

Esta conversación me alertó sobre el interés que mis interlocutores tenían al respecto de lo que llamaban “formación” y de la mediación de la lectura en esa práctica. A partir de entonces, comencé a acompañarlos a talleres y encuentros formativos para músicos como el que había tenido lugar en el Centro Cultural Islas Malvinas, organizado por el Instituto Cultura de la Provincia de Buenos Aires. Registré esta clase de encuentros en el Instituto Cultural de la provincia de Buenos Aires, en el Anexo del Senado de la misma provincia, en la feria Tecnópolis y en centros culturales. Observé que acompañaban estas “capacitaciones”, como solían llamarlas, con lecturas de publicaciones periodísticas y académicas y ensayos de conceptualización sobre la actualidad del mundo de la música. Damián posteaba regularmente

⁹ Incluso cuando estos trabajos operan una “falsa sinonimia” entre los sellos discográficos tradicionales y los sellos musicales de nuevo tipo (Boix 2013).

en el grupo privado de Facebook del “sello” noticias de revistas y blogs con información estadística sobre la industria musical, especialmente sobre soportes musicales y medios digitales. Nicolás hacía lo propio en su cuenta pública de Twitter. Con Ángel empezamos a tener conversaciones sobre la sociología de la música en Argentina, a la cual conocía por ser graduado de comunicación y alumno de una maestría afín a las temáticas que yo estudiaba.

Los textos en una red de complicidades, afectos y alianzas

En la extensión del trabajo etnográfico pude rastrear la circulación y préstamos de libros de arte (para encontrar “referencias” o “inspiración” a la hora de realizar un flyer o pensar la estética “integral” de un proyecto), biografías de músicos y textos que retomaban distintos aspectos del mundo de la música. A la persona que más pude observar en sus hábitos de lectura fue a Nicolás. En su biblioteca, primero en la habitación que tenía en casa de su madre y luego en su departamento, junto a los libros de arte visual y fotografía y discos en formato CD y vinilo, se encontraban publicaciones impresas sobre *management* y, en particular sobre el negocio de la música: “All you need to know about music business”, de Donald Passman y “How music got free The End Of An Industry”, de Stephen Witt. Pero también ensayos sobre temas musicales: “Cómo funciona la música”, del músico escocés estadounidense David Byrne y “Retromanía”, del crítico musical inglés Simon Reynolds. Fue en su biblioteca que conocí *Música para Camaleones*, uno de los libros que más circuló en las redes del “sello” durante el período estudiado.

Música para Camaleones fue editado en Cataluña (España) durante el año 2012 por Trànsit Projectes, emprendimiento que había financiado parte de la edición de “Los Ellos”, el disco compilado homenaje a *El Eternauta*. Producido de forma colectiva, este texto se propone como un muestrario de referencias en “buenas prácticas” de trabajo en producción cultural y, específicamente en la música, desde el concepto clave de trabajo en red. La noción de red y el diagnóstico de una época de profundos cambios donde la cultura asume un lugar preponderante se teje a partir de citas de sociólogos, filósofos y ensayistas como Manuel Castells, Gilles Deleuze y George Yúdice. Es verdad que, contemplados desde criterios académicos, estos autores han realizado planteos de distinta generalidad, alcance y reconocimiento, pero en el texto unos resultaban tan operativos como otros. A partir de la presentación de 29 proyectos que marcan pautas y formas de trabajo para los lectores “emprendedores” en cultura, *Música para Camaleones* quiere demostrar que la novedad en el arte y la música actual radica en el “cómo”, es decir, en la metodología de trabajo. Desde esta

perspectiva, la singularidad de la música no está en la obra por sí misma sino en la forma de producirla. Es esta forma la que hace “destacar la belleza de una piel en apariencia tan poco singular que se parece a todas las otras pieles” (Trànsit Projectes 2012: 18). En el libro, la idea de red se conecta explícitamente con otras: trabajo interconectado, horizontalidad, proyecto, estrategia, sostenibilidad, creatividad.

Leído para conocer experiencias de creación y gestión musical en otros países, en la búsqueda de ideas y referencia, el texto circuló entre los integrantes de Concepto Cero y fue usado para el auto-diagnóstico de proyectos que Concepto Cero tenía con otros sellos musicales platenses y de la provincia de Buenos Aires. Nicolás había recibido el libro por correo, por lo que cuando lo compartió con sus “amigos” del “sello”, el texto todavía no estaba disponible para su descarga online. Ángel fue uno de los primeros en tramitar su préstamo y la cadena continuó con algunos miembros de su banda. A lo largo del trabajo etnográfico pude notar cómo los conceptos del libro eran apropiados en los discursos de los integrantes del “sello” y de algunos sellos musicales “amigos”: buscar que los proyectos sean sostenibles, promover el trabajo en red, tener una estrategia conjunta para hablar con el Estado, ser creativos para economizar recursos, etc.

A mediados del año 2014, Nicolás fue invitado a Colombia para disertar sobre su experiencia como músico y gestor. De ese viaje trajo consigo otro libro de esta clase: *Manual para la creación de portafolios musicales*, realizado por un grupo editorial llamado Poliedro y editado por el Ministerio de Cultura de Colombia. Cuando me lo mostró por primera vez, estábamos merendando en una estación de servicio con El Tuca, un músico de La Patrulla Espacial, banda nunca catalogada en el “sello” pero con la que siempre se vinculaba. El libro, impreso en papel de calidad fotográfica, era una especie de manual para bandas y artistas. Mientras yo reparé en una serie de artículos sobre redes y plataformas digitales, gestión y un anexo con modelos de contratos para sellos musicales, El Tuca también se mostraba interesado en el libro, lo ojeaba y comentaba con Nicolás los modelos de planta de escenario o *riders*¹⁰ que el libro proponía.

En particular, Nicolás no sólo comentaba estos materiales de lectura entre sus “amigos”, sino que hacía una cuidadosa presentación de ellos en su cuenta de Instagram, donde otros usuarios además de “likear” las fotografías le preguntaban qué le habían parecido,

¹⁰ La noción de planta de escenario refiere a una representación –generalmente gráfica, en forma de dibujo o croquis– de los canales que usa la banda/artista para tocar, incluyendo los dispositivos técnicos que demanda en vivo, como la especificación de la cantidad y tipos de micrófonos y amplificadores, la cantidad y posiciones de tarimas y pies –de micrófono, de teclado–, etc. Esta representación también incluye la ubicación de cada integrante y sus instrumentos en el escenario.

le recomendaban otros textos o le prometían préstamos. Esta presentación cooperaba en mostrar a Nicolás como un experto en gestión musical para muchos participantes de la escena. Así, en ocasión de una charla en un festival, un grupo de productores conocidos por traer bandas de cumbia peruana y colombiana a La Plata contaron que lo habían contactado al inicio de esa iniciativa “para que nos explicara cuánto valía y cómo se hacía para traer una banda de afuera”.

Nicolás resumía su interés en el tipo de lecturas repasadas de la siguiente manera: “los que estén a cargo del “sello” tienen que tener..., no la posta digamos, pero tener información en más temas...”. Asimismo, estas lecturas también ofrecían desde su punto de vista un vocabulario adecuado para el diálogo con los funcionarios del Estado y con “los privados”, como podían ser los representantes de marcas a las que se le quería ofrecer un *sponsor* o los “compradores” de una ronda de negocios en el Mercado de Industrias Culturales Argentinas (MICA)¹¹, léxico que a veces Nicolás evaluaba que no tenía. Al término de la etnografía, sintetizó esta práctica a modo de una “educación paralela”, en referencia a sus estudios en el bachillerato de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y la Licenciatura en composición con medios electroacústicos de la Universidad Nacional de Quilmes. Según expresaba, en ninguna de esas instituciones la gestión era un contenido curricular: había tenido que buscarlo por su cuenta. Ángel enfatizaba la dificultad de este aprendizaje: “es toda una ingeniería la que está detrás”, decía al respecto de las particularidades técnicas y políticas del trabajo con las bandas, con el mercado y con el Estado, para luego diferenciarlo de lo que hacía un productor o un *manager*. En su manera de dar cuenta de la dificultad, marcaba un eje de diferenciación y de creación de la especificidad de su papel como músicos que se gestionan.

Lectores de ciencias sociales

En el año 2012 Nicolás comenzó a formar parte del equipo de Recalculando, -un programa federal dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación que tenía como objetivo explícito “acompañar la profesionalización de la música emergente”¹². El programa organizaba “capacitaciones” destinadas a músicos, consistentes en talleres y charlas en las que

¹¹ El MICA reunía “diferentes actividades de las industrias culturales con el objeto de generar negocios, intercambiar información y presentar su producción a los principales referentes de todo el mundo” (de acuerdo a datos de su página oficial: <http://www.mica.gob.ar/institucional/>, consultado: 24/04/13). Junto a la música, los sectores escogidos para participar fueron: artes escénicas, audiovisual, diseño, editorial y videojuegos.

¹² El programa funcionó entre los años 2012 y 2015, luego del cambio de signo político en el Estado nacional.

se compartían estrategias de difusión, técnicas del uso del video, información sobre licencias y otras cuestiones que hacían a la “gestión” de la música. Cuando en dicho equipo comenzaron a planificar, y luego escribir, artículos que formarían parte de un texto “guía” orientado a proyectos “emergentes”, empecé a encontrar libros de editoriales universitarias y académicas en la biblioteca de Nicolás. En ese contexto, las investigaciones coordinadas por García Canclini y Cruces (2012) sobre nuevas sociabilidades y patrones en la música y las artes, con las que entablo un diálogo en la investigación, me fueron “linkeadas” primero por Nicolás antes que por cualquier comentarista académico. De la misma manera, Nicolás, Ángel y otros músicos del “sello” eran lectores de George Yúdice; en particular, Nicolás se interesó por conocerlo en uno de sus viajes por Latinoamérica como “capacitador” de Recalculando.

Las ciencias sociales eran importantes para mis interlocutores porque desde su perspectiva podían construir un relato, una explicación, del cambio que ellos experimentaban. En ellas encontraban y se apropiaban de una teoría de su situación, esto es: una manera de comprender su autoproclamada novedad en el mundo de la música. En los resultados de una investigación realizada a mediados de los años 90, Negus (2005: 32) ha observado que la cultura de producción de las multinacionales de la música, construida por los miembros de dichas compañías, extraía varias de sus ideas de los estudios culturales, la sociología, la musicología y la semiótica, generalmente en sus versiones mediadas por el periodismo, los cursos y los medios de comunicación. Se trata de una observación que el autor no profundiza pero de la lectura de su investigación se desprende que los directivos y trabajadores jerárquicos de las grandes compañías estaban más que nada interesados en sociologizar al público, a fin de otorgarle una pátina de certidumbre a un “negocio irracional”¹³. De manera diferente, mis interlocutores eran más propensos a realizar una versión del tan mentado auto-socioanálisis bourdieano. Lo que les interesaba era conceptualizarse a sí mismos y sus proyectos en un momento de reconfiguración histórica del campo.

Un tópico central de reflexión era el carácter de novedad que revestía a las organizaciones, las trayectorias y los proyectos musicales. Este era un tema habitual en el espacio reservado en el blog del “sello” para escribir sobre sus inquietudes musicales. Todos estábamos invitados a escribir, de hecho, a mí se me insistió bastante para que lo hiciera. Sin embargo, el que posteaba generalmente allí era Nicolás. Esta sección llamada “Detrás del cero” recopila al día de hoy distintos *post* que presentan libros –*Música para Camaleones*–,

¹³ Refiere a una concepción del negocio –afirmada en el estudio de Negus tanto por trabajadores como directivos– donde es necesario producir varios fracasos para encontrar un éxito, dado que no es posible predecir el gusto de los públicos.

videoclips y documentales musicales –por ejemplo, el proceso creativo en artistas como Björk, y Napster: “la plataforma que dio comienzo a las plataformas peer to peer de transferencias de archivos”¹⁴–, además de reflexiones sobre el estado actual de la música. En estos *post*, Nicolás refería con regularidad a las “nuevas tecnologías”, a los “nuevos modelos” o a una “nueva instancia de la cultura”.

En un mundo musical donde sus protagonistas ponían de manifiesto su propia reflexividad acerca de sus prácticas musicales y los discursos de las ciencias sociales tenían algo para decir en ese sentido, mi participación en las redes del “sello” no pudo más que ser modelada por esa promesa. Si bien esa promesa se perfiló desde aquella “primera escena”, a fines del año 2012 los músicos del “sello” empezaron a convocarme con mayor énfasis a otras actividades además de las “fechas”, “fiestas” y reuniones del “sello”. Con Nicolás, trabajamos en el armado de bloques de los elementos en los que un colectivo debía formarse, para empezar a pensar “capacitaciones” en torno a esos ejes y posibles candidatos que prepararan y coordinaran cada capacitación. Como ejecución de una decisión tomada colectivamente en una reunión del “sello”, armé un relevamiento de instituciones dedicadas a la formación en gestión cultural, y empecé a participar más activamente en las discusiones que tenían lugar en las reuniones, por ejemplo al respecto de la identidad del “sello”. Era usual que Nicolás o Ángel me dijeran “te necesitamos para conceptualizar...”. De esta manera, imaginaban para mí un papel activo en el proceso de institucionalización y de profesionalización del “sello”.

A tono con estos pedidos, cuando a mediados del año 2013 presenté mi tesis de maestría, les envié una copia y su lectura se extendió entre quienes no solían leer estos textos –que leyeron en general la Introducción–, mientras en los casos de Ángel y Nicolás la lectura fue completa. En un principio, las devoluciones se limitaban a lo “interesante” que les había resultado, mostrando cierto orgullo por haber sido protagonistas de un texto académico. Meses después, Nicolás me confirmó que habían leído la tesis en el grupo de trabajo de Recalculando, inmerso en el armado de un libro orientado a músicos y colectivos emergentes. Más adelante, Ángel me hizo una devolución muy informada, discutiendo conmigo nuevas preguntas que surgían de esa tesis y que decidí elaborar para mi tesis de doctorado.

En septiembre del año 2015, el ministerio de Cultura y el equipo de Recalculando presentaron finalmente la Guía REC, un libro de consulta orientado a músicos que se gestionan a sí mismos, compuesto por distintos capítulos que abordan estrategias de gestión, nociones de marketing digital, comunicación y prensa para proyectos musicales, armado de

¹⁴ En: “Detrás del cero”, posteo del 15 de noviembre de 2015. Disponible en la web: <http://conceptocero.com/tipo/detras-del-cero/> (consultado: 12/02/2016).

estudios hogareños, derechos de autor y propiedad intelectual, entre otras herramientas que consideraban necesarias para moverse en el que llamaban “ecosistema actual de la música”. Martín Mena era el coordinador general del libro, junto a Bruno Maccari, quien también me fue presentado como su editor. Martín escribía uno de los capítulos junto a parte del equipo del programa sobre sellos de gestión colectiva. Por su parte, Nicolás se encargaba de otro sobre herramientas de marketing digital. En la bibliografía de los artículos podía ver citados algunos libros que había encontrado en su biblioteca, lo que me hablaba de un clima de lecturas compartidas. Entre los expositores que acompañaban a Bruno y Martín encontrábamos otra parte del camino trazado en estas páginas: el español Tomás Guido, editor de *Música para Camaleones* y Johanna Pinzón, de Poliedro, la empresa colombiana del *Manual para la creación de portafolios musicales*. 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 encontré en Concepto Cero y sus sellos musicales “amigos” y que constituían un tipo específico de “profesionalización”.

Palabras finales

En esta ponencia elaboré una primera aproximación al modo en que cierta literatura es una mediación en la construcción de la música “profesional” y de la carrera de músicos que ya no se dedican sólo a tocar, sino que asumen la gestión de su propia obra. Destaqué la lectura de obras de *management* empresarial; manuales, guías y *posteos* sobre la industria de la música; capítulos de libros y artículos académicos y tesis de maestría y doctorado como una literatura específica que ingresa a las bibliotecas y redes de los músicos. La lectura de estos textos acompaña prácticas de formación que los protagonistas de esta investigación entienden como necesarias para construir un lugar propio en un mundo de la música transformado por la reconfiguración de la industria y la omnipresencia de las nuevas tecnologías. Estas prácticas suelen ser “autodidactas” y, si bien estuvieron inscriptas en las políticas públicas durante el período estudiado, no encuentran aún un reconocimiento en los espacios oficiales de enseñanza musical y artística. Paradójicamente, mientras las carreras artísticas ignorarían estas inquietudes, las ciencias sociales son visualizadas por estos músicos como parte de un arsenal mayor de herramientas de profesionalización.

La incorporación por parte de estos músicos de la necesidad de encarar de manera activa y diferente las relaciones con el mercado y con el Estado, es decir, en la centralidad que adquiere para ellos la gestión –como en su reivindicación de dicha necesidad para

“profesionalizarse”– es posible entender un cambio en lo que se considera que debe ser un músico. En ese cambio, las prácticas de lectura analizadas en este trabajo encuentran un papel clave: si estas competencias de gestión no forman parte de las enseñanzas escolares ni de la tradición de la música juvenil local –salvo en experiencias de “autogestión” minoritarias y consideradas “amateurs” por mis interlocutores- habrá que buscarlas, incentivarlas y organizarlas uno mismo.

En este contexto, el trayecto en la música de Nicolás y de otros “músicos gestores” que participaron junto a él de la Guía REC señala aperturas posibles del mundo de la música juvenil urbana hacia el ámbito de la edición de libros y las prácticas de construcción literaria. Estas intervenciones ya no se construyen desde un perfil netamente artístico, tal como lo hacen sus colegas músicos y “poetas”, sino desde el lugar de la gestión (el cual, no obstante, no deja de reclamar su “creatividad”). Si se considera cómo la edición del libro mencionado implicó una apuesta de legitimación del tipo de proyectos y carreras en la música que estos “amigos” construyen, podemos sospechar el papel clave de estas preocupaciones e incursiones “literarias” en el cambio emergente en el status del músico joven.

Para finalizar, el tipo de incursiones descriptas vuelve a hacer emerger la pregunta por la pertinencia estudiar de campos musicales que en su propia definición relativizan o colocan fuera del plano otras prácticas de los actores que queremos comprender. Cómo ha escrito Hennion (2012), los festivales, las danzas, las drogas y estimulantes, la ropa, las relaciones sexuales, entre otras prácticas, definen las condiciones de la producción y el gusto musical en la actualidad, por lo que no es posible disociarlas del estudio de la música. En esta ponencia, intenté mostrar una manera novedosa o no esperada en que la literatura tampoco es separable de un modo de producción y gestión musical entre jóvenes contemporáneos.

Referencias bibliográficas

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

Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1015/te.1015.pdf>

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

Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Inédita.

Corti, B. (2007). Las redes del disco independiente: apuntes sobre producción, circulación y consumo. En: VV.AA., *Las Industrias Culturales en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Frith, S. (2006). La industria de la música popular. En: Frith, S., Straw, W. y Street, J. (comps.). *La otra historia del rock*. Barcelona: Ma Non Troppo.

García Canclini, N. y Cruces, F. (2012). Conversación a modo de prólogo. En: García Canclini, N.; Urteaga Castro Pozo, M., y Cruces, F. (Coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.

Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.

Hennion, A. (2012). Melómanos: el gusto como performance. En: Benzecry, C. (comp). *Hacia una nueva sociología cultural*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Keightley, K. (2006). Reconsiderar el rock. En: Frith, S.; Straw, W. y Street, J. (comps.), *La otra historia del rock*. Barcelona: Ma Non Troppo.

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

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

Trànsit Projectes (2012). *Música para Camaleones. El black álbum de la sostenibilidad cultural*. Barcelona.

Vecino, D. (2011). Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires, 1998-2010. En: Rubinich, L. y Miguel, P. (comps.), 01 10. *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.

Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

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