

Piratería y gurús tecnológicos y musicales. La conformación del gusto en la transición de lo “alternativo” al “indie”

Ornela Alejandra Boix

IdIHCS, CONICET, FaHCE-UNLP, Ensenada, Argentina

ornelaboix@gmail.com

La investigación

Hacia el año 2009 inicié una investigación etnográfica sobre la música indie de la ciudad de La Plata que plasmé mi tesina de licenciatura. Del indie me interesaban, tal como lo expresaba en ese trabajo, las disposiciones técnicas, los recursos financieros, las redes de cooperación, las locaciones. Pero también las tendencias estéticas y las sensibilidades: qué significaba hacer música indie (o como se decía en ese momento “indie rock”), a qué implicaba oponerse, a quiénes aliarse, y por qué (Boix, 2011: 4). Filiaba este último grupo de preocupaciones a los estudios que, en el contexto local, vinculaban la música con las identidades juveniles. Estos trabajos retrataban a los jóvenes y su empleo, su uso, de distintas músicas como soporte de identidad, en particular la cumbia (con privilegio de su expresión “villera”) y el rock (especialmente en su versión “chabona”). Cuando hablo de uso me apoyo en el sentido que Pablo Vila (1987) da a ese concepto. De acuerdo con Vila, el tango y el folclore en su momento, luego el rock nacional, son músicas de uso porque un movimiento social, una clase, una generación -un actor social específico- usa esa música como soporte de su identidad y de su acción colectiva. Originalmente, el concepto “música de uso” quiso pensar la existencia de una música representativa de una época y de un sector social. Actualmente, en un contexto de mayor diversificación y pluralización musical que cuando escribió Vila, podemos pensar que existen numerosas músicas de uso -no sólo el rock lo es hoy para los jóvenes-, en tanto formas musicales que traman un lenguaje y un modo de hacer común para distintos grupos. Por ello, esas músicas tienen un valor estratégico en la vida social.

Los hallazgos de una investigación etnográfica en la escena indie y emergente de la ciudad de La Plata realizada entre los años 2009 y 2015, me permiten pensar en el indie como una música de uso. Hablar de música “indie” no implica hablar sólo de género musical y apropiaciones, sino también de la producción misma de la música, y es en este último sentido que el “indie” funciona con éxito como código generacional. Esto es así porque en músicas

como el “indie” se encuentra de forma plena una nueva relación con la música y con los medios de producción de música. Así, de la misma manera que en 1985 Vila describió el espacio del recital y su funcionamiento como refugio frente a la política de la dictadura cívico-militar, permitiendo una lectura acerca de la organización de una sociabilidad joven y una resistencia política a partir de una música, hoy puede encontrarse en la conjunción de formas de producción intensivas en tecnología, descentradas de los géneros musicales, interesadas tanto en la gestión como en la estética, apoyadas sobre lazos amicales, apoyadas en colectivos e impulsoras de escenas locales, un uso de la música característico para los jóvenes contemporáneos.

Aparentemente, lo que se aludía con indie platense en 2009 -al inicio de la investigación- era una forma estilística específica, apropiaciones del denominado college rock norteamericano, llamado así por su anclaje universitario. Se trataba de un rock de guitarras distorsionadas, capas sonoras y letras distantes e irónicas. Frente a esta concepción común, no sensible al hecho de que muchas otras músicas que no respondían a estos parámetros eran identificadas como indies en La Plata incluso en dichos años, defendí que el indie no es un género musical ni meramente una música con un estilo o sonoridad particular. Este fenómeno debía leerse en el marco de un dispositivo integral en el cual lo estético no puede escindirse de lo moral y lo organizacional y además no es la dimensión definitoria del fenómeno (Boix 2013). A medida que avanzaba la segunda década de los 2000, el crecimiento del fenómeno indie -su diversificación social, más allá de los adeptos tempranos, jóvenes de clases medias universitarias- implicó su pluralización sonora e hizo que esta hipótesis fuera ganando contundencia. Hoy lo que se llama indie es un fenómeno más amplio que el que se observaba en 2009 y debe entenderse por su cultivo de formas del gusto que se desmarcan de las sonoridades de moda, apelando a la experimentación y a usos flexibles de los géneros musicales; por su específica configuración moral “relajada”, sin ambiciones desmedidas respecto a la carrera musical ni ansias de figuración; por su anclaje en escenas locales interconectadas que se sostienen en el tiempo; por su producción en instituciones denominadas sellos musicales y por su filiación con la tradición y la cultura del rock.

No obstante, hasta el momento mi investigación se ha limitado a un período contemporáneo, sin llegar a dar cuenta de la acumulación histórica que ha hecho posible el fenómeno indagado. En mis últimos trabajos (Boix en prensa), he comenzado a indagar esta historicidad, a partir de trabajar tanto sobre sellos musicales de los años 90 como, más ampliamente, sobre las relaciones del rock nacional con el mercado y el Estado desde entre fines de los años 60 y la actualidad. En esta ponencia, mi objetivo es darle continuidad a este

esfuerzo, focalizando en la conformación de un gusto caracterizado por una mayor flexibilidad, fluidez y pluralidad.

En este trabajo, quisiera explorar la conformación de un tipo de escucha musical que considero que está en la base de ese gusto. Este proceso de constitución se apoya en una transformación tecnológica muy significativa: la extensión de la penetración de Internet en los hogares en la zona metropolitana de Buenos Aires entre fines de los años 90 y principios de los 2000. Según datos del Banco Mundial, en el año 1992 -año más lejano del que se cuentan mediciones- un 0,00299% de la población utilizaba Internet. En su análisis de estos datos, Lemus (2018: 61) indica que este porcentaje creció de manera sostenida durante el resto de la década, a ritmos mayores al 48%. El período de mayor incremento se registró entre 1997 y 2000, en donde se pasó de un 0,2803% de usuarios a un 7,04%. No hablamos aquí de conexiones domésticas: para ello habrá que esperar al censo de 2001, el cual, siguiendo el trabajo de Lemus (2018: 62) indica que la presencia de computadoras e Internet en el hogar en 2001 sumaba 20,50% de los hogares con computadora y un 9,06% tenía, además, servicio de Internet. Este crecimiento es acompañado por el abaratamiento de las tecnologías de grabación hogareñas, que permitieron masificar la copia de música entre amigos, familiares y conocidos; la venta de copia “truchas” (venta por catálogo, venta de discos “truchos” en las mismas disquerías, venta en la calle, etc.) y la copia de discos por los artistas independientes, por fuera del registro legal de fonogramas (lo que los artistas denominaban “el CD-R”).

En las investigaciones, el proceso de apropiación tecnológica y su vínculo con el consumo de música es referido de forma general (ver, por ejemplo, Yúdice 2007, Semán y Vila 2008, Gallo y Semán 2012). Por el contrario, en esta comunicación mi objetivo es comenzar a estudiarlo de forma singular para el caso de la escena independiente de la zona metropolitana de Buenos Aires. Previamente, he escrito que en el mundo de la música indie y emergente prevalece una afición por lo inclasificable, una búsqueda de la rareza y del exotismo, la conformación de una tradición otra del rock nacional, donde tienen lugar grupos no consagrados, experimentales, “raros”, etc. (Boix 2011). Además, he consignado cómo, en sintonía con la transformación de gustos especializados en gustos omnívoros, la música indie más reciente se ha acercado a la otrora demonizada música comercial. ¿Cómo se produce esta configuración?, ¿cómo se conseguían estos materiales musicales? ¿cómo las apropiaciones tecnológicas y una sociabilidad (a la que estas dieron forma a la vez que fueron formadas) están en la base de ese gusto más diversificado para el caso de este mundo musical?

Pink Moon y la escena alternativa predecesora

Quienes integran la actual escena indie y emergente pertenecen a distintas generaciones, entre sus músicos y adeptos encontramos personas que tienen menos de 20 años junto con quienes alcanzan los 40. La mayoría de ellos, sin embargo, reconocen de una u otra manera a una escena predecesora, que podría fechar su inicio a mediados/fines de los años 90 y se identifica como “alternativa”. Esta palabra designa experiencias musicales muy heterogéneas: de las escenas punk y hardcore (especialmente esta última, de gran desarrollo durante la época: Entwistle 2012), al rock-pop “alternativo” -heredero en gran parte del “nuevo rock argentino” (Lunardelli 2002) y la llamada “movida sónica”, pasando por propuestas aún más marginales, como las del indie primigenio de Buenos Aires y La Plata.

A partir de las entrevistas realizadas durante todo el período de la investigación etnográfica (del 2009 a la actualidad), complementada con entrevistas que tomé de otros investigadores y periodistas, así como mi propia experiencia como escucha de música alternativa en los años 90/principios de los 2000, llegué a un objeto privilegiado para estudiar la sociabilidad de esa escena anterior. Se trata de los blogs y fanzines virtuales dedicados íntegramente a la música, donde se habla, se discute, de música. ¿Por qué objeto privilegiado? Como plantea Simon Frith (2014), el sentido de la música popular es inseparable de la conversación, de los actos de discernimiento que acompañan su consumo y su puesta en escena (en otras palabras, lo que él llama los “ritos de la interpretación”).

Entre estos espacios, me dedico aquí al considerado de forma prácticamente unánime como el primer “fanzine virtual” publicado en Argentina (Vecino 2010), el site Pink Moon, el cual fue editado en la ciudad de Buenos Aires durante entre 1999 y 2009 a partir de un registro de dominio gratuito por dos hermanos que no eran profesionales del medio periodístico, Martiniano (Marty) y Marcos Zurita. Hoy en día, estos materiales se consiguen sólo por medio de archivos de Internet: trece números del fanzine publicados entre los años 1999 y 2003, del número 3 al 15, se encuentran digitalizados casi en su totalidad. Los números restantes (los dos primeros y una serie de números de tirada irregular que se extienden hasta el año 2009), “deben haber muerto en algún disco rígido viejo”, según palabras de uno de sus creadores (Comunicación Personal con Marcos Zurita, Julio de 2018), ya que el fanzine siempre fue virtual y nunca salió en papel. En efecto, no conseguí reponer estos números para esta comunicación incluso realizando un pedido a los hermanos por medio de un amigo en común, quien participaba en esa época como colaborador de la publicación.

El fanzine tenía algunas más o menos secciones estables como “Lanzamientos”, donde los hermanos comentaban novedades editoriales; “Encuestas”, en la que músicos, periodistas, lectores, DJs y amigos de los hermanos opinaban acerca de sus discos, bandas, recitales y canciones amadas y odiadas; “Diálogos” o “Entrevistas”, donde los hermanos chateaban con bandas independientes locales e internacionales; “Links”, para recomendar sitios amigos o que los impulsores del fanzine leían; “Por Dios Cállate”, dedicada a las frases poco felices de las “estrellas de rock”, especialmente locales y “Encima le pagan”, la sección “por Dios callate versión periodistas”, tal como ellos mismos la definían (PM n.º 8), en la que se dedicaban a destrozarse las apreciaciones de periodistas y críticos de rock de los medios de gran tirada, especialmente Clarín y La Nación.

Según estimaciones del periodista Santiago Rial Ungaro (guitarrista y voz de Perdedores Pop y periodista del suplemento No de Página/12), realizadas en el año 2000 el fanzine era leído en esa época por alrededor de 1000 personas por mes (Rial Ungaro 2001). Entre ellas, se encontraban muchos músicos de la escena independiente de la época y, a su interior, quienes luego serían identificados como indie, tanto en Buenos Aires como en La Plata. Esto lo sabemos tanto por las encuestas que hacía el sitio, como por la sección “Cartas Amarillas”, donde los editores volcaban los mails que les enviaban los lectores. Allí pueden recuperarse algunas participaciones clave, que nos permitieron pensar la circulación del fanzine entre productores muy comprometidos con la escena independiente de la época:

-en las cartas de lectores (que eran propiamente e-mails de lectores), varios mensajes de “Juan” -quien declara “toco en Jaime Sin Tierra”: todo indicaría que se trata de Juan Stewart, bajista y tecladista de esa banda, luego encargado de tareas de grabación, mezclas y producción en varios discos de artistas independientes como Brian Storming, El Robot Bajo el Agua, Voltura y Sebastián Kramer, entre otros), de Isol (cantante de la banda pop Entre Ríos), de Adrián Paoletti (promocionando distintas fechas), de Diego de Loch Ness, luego bajista de Juana la loca, de Flavio Etcheto (músico y compositor, conocido por trabajar con Gustavo Cerati), entre otros.

-respuestas de encuestas donde se encuentran los votos de músicos de Victoria Abril y personajes del ambiente de la escena alternativa e independiente de fines de los 90 y principios de los 2000 como Pablo Reche (músico experimental), Gustavo Álvarez Nuñez (director editorial de la revista "Los Inrockuptibles" entre 1996 y 2004 y músico de la banda Spleen), Santiago Rial, Rolando Bruno (guitarrista de Los Peyotes), entre otros.

Específicamente, pudimos rastrear la presencia de músicos de la ciudad de La Plata, los cuales ya habían sido identificados como “renovación del rock platense” o una nueva

generación de esta música, por un actor clave, el periodista Oscar Jalil, un verdadero operador del rock platense (ver, por ejemplo, sus notas de 1997 y 1998 en el suplemento Viernes Joven del Diario El Día). Algunas de estas intervenciones son:

-en abril de 2000, la del músico Diego Billordo, un personaje luego central en la trama de la escena indie temprana de La Plata; en la edición de otoño del año 2001: la de Gastón Olmos, músico de 107 Faunos, banda de Laptra, sello fundacional del indie en La Plata, la de Tomás Vilche (cuando todavía vivía en la Patagonia, luego, ya en La Plata, fundaría un netlabel central de la escena indie platense, “Mandarinas Records”, reconociendo haberse inspirado en Pink Moon -Igárbal, 2018: 139-, para luego formar parte de la banda La Patrulla Espacial); a principios de 2003, la de la banda Soundblazter, emblemática del rock platense de los 90, con continuidad hasta la actualidad.

En particular, estas participaciones son destacadas en una entrevista a los “hermanos Zurita” realizada por el sociólogo Diego Vecino (2013) bastantes años después de desaparecido el fanzine. Allí Martiniano reconoce: “A mí me llama la atención que al día de hoy venga gente y diga que leía Pinkmoon, que le encantaba, etcétera, y que está bueno porque es gente que hoy por hoy está haciendo cosas interesantes con la música. Por ejemplo, los 107 Faunos, todos esos de Laptra, eran fanáticos de Pinkmoon, y yo me enteré ahora.”

Puede pensarse que el fanzine Pink Moon, si bien no se imprimía de forma física, no circulaba sólo virtualmente y allí reside también la relevancia del caso: sus impulsores eran habitués del Parque Rivadavia, un espacio verde ubicado en el barrio porteño de Caballito, donde a partir de los años 80 tienen lugar ferias de intercambio musical -se compraba, se vendría, se trocaban casetes, discos de vinilo y fanzines juveniles-. Algunas etnografías documentan la centralidad de esta feria para los jóvenes que escuchaban música independiente en los años 90: Irisarri (2016: 205-2011) muestra como para los Djs y productores de Zizek Records -netlabel orientado a la cumbia electrónica surgido del mismo clima cultural que Pink Moon- las visitas al Parque funcionaron como las primeras redes de búsqueda musical por las que encontraban discografías completas grabadas en cds y formato Mp3, incluso a pesar de estar grabadas en baja calidad, de bandas no tan conocidas y de su interés. El Parque Rivadavia es tan central en la sociabilidad producida alrededor de la conversación de Pink Moon que en el número 13, los hermanos Zurita inauguraron una sección en su página denominada justamente “Parque Rivadavia Virtual”. Este era presentado como un “lugar donde pueden ofrecer esos discos que ya no escuchan o que les regalaron para el cumpleaños, o se ganaron en la suscripción de Inrockuptibles, o en un programa de radio, o se afanaron de Tower, o lo que sea. Para qué darle de comer a los comerciantes

escrupulosos que VENDEN COPIAS al precio que ellos compran los originales??” (PM n.º 13).

Piratería, búsqueda activa y gurúes en la escucha musical

Crónicas periodísticas y trabajos académicos han documentado cómo se producían intercambios de música entre los participantes de la escena independiente de La Plata hacia fines de los años 90. En estos relatos del recuerdo, las grandes disquerías de la época, como Musimundo y Tower Records aparecen como lugares faltos de sorpresa o bien de difícil acceso por cuestiones económicas, planteándose entonces una búsqueda muy activa de música nueva en otros sitios y por otras vías. Una primera modalidad es el intercambio entre amigos y/o conocidos. Gustavo Monsalvo, guitarrista de El Mató A Un Policía Motorizado, recuerda: “Me gustaban Viejas Locas, Sumo y Las Pelotas... hasta que un día me pasaron un casete donde tenía Radiohead de un lado y Sonic Youth del otro, y me voló la cabeza...” (en Igárbal 2018: 164). Muchas veces estos intercambios trascendían la reciprocidad entre amigos, para convertirse en una especie de acción militante. Respecto a ello, Billordo expresa: “Yo grababa casetes. Para mí era hasta político. Venía un chico y me decía: 'A mí me gusta Nirvana; yo le decía: 'Nooo, vos tenés que escuchar Pixies, tenés que escuchar Yo La Tengo y un montón de 'bandas'... yo hacía eso” (en Cóccharo 2018: 36). En este sentido, Maite, la cantante de Myte y sus Linternas verdes recuerda: “Yo le pintaba [a Billordo] remeras de Pixies o Yo La Tengo y se las canjeaba por casetes...” (en Cóccharo 2018: 38). Otra modalidad eran los materiales compilados por publicaciones periódicas, como revistas de rock: el cantante de 107 Faunos escribe: “Escuché a los Perdedores Pop por primera vez en un casete que venía con la revista Revolver. Había dos canciones y una era 1000 Higos” (Sisti Ripoll, 2013). Una tercera modalidad descansaba en los casetes copiados a pedido en disquerías, tal como recupera José Goyeneche, cantante de Valentín y los Volcanes: “Había una disquería en la que compraba temas sueltos (...) me grababan tres temas de Nevermind en un casete, tres de otro disco y así. Me cobran 50 centavos por tema.” (en Igárbal 2018:24).

Antes de la antes de la posibilidad de disponer de un archivo infinito de música (en el sentido de Reynolds 2012) a partir de la Internet a alta velocidad, que igualmente hay que “entender”, hay que saber usar, como veremos más adelante, la Internet bajo la modalidad dial-up expandió la información estética disponible y la probabilidad de conseguir música nueva. En este contexto se inserta la actividad del fanzine Pink Moon. A través de la lectura

de los números disponibles, en conexión con los datos de las entrevistas que realicé en los últimos años, arriesgo que para estos jóvenes de la escena independiente de fines de los 90 un problema fundamental era conseguir la música que les interesaba, la cual era de difícil acceso, además de poder evaluar esa música con una batería de criterios generalmente no accesibles en los grandes medios. Considero que fanzines como Pink Moon y más adelante, los blogs dedicados a compartir y comentar música -como Encerrados afuera (a partir de julio de 2003, aunque también, y especialmente, se dedicaba al cine) y Mamushka Dogs (a partir de diciembre de 2005)- acogían en parte esas necesidades.

Lo gravitante que era para los impulsores del fanzine Pink Moon como para sus lectores la búsqueda de nueva música lo revela que ya desde el tercer número exista una sección que ofrece una canción en formato mp3 para descargar (“El mp3 del mes”¹) y, desde el número 5, un detallado instructivo que explicaba cómo hacerlo, luego de varios correos electrónicos donde los lectores manifiestan haber experimentado problemas con la bajada del tema y piden ayuda a los hermanos Zurita. El intercambio musical crece en los siguientes números a partir del uso de “lockers”, propios de las redes peer to peer, donde los hermanos subían música a pedido de algunos lectores. A lo largo de los números, los lectores pedirán consejos para bajar música en otros programas, como el recientemente fundado Soulseek (en el año 2000). De la misma manera, los “Pink Moon Brothers”, como se llaman a sí mismos en la publicación, serán requeridos para encontrar ciertas discografías, por ejemplo, Juan en la edición 15 decía:

“Pinkmoon bros: antes que nada me encanta la pagina, esta bueno que haya un lugar asi, ademas me hicieron descubrir muchas bandas que ni siquiera conocía. Quería consultarles por material, no se algund disco con mp3., yo vivo en capital y podriamos arreglar, porque no puedo bajar musica con la maquina, y no consigo por ejemplo los discos de neu! o los dos primeros de nick drake. Espero no joder y que me tiren buena onda.”

La competencia en el uso de Internet es reconocida por todos los músicos con los que hice trabajo de campo como crucial en el establecimiento de una nueva escena. Así, el

1 Entre las canciones elegidas para el “mp3 del mes” estaban: “For Which we are truly thankful” de Lambchop (PM n.º 4); “Mañana” de Los Gatos (“sacada del disco Seremos amigos (1968), muestra algo curioso: una buena canción hecha por el ‘rock nacional’.”: PM n.º 5), “Colinas de amor” de Sandro (nuevamente, “una de las escasas oportunidades en que salió algo bueno del rock nacional”, PM n.º 6), un tema de Nico -la cantante de The Velvet Underground- en el número 7, entre otras. En estas elecciones se observa cierto uso curatorial que le daban los hermanos a la sección, donde se proponían otras lecturas del rock nacional.

guitarrista de Valentín y los Volcanes, Nicolás, recordaba en 2011 que “en una época José (...) tenía una página cuando todavía nadie hacía páginas”, identificando un carácter pionero en José, su compañero de banda. De la misma manera, Javier Sisti Ripoll (107 Faunos) respondía “Agarramos internet muy rápido, de muy chicos” al comentario de una periodista que le decía “Convengamos que eran diferentes, raros, para esa época [los noventa].” (en Cóccaro 2018: 27). En otra entrevista, un músico me decía que “el Chango” [refiriendo al cantante y compositor de El Mató...] entendía MySpace y Fotolog antes que nadie, “los usaba para la banda y no para salir con chicas”. A propósito de la comparación entre distintos casos (usuarios de computadoras, de marihuana y de medicina), Becker ha propuesto la figura del gurú, la cual responde, no a un mundo dividido entre profesionales y legos, sino a “una relación social entre una persona con más conocimiento y otra con menos” (Becker 2016: 100). Esta idea me parece muy productiva para continuar pensando el fenómeno de la producción de un gusto más flexible e individualizado.

Cabe, por lo pronto, pensar en que estas relaciones sociales no implicaban sólo diferencias reales o percibidas de conocimiento tecnológico, sino de referencias estéticas. Los pedidos de recomendación de bandas o de apreciación sobre un disco, un recital o un género musical íntegro, son inquietudes comunes en los lectores. En el número 12, Matías expresa: “que tal? es la primera vez que escribo y simplemente lo hacia para preguntarles su opinion de REM y de The Smiths ademas me gustaria saber cuales son sus bandas de sonido favoritas. yo tengo la de Casi Famosos y la de Alta fidelidad y ademas de ser buena la musica lo son las peliculas. el mes pasado fui a ver a Cat Power y fue una bosta si alguno de ustedes fue me gustaria saber su opinion. bueno sigan asi ya que son mi guia basica para comprar cd's cada mes.”

En una tónica similar, en el número 14, Ariel dice:

“Acabo de leer y disfrutar el número 13 y quería preguntarles qué les parecen "Pez" y "Compañero Asma", además, me gustaría saber si escucharon a "Mujercitas Terror" y "Olfa Meocorde", son dos bandas noise que están bastante buenas (esto de los géneros ya rompe las bolas, quizá ni sean noise pero...)”

En el caso de Pink Moon, el acceso a la música y una actividad constante de comentario y recomendación, que podríamos considerar curatorial, se encuentran estrechamente ligadas. Nuevamente, conceptos similares aparecen en las entrevistas que había realizado años atrás, donde ciertos grupos son desmarcados de otros por su conocimiento de cierta música, que otros no poseen. En un argumento en gran medida reconstructor del pasado, Nicolás de Valentín y los Volcanes decía en 2011: “No, en esa

época las bandas que éramos Plupart, Japón, Martez, Toppler [refiere a bandas de comienzos de los años 2000] no sé, un montón de bandas que escuchábamos música alternativa pero **no llegábamos a escuchar, qué sé yo, lo que son los referentes ahora**, Sonic Youth, Pavement, todas esas bandas...los únicos que lo manejaban eran los Laptra, muy bien, que todavía no se llamaban Laptra, eran ese grupo de gente...”. Más adelante, agregaba: “nosotros no terminábamos de entender por qué a ellos no les gustaba lo que hacíamos nosotros, y qué sé yo, **hasta que después yo lo entendí**” (las negritas son mías).

Reflexiones finales

En esta comunicación he trabajado de forma exploratoria prácticas relacionadas con la conformación de un gusto más plural y diversificado, entre fines de la década del 90 y principios de los años 2000, a partir de los intercambios de un fanzine virtual publicado en dicho período, complementando con los materiales de entrevista y de campo que he obtenido en mis investigaciones previas. Si bien el trabajo es muy preliminar, considero que no es casual que estos espacios virtuales hayan sido parte años después de un movimiento que produjo una nueva camada de sellos musicales, movimiento que he estudiado en profundidad en mis trabajos etnográficos (Boix 2013, 2016). Refiero a netlabels como Ventolín Records (producida por los hermanos Zurita entre 2001 y 2006: Vecino, 2010) y Mamushka Dogs Records (emprendimiento relacionado al blog Mamushka Dogs, fundado en 2007 y con actividad hasta 2012). ¿Cómo proyectos basados en “grupos de amigos” que establecen su propia “sociología del gusto” (retomando la expresión de Hennion 2012) comenzaron a ser interesantes y viables en esa época, cambiando la perspectiva de los actores en lo relativo a lo que debería ser un sello “discográfico”? Considero que el cruce entre nuevas tecnologías y sociabilidades, piratería y curadoría, búsqueda activa de nueva música y gurúes tecnológicos y estéticos, se encuentran algunas claves de largo alcance para comprender las formas transformadas de organizar, producir, editar y gestionar música en la actualidad.

Referencias bibliográficas

Becker, H. 2016. Mozart, el asesinato y los límites del sentido común. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Boix, Ornela (2011) Yo toco la guitarra como soy : Una aproximación etnográfica a la escena indie platense (Tesis de grado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Inédita).
- Boix, O. 2013. Sellos emergentes en La Plata: Nuevas configuraciones de los mundos de la música (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 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), Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Inédita).
- Boix, O. 2017. "Identificaciones y vinculaciones: una propuesta de intersección para analizar la música "indie" de la ciudad de La Plata en los años 2000". Papeles del CEIC. 2, 1-25.
- Cóccaro, M. 2018. La comunión de las pandillas. El indie platense. Surgimiento de la escena y llegada al mainstream argentino (Tesis de Maestría). Universidad de San Andrés (Inédita).
- Entwistle López, G. 2012. «Pon tu corazón en la música». La construcción de las identidades sociales entre los jóvenes que participan en la escena hardcore-punk de Buenos Aires. Tesis de Maestría en Antropología Social. IDAES-IDES (Inédita).
- Frith, S. 2014. Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular. Buenos Aires. Paidós.
- Gallo, G. y Semán, P. 2012. Música y nuevas tecnologías: efectos de pluralización. Versión. Estudios de Comunicación y Política, (35), 151-162.
- Gallo, G. y Semán, P. 2016. Capítulo 1. En Guadalupe Gallo y Pablo Semán, Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos (pp. 15-69). Buenos Aires: Gorla.
- García Canclini, N.; Urteaga Castro Pozo, M., y Cruces, F. (Coords.), Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.
- Hennion, A. 2012. Melómanos: el gusto como performance. En: Benzecry, C. (comp). Hacia una nueva sociología cultural. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Igárbabal, N. 2018. Más o menos bien. El indie argentino en el rock post Cromañón (2004-2017). Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Irisarri, V. 2016. Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires. En Guadalupe Gallo y Pablo Semán (comps.) Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos, pp. 195-251. Buenos Aires: Gorla-EPC.
- Jalil, O. 1997. Huele a espíritu independiente. Nuevo rock platense (tapa, pp. 4-5). Suplemento Viernes Joven. Diario El Día. 14 de febrero.
- Jalil, O. 1998. Gasoleros (tapa, pp. 4-5). Suplemento Viernes Joven. Diario El Día. 20 de febrero.
- Lemus, M. 2018. Articulaciones entre desigualdades y tecnologías digitales, un estudio de las trayectorias de vida de jóvenes de clases medias altas, La Plata 2012-2017. Tesis para optar por el grado de Doctora en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Inédita).
- Lunardelli, L. 2002. Alternatividad, divino tesoro. El rock argentino en los 90. Buenos Aires: Biblos.

Reynolds, S. 2012. Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado. Buenos Aires: Caja Negra.

Rial Ungaro, Santiago. 2001. Polémica en el rock. Suplemento NO. 31 de mayo de 2001. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/No/01-05/01-05-30/199.HTM> (consultado: 20 de julio de 2018).

Sisti Ripoll, J. 2013. La retórica de lo cotidiano. Suplemento NO, Página/12. 21 de febrero. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/subnotas/6304-799-2013-02-21.html> (consultado: 15 de mayo de 2018).

Vecino, D. 2010. Sellos discográficos independientes y nuevas tecnologías en la crisis de la industria de la música. Los casos de los netlabels Ventolín Records y Mamushka Dogs Records. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5711/ev.5711.pdf

Vecino, D. 2013. “La idea de Pinkmoon fue generar ese nuevo espacio donde te chupe un huevo Rosso, te chupe un huevo todo” (Entrevista). Disponible en: <https://revistapaco.wordpress.com/2013/01/17/la-idea-de-pinkmoon-fue-generar-ese-nuevo-espacio-donde-te-chupe-un-huevo-rosso-te-chupe-un-huevo-la-rolling-stones-te-chupe-un-huevo-todo/>

Vila, P. 1987. Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, 48, 81-93.

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

Archivo digitalizado Pink Moon

Número 3: <https://web.archive.org/web/20040923024504/http://orbita.starmedia.com:80/~pinkmoon2/pinkmoon3.html>

Número 4: <https://web.archive.org/web/20040923024508/http://orbita.starmedia.com:80/~pinkmoon2/pinkmoon4.html>

Número 5: <https://web.archive.org/web/20040923025045/http://orbita.starmedia.com:80/~pinkmoon2/pinkmoon5.html>

Número 6: <https://web.archive.org/web/20041227204337/http://orbita.starmedia.com:80/~pinkmoon6/pinkmoon6.html>

Número 7: <https://web.archive.org/web/20041119124342/http://orbita.starmedia.com:80/~pinkmoon6/pinkmoon7.html>

Número 8: <https://web.archive.org/web/20041228062415/http://orbita.starmedia.com:80/~pinkmoon6/pinkmoon8.html>

Número 9: <https://web.archive.org/web/20041228062352/http://orbita.starmedia.com:80/~pinkmoon6/pinkmoon9.html>

Número 10: <https://web.archive.org/web/20041213175422/http://orbita.starmedia.com:80/~pinkmoon6/pinkmoon10.html>

Número 11: <https://web.archive.org/web/20041119123510/http://orbita.starmedia.com:80/~pinkmoon6/pinkmoon11.html>

Número 12: <https://web.archive.org/web/20041021234605/http://orbita.starmedia.com:80/~pinkmoon6/pinkmoon12.html>

Número 13: <https://web.archive.org/web/20040105043257/http://orbita.starmedia.com/pinkmoon6/pinkmoon13.html>

Número 14:

<https://web.archive.org/web/20130131120032/http://www.ventolinrecords.com.ar:80/pinkmoon14/pinkmoon14.html>

Número 15:

<https://web.archive.org/web/20140626101536/http://www.ventolinrecords.com.ar:80/pinkmoon15/pinkmoon15.html>