.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesis de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Música e identidad juvenil post año 2000: el indie en Buenos Aires

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Victoria Peña Boerio

Daniel Salerno, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Ciencias de la Comunicación

Tesis de grado

Música e identidad juvenil post año 2000: el indie en Buenos Aires.

Tesista: Victoria Peña Boerio

DNI: 31.522.380

E-mail: vpboerio@gmail.com

Tel: 2063-0138

Cel: 15-3694-8914

Tutor: Lic. Daniel Salerno

E-mail: dorsalerno@gmail.com

Cel: 15-6497-8068

Año 2010

Peña Boerio, Victoria
Música e identidad juvenil post año 2000 : el indie en Buenos Aires / Victoria Peña Boerio. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Carrera Ciencias de la Comunicación, 2018.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-29-1739-9

1. Música. 2. Juventud. 3. Identidad. I. Título.
CDD 780.7

La Carrera de Ciencias de la Comunicación no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores de los trabajos publicados, ni de los eventuales litigios derivados del uso indebido de las imágenes, testimonios o entrevistas.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina (CC BY-NC-ND 2.5 AR)

Agradecimientos

Siguiendo el orden cronológico de los acontecimientos, en primer lugar quiero agradecer a María Graciela Rodríguez: en su seminario no sólo transmitió sus conocimientos sobre las técnicas de investigación sino su pasión por esta carrera.

Fue ella quien me presentó a Pablo Semán a quien también agradezco enormemente por brindarme su confianza y experiencia al incluirme en su proyecto de investigación de la agencia PICT. Dicho trabajo de campo fue el germen de la presente tesina, así que sin él esto no hubiera sido posible.

A mi tutor Daniel Salerno: gracias por tu constante dedicación, orientación y correcciones.

En el orden lo afectivo quiero agradecer a todos mis amigos: a los de la facu, de inglés, del colegio, de danza y de la vida…. su apoyo incondicional y todo el ánimo que me dieron para encarar este proyecto fue vital para aquellos momentos en que la voluntad parecía extinguirse.

A Diego, gracias por acompañarme en los recitales, por leer mis infinitas notas al pie, por bancarme los fines de semana de escritura, por escucharme, por retarme para que "me ponga las pilas", por ser mi compañero.

A mi familia: Clau por abrirme las puertas de tu casa en los intervalos eternos entre materias de la facu. A mi "hermanito" menor (próximamente politólogo) a quien admiro por su capacidad reflexiva y analítica y me brindó los más enriquecedores aportes.

A mi papá por esperarme todas las noches con la comida lista y laburar de lunes a lunes para que yo llegue a ser Licenciada.

A mi mamá que seguramente está en algún lugar viéndome, a vos por sobre todas las cosas, GRACIAS por ser mi guía en esta vida, aún desde el recuerdo.

Índice

Pág.

Introducción …….. 1

CAPITULO I: El *indie* nacional e internacional, una aproximación estética……. 5

I.1) El *indie* en el ámbito internacional: orígenes y corrientes…….. 5
I.2) Mientras tanto, qué pasaba en Buenos Aires……... 14
I.3) Ser *indie* en Argentina…….. 16
I.4) El valor estético de la música y el rol de la crítica…….. 35
I.5) ¿Movimiento, vanguardia o emergencia?..... 37

CAPITULO II: Economía política del *indie*…….. 41

II.1) Discográficas *indies* y cultura de género: la independencia artística y la creatividad como valor… 41
II.2) Rentabilidad y diversidad…… 43
II.3) El mercado discográfico: *indie vs. major*…… 47
II.4) El *indie* y las nuevas tecnologías: una condición excluyente para su existencia…….. 50
II.5) El disco como objeto de valor…… 52
II.6) La distribución y difusión…….. 55
II.7) Recapitulación…… 59

CAPITULO III: El público *indie*……. 61

III.1) Identidad juvenil y clase social …… 61
III.2) Trayectoria musical del público *indie*…….. 65
III.3) Formas de circulación de la música y redes de relaciones……. 71
III.4) La música como capital simbólico: lo legítimo y lo ilegítimo…… 81
III.5) La apreciación musical…… 92
III.6) Clasificaciones…… 94
III.7) A modo de conclusión preliminar…….. 101

CAPÍTULO IV: Las presentaciones en vivo …….. 104

IV.1) La preferencia por la música "en vivo y en directo"……. 105
IV.2) La producción de shows…… 108
IV.3) El circuito de recitales …….. 110
IV.4) El *indie* como política cultural……... 119
IV.5) El público en los conciertos…….. 121
IV.6) La música como actividad: baile y otros consumos ……... 124
IV.7) Dime donde te paras y te diré quién eres…… 131
IV.8) Modelos corporales y estéticos…….. 133
IV.9) La puesta en escena …… 140
IV.10) La relación entre el público y los músicos…… 144

Conclusiones generales……..... 149
Bibliografía…… 154
Anexo…….. 163

Música e identidad juvenil post año 2000: el indie en Buenos Aires.

Porque el rock no sólo es música, no sólo es moda,

ni la música sólo es rock, ni nos gusta tanto.

Porque lo nuevo está por venir y no tiene nombre.

"Carta al joven cantautor. A propósito de Bob Dylan".[1]

Introducción

La presente tesina se propone analizar la relación entre la música y los jóvenes, entendiendo que la música opera como mediador[2] de la identidad. Como explica Feixa (1999): "La conciencia que manifiestan los actores de pertenecer a una misma generación se refleja en 'acontecimientos generacionales', lugares comunes, etiquetas y autocalificaciones". En este sentido, se estudiará particularmente el caso del circuito musical "*indie*" surgido a partir del año 2000 en la ciudad de Buenos Aires y su área

[1] Publicado en Revista La Mano nº 48. Marzo de 2008.

[2] El concepto de "mediación" ha sido desarrollado por Martín Barbero (1987) como aquella instancia cultural "desde donde" el público de los medios de comunicación produce y se apropia del significado y del proceso de comunicación, "como ese 'lugar' desde el que es posible percibir y comprender la interacción entre el espacio de la producción y el de la recepción". Desde este enfoque, el consumo cultural "no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente por los *usos* que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de diferentes competencias culturales". De este modo, la música, formando parte de la industria cultural tal como los medios de comunicación, opera como una instancia donde los jóvenes construyen su identidad, y en este sentido, es "mediador" de la identidad generacional.

metropolitana conformado por personas de clase media, generalmente con nivel de estudio universitario, de entre 20 y 35 años. De este modo, el objetivo general de la investigación es describir el circuito *indie* local, privilegiando el rol de la música como mediador en la identidad juvenil.

Se comienza a hablar de las culturas juveniles en torno a la música popular[3] tras la Segunda Guerra Mundial, en primer lugar en Estados Unidos, siendo el rock el género musical más representativo de este proceso histórico, tal como plantea Urresti (2002)**.** Frith (1996) retoma al etnomusicólogo Waterman en su idea de que la música no sólo cumple el papel de representación de la identidad sino que también es "un factor potencialmente constitutivo en la configuración de los valores culturales y la interacción social". Para Frith los grupos sociales sólo se reconocen a sí mismos como tales por medio de la actividad cultural, en este caso la música. Según estos planteos la música deja de ser una mera forma de expresar ideas, para ser una forma de vivirlas. Coincido con Stuart Hall (2003: 18) en que "las identidades se construyen a través de la diferencia", de la relación con el Otro, por esta razón estudiaré cómo se ubica el *indie* con respecto a otras manifestaciones musicales juveniles y cómo estos jóvenes se diferencian de sus pares construyendo una relación "nosotros-ellos".

El circuito *indie*[4] local está conformado por bandas y solistas cuyos integrantes tiene entre 21 y 35 y comenzaron a tocar a partir del año 2000. Los atributos generales de estos artistas son proponer la "no masividad" como un valor agregado, firmar contratos con sellos independientes (de reciente fundación), elegir los mismos lugares para la performance en vivo y organizar fechas en conjunto y un uso intensivo de las nuevas

---

[3] Para el caso de Inglaterra ver al respecto, *Bikers*, *Beatnicks*, *Hippies*, etc. (Hall, 1977); después en el Reino Unido: *Teddy Boys*, *Mods*, *Rockers*, *Skin-Heads*, *Punks*, entre otras (Hebdige, 1979).

[4] La categoría "indie" remite a la condición independiente de los músicos en cuanto a la producción y distribución de sus obras. El término proviene de los Estados Unidos, como abreviatura de "independent music" para describir la independencia con respecto a las grandes compañías discográficas. Aunque refiere a la relación con la industria discográfica, como parte de la industria cultural, también encontraremos otros rasgos comunes en dicha categoría que analizaremos a lo largo de la tesina.

tecnologías digitales para el consumo, difusión y producción de música. Otra característica que comparten estos músicos es que, si bien por sus trayectorias e influencias musicales pertenecen al género del rock, no se disputan la pertenencia a dicho género, haciendo empleo de la categoría *indie* como un género en sí mismo.

La música *indie* se desarrolla localmente a partir del año 2000, e incrementa su desarrollo con posterioridad al auge del rock chabón y a la tragedia de Cromagnon, conformando un nuevo circuito en la música juvenil nacional. Por esta razón considero pertinente analizar este fenómeno que plantea nuevos criterios de legitimación y autoidentificación de la juventud de clase media urbana. De este modo, se intentará dar cuenta del modo en que la música *indie* les permite a los jóvenes seguidores de dicho género articular marcos ideológicos y estéticos en los cuales construyen sus identidades, caracterizan sus alteridades, escenifican sus conflictos y politizan sus prácticas.

Tomaré a la música *indie* como una formación, como una forma de organización y autoorganización, distinta a una institución cultural. Las formaciones consisten en movimientos o tendencias conscientes (literarios, artísticos, filosóficos o científicos). "(…) son articulaciones de formaciones efectivas que no pueden ser plenamente identificadas con las instituciones formales o con sus significados y valores formales, y que a veces pueden ser positivamente opuestas a ellas" (Williams, 1980: 141).

Para estudiar "los procesos sociales de toda producción cultural" (Williams 1994: 28) realicé un trabajo etnográfico, en base a entrevistas y observaciones participantes durante los recitales. En el primer capítulo haré una aproximación del *indie* como música juvenil contemporánea. Narraré sus orígenes y antecedentes nacionales e internacionales, así también como las características particulares que adquiere en su expresión local actual y sus distintas corrientes. En un segundo capítulo daré cuenta de una economía política del *indie*, describiré las discográficas del circuito, su diferenciación de las multinacionales y el papel que adquieren aquí las nuevas tecnologías en los modos de grabación, distribución y difusión de la música. En tercer lugar, dedicaré un apartado a estudiar los atributos

identitarios del público *indie*: su trayectoria musical, las formas de circulación de la música y las redes de relaciones que la incluyen, las características que adquiere la apreciación musical que realizan y sus definiciones de lo legítimo y lo ilegítimo dentro de la música. Por último, incluiré un apartado sobre los recitales atendiendo al circuito de lugares, la puesta en escena, la relación entre el artista y el público, las interacciones entre los asistentes, los modelos corporales y estéticos, los bienes para el consumo en los recitales y las canciones ejecutadas.

Considero que de este modo podré realizar un análisis "integral" del circuito de la música *indie* que contemple tanto las letras, la música, la puesta en escena y la circulación discográfica (Alabarces, 2005).

CAPITULO I: El *indie* nacional e internacional, una aproximación estética.

I.1) El *indie* en el ámbito internacional: orígenes y corrientes

El término *indie* proviene del inglés *independent* y se refiere a aquellos músicos que producen sus obras por fuera de las grandes compañías discográficas multinacionales. Si bien originalmente esta clasificación, "independiente", está vinculada a las condiciones de producción y circulación de las obras musicales, la utilización del término por parte de la crítica especializada de rock trajo como consecuencia la identificación del *indie* como género musical, cuestión, que abordaremos en el presente capítulo, en discusión por parte de los músicos.

Es así como existen bandas que en la mayor parte de sus carreras han estado vinculadas a sellos discográficos multinacionales pero que, sin embargo, son catalogadas por la prensa como *indie* rock por su sonido o estética[5]. No obstante, una gran variedad de géneros y

[5] Algunas bandas y solistas *indie* internacionales, mencionadas en las entrevistas hechas a público y en las revistas de la crítica especializada son: Ryan Adams, Nick Drake, Animal Collective, Arcade Fire, Arctic Monkeys, Babyshambles, Badly Drawn Boy, Belle & Sebastian, Andrew Bird, Black Rebel Motorcycle Club, Bloc Party, The Bravery, Brazilian Girls, The Breeders, Bright Eyes, Camera Obscura, Cansei de Ser Sexy, Cat Power, CocoRosie, Cold War Kids, The Coral, Cornershop, Devendra Banhart, Dinosaur Jr, Dirty Pretty Things, The Divine Comedy, Editors, El Perro Del Mar, Elbow, The Electric Soft Parade, Elefant, The Flaming Lips, Franz Ferdinand, The Fratellis, Friendly Fires, The Go! Team, Gomez, Graham Coxon, Adam Green, Guided by Voices, Hard-Fi, Juliana Hatfield, Hot Chip, I'm from Barcelona, Inspiral Carpets, Interpol, Kasabian, Kaiser Chiefs, Kings of Convenience, Klaxons, The Kooks, La Rocca, The Ladybug Transistor, The Last Shadow Puppets, LCD Soundsystem, The Libertines, Living Things, M. Ward, Manic Street Preachers, Maxïmo Park, MGMT, Morrissey, The New Pornographers, Of Montreal, The Olivia Tremor Control, Pavement, Peter Bjorn and John, PJ Harvey, Pulp, Ratatat, The Raveonettes, Razorlight, R.E.M., The Shins, Sigur Rós, Elliott Smith, The Smiths, Snow Patrol, Sondre Lerche, Spiritualized, Starsailor, The Strokes, Super Furry Animals, Tortoise, Travis, TV on the Radio, Vampire Weekend, We Are Scientists, Yeah Yeah Yeahs, Yo La Tengo, The Zutons y Sonic Youth.

subgéneros musicales con distintos grados de superposición se asocian con el rock *indie* como el *post-punk*[6], el *indie folk*[7], el *garage rock*[8] , entre otros (poner nota al pie).

Dado lo complejo del término *indie* para designar a un conjunto de artistas de rock, en el presente trabajo pensamos en el *indie* como una "cultura de género" en la que confluyen distintos géneros y subgéneros musicales y que funciona como un "sistema de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el texto y el sujeto" (Negus, 1980: 19).

En cuanto a la independencia esgrimida por estos músicos, en el sentido de su relación con el mercado discográfico, ésta adquiere una característica particular ya que las bandas no dejan de formar parte de la industria de la música (ni pretenden hacerlo), conformando

---

[6] El post punk es un género musical que se formó a finales de los años 1970 como una reacción a la "explosión" inicial del punk rock. El post-punk estableció las bases para el rock alternativo al expandir la idea de lo que la música punk y underground podía hacer al ir incorporando elementos del krautrock (música de rock experimental surgida en Alemania Occidental a fines de los 60), la música dub jamaicana, el funk estadounidense y la experimentación en el estudio, como se ejemplifica en discos de David Bowie e Iggy Pop. Incorporó también elementos del rock progresivo, obteniendo la creación de climas oscuros y depresivos. Algunos ejemplos de bandas importantes de post-punk incluyen a Siouxsie & The Banshees, The Cure, Echo & the Bunnymen, Gang of Four y Joy Division.

[7] Se llama *Indie folk* a aquellas bandas emergentes que reúnen las influencias del folklore tradicional y el folk contemporáneo, así también como la música country y el indie rock. Dentro de esta corriente musical prevalecen los cantautores solistas con guitarras acústicas pero también hay bandas compuestas por varios integrantes con canciones de compleja instrumentación, lirismo y armonías multivocales. Estas bandas no tienen una formación estandarizada, sino que tocan todos aquellos instrumentos que consideren lo más adecuados para cada canción en particular: desde cajón peruano, banjo, acordeón, guitarra eléctrica y acústica, batería, bajo y contrabajo. Algunos solistas y bandas catalogados dentro del Indie folk extranjero son: Beck, Elliott Smith, Bright Eyes, Devendra Banhart, Andrew Bird, Kings of Convenience, Cat Power, José González y M. Ward.

[8] El garage rock remite a un modo simple y crudo de rock and roll creado por varias bandas de Estados Unidos a mediados de los años sesenta. Inspirados por bandas de la Invasión Británica como The Kinks o The Who, estos grupos tocaban una variación de estos estilos de música. El término "rock de garage" viene de la percepción de que muchos de sus intérpretes eran jóvenes e inexpertos, poseían escasa preparación como músicos y a menudo ensayaban en un garage. A principios de la década del 2000, algunas bandas de rock de garage adquirieron presencia en los grandes medios y cobertura en la radio comercial, éxito que faltó a las bandas de rock de garaje en el pasado. Este nuevo impulso fue dado, en primer lugar, por "los cuatro grandes": The Vines, The Strokes, The Hives y The White Stripes; estos últimos provienen de la destacada escena garagera de Detroit.

una estructura paralela de discográficas *indie* con herramientas propias de mercadeo, producción y distribución musical que tienen a las nuevas tecnologías como protagonistas, tal como desarrollaré en el capítulo siguiente.

Historia

A nivel internacional, las raíces musicales del *indie* se ubican en los estilos antes mencionados como el *punk rock*, *post punk*, el *garage rock* y el new wave[9]. Uno de los antecedentes remotos del *indie* rock contemporáneo es el disco debut de "The Velvet Underground & Nico"[10], lanzado en 1967. Es a fines de esa década en Nueva York que tanto The Velvet Underground y otras bandas como The Voloids lideraron un movimiento que se oponía a lo que se estaba viviendo en Woodstock. En oposición al movimiento hippie, sus canciones trataban sobre las grandes urbes y la gente que vive en ellas, sobre la suciedad de sus calles y la violencia del día a día. Television, Suicide, Teenage Jesus & The Jerks y Patti Smith eran parte de ese grupo y ofrecían un nuevo concepto de espectáculo en locales como el Chelsea Hotel, el Café Bizarre o el histórico The Factory de Andy Warhol. Entre las influencias de estas bandas, que también están presentes en el *indie* actual, se encontraban la literatura de Jack Kerouac y de William Burroughs, la poesía de Delmore Schwartz y Allen Ginsberg y el rock n' roll de los 50's.

---

[9] El término new wave se utiliza generalmente para definir a un género musical dentro de la música rock que nació a fines de los años 70 como derivado del punk rock y evolucionó durante los años 80, proyectándose como un movimiento musical y estético. Algunas bandas new wave son Joy Division (y el posterior New Order), Talking Heads, The Police, The Cure, Siouxie and the Banshees.

[10] Este disco que ocupó el puesto número 7 en la lista de la publicación digital de música estadounidense Blender de los 100 mejores álbumes de rock indie: http://www.blender.com/guide/68960/100-greatest-indie-rock-albums-ever-151-100-to-91.html (último acceso 11-06-2010). Por otro lado, no es casual que en el 2009 las bandas de Indie argentinas: Flavia & The Motonets, Ushuaia Rocks!, Modular, Woodie Alien, El Mató a un Policía Motorizado, Sr. Tomate, Reno & Los Castores Cósmicos, Picón de Mulo, Hacía Dos Veranos, Javier Punga, Mujercitas Terror grabaron juntas el disco tributo a Velvet Underground & Nico.

Otro referente es el disco "Pet Sounds" de The Beach Boys del año 1966, comúnmente catalogado como un punto de partida de gran influencia en el *indie* por medios especializados como Pitchfork Media.[11]

Luego, a fines de los ´70 y principios de los '80 es posible divisar en la historia del rock anglosajón otros orígenes remotos del *indie* con dos procedencias geográficas simultáneas: las ciudades de New York en Estados Unidos y de Manchester en Inglaterra.

En Nueva York el movimiento punk de la década de 1970, con los Ramones a la cabeza, tuvo una influencia directa con la estética de *bricolage*[12] que más tarde se convirtió en una piedra angular dentro del *indie* rock. A su vez, los Talking Heads y la llegada de las nuevas bandas denominadas *new wave*, lideradas por Blondie son referentes dentro del *indie.*

En la década del '80, en Manchester surgen bandas como The Smiths, The Stone Roses y The Jesus and Mary Chain, albergadas bajo el sello independiente Creation.[13] Paralelamente en Estados Unidos nace el sello Matador[14] que lanza el primer disco del

---

[11] Se trata de una publicación digital estadounidense que se dedica a la crítica y noticias musicales enfocadas principalmente al indie rock: http://pitchfork.com/reviews/albums/9371-pet-sounds-40th-anniversary (último acceso: 11-06-2010)

[12] Desde los estudios culturales, Dick Hebdige (1976) retomó a Lévi-Strauss (1964) y su concepto de *bricolage* -operación en la cual se toma un objeto significante y se recombina dotándolo de un significado distinto al original o convencional-para explicar los estilos de los punks, quienes tomaban objetos como alfileres de gancho y retazos de telas para crear su propio estilo.

[13] Creation Records fue una compañía discográfica independiente británica que funcionó entre los años 1983 y 1999. Fue fundada por el músico y productor Alan McGee y entre sus artistas se destacaron: Oasis, My Bloody Valentine, The Jesus and Mary Chain, Primal Scream, Super Furry Animals, Teenage Fanclub y Saint Etienne.

[14] Matador Records es un sello musical estadounidense, famoso por editar un grupo numeroso de bandas indies muy respetadas en todo el mundo. Matador fue fundado en 1989 en Nueva York y ahora opera tanto en allí como en Londres. Muchos de los artistas del sello tienen entre sus seguidores al público indie local: Belle and Sebastian, Cat Power, God Help The Girl, The New Pornographers, Pavement, Sonic Youth, Stephen Malkmus and The Jicks,Yo La Tengo. Al mismo tiempo que surge Matador, en Estados Unidos una serie de importantes sellos discográficos indie rock: Washington, DC, Dischord Records en 1980, de Seattle Sub Pop Records en 1986, y la ciudad de Nueva York Matador Records y Durham, Carolina del Norte Merge Records en 1989. Por esta razón la década de 1980 es tomada a menudo como la época del nacimiento del indie internacional.

grupo Sonic Youth,[15] banda con la cual, junto a Pixies, se comienza a hablar por primera vez de *indie* rock, en estos casos particularmente asociado con la distorsión de los sonidos pesados.

Mientras tanto, en la ciudad de Boston un auténtico hervidero de jóvenes estudiantes blancos contaban con un valuarte: la radio universitaria que difundía los demos de las cientos de bandas que poblaban la capital de Massachusetts. Gracias a los djs de estas radios emergieron grupos como Gigolo Aunts, The Breeders o The Lemonheads, y las dos bandas que lideraron la escena universitaria de finales de los 80's: Dinosaur Jr y Pixies. Es así como en la década de 1980 se conforma toda una escena de rock *alternativo*, término que será empleado como antecedente del *indie* rock.[16]

Los comienzos de la década del '90 trajeron cambios importantes en la escena del rock *alternativo*. Bandas de grunge como Nirvana, Alice in Chains, Soundgarden y Pearl Jam vieron en Sonic Youth una influencia clave en el desarrollo de sus carreras musicales por fuera de los circuitos comerciales. Pujol (2007: 146) habla de una moral independiente en el rock *alternativo* de los años 90 con el *grunge* a la cabeza:

> "Más que de una definición musicológica, se trata de una revelación ética: hacer música al *viejo modo,* dándole la espalda a las multinacionales que todo lo prometen y todo lo corrompen. (…) En rigor; el concepto de lo alternativo se remonta a los años 60: ya entonces hay una parte de la música popular que se rebela contra el pop más accesible. Tenemos entonces rebelión dentro de una rebelión. Sin embargo, será a partir de los 80 que lo alternativo alcance su significación más potente, asociado al término *indie* y en disidencia con las reglas del mercado. Para esto último, es de vital importancia el desarrollo de sellos discográficos independientes, algunas de los cuales quedarán asociados

[15] La banda de *indie* argentino El Mató A Un Policía Motorizado confesó en una entrevista en el suplemento No de Página 12 que aspiran a envejecer de manera elegante: "Como los Sonic Youth".

[16] http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:4464 (último acceso 11-06-2010)

a determinados estilos. Por ejemplo, Sub Pop será sinónimo de *grunge*, Creation de *britpop* y así sucesivamente".

Pero a mediados de esta década el significado del término *alternativo* experimentó un cambio porque el éxito comercial de las bandas mencionadas atrajo inversiones de grandes discográficas. Es allí cuando el término *indie* rock se asoció a los grupos y géneros que permanecieron en el *under* [17] y no firmaron contrato con las multinacionales. En este momento aparecen dentro del *indie* el *low-fi*[18], movimiento encabezado por Elliott Smith y Guided by Voices que dieron una gran importancia a las técnicas de grabación poco sofisticadas, sencillas y rudimentarias, con equipos analógicos en lugar de digitales, y el desinterés por "venderse" al circuito principal del rock alternativo. Keightley (2006: 186) plantea que

"(…) el llamado movimiento low-fi de los años noventa no deja de ser otro rechazo simbólico de la mediación electrónica. Con el uso de equipos de grabación 'antiguos' y una especie de ingenuidad deliberada en todo lo concerniente a la composición y la interpretación, las bandas lo-fi pretenden escapar de las garras de la maquinaria (…). No obstante lo anterior, estas bandas no rechazan completamente el uso del equipo de grabación electrónico, sino que merman su eficiencia al objeto de reducir su protagonismo, algo muy semejante a lo que hacen el *indie* y las culturas alternativas, que generalmente subrayan su compromiso con

[17] Under o underground (subterráneo en español) es un término inglés con el que se designa a los movimientos contraculturales que se consideran alternativos, paralelos, contrarios o ajenos a la cultura oficial (el *mainstream*)

[18] El low-fi (del inglés *low fidelity*) es un enfoque estético de la música en donde predomina el uso de medios de grabación de baja fidelidad. El objetivo es obtener un sonido auténtico, algo menos producido. Muchos artistas low-fi usan medios económicos de grabación como las cintas de casetes. Entre los primeros exponentes se puede encontrar a Daniel Johnston y encontró una amplia aceptación en la audiencia con el éxito de músicos como Beck, Pavement y Elliott Smith.

la comunicación directa y la interpretación auténtica como resultado de poner el acento sobre los conceptos de la reducción y la 'miniatura'".

Sin embargo, a nivel internacional en los últimos años, la línea entre el *indie* y el *mainstream* [19] se ha tornado cada vez más difusa con bandas que tradicionalmente eran catalogadas dentro del *indie* y que ahora han firmado contratos con empresas discográficas multinacionales y disfrutan de un éxito comercial. Un caso polémico es el de Sonic Youth que en 2008 lanzó el álbum compilatorio "Hits Are For Squares" a través del sello Hear Music perteneciente a Starbucks, la famosa cadena estadounidense de cafés con franquicias en todo el mundo.

Pero, por otro lado, también proliferan las bandas de rock *indie* sin contratos con sellos importantes que obtienen un respaldo cada vez mayor gracias a los sitios web que se especializan en la música *indie*, como el ya nombrado Pitchfork Media.

A su vez, hay casos como el de Radiohead, banda internacional consagrada que terminó su contrato con la multinacional EMI y que en 2007, bajo el sello discográfico independiente XL Recordings, lanzó su séptimo álbum, "In Rainbows" como una descarga vía Internet de ficheros MP3 permitiendo pagar al usuario la cantidad que creyese conveniente, incluso de manera gratuita.

De este modo en el ámbito internacional el *indie* se ha afianzado como una cultura de género cuya independencia característica no se reduce a la relación con el mercado discográfico, tal como desarrollaré más adelante.

---

[19] El término en inglés *mainstream* (corriente principal en español) se utiliza dentro de la industria cultural para dar cuenta de las el sector dominante dentro de dicho mercado. Por ejemplo, en la industria cinematográfica, el *mainstream* estaría representado por Hollywood o por el circuito comercial, en contraposición del cine de autor o el cine independiente. Lo mismo sucede con la música, el *mainstream* serían aquellas compañías multinacionales con presencia en todo el mundo que promocionan artistas que adquieren popularidad a nivel internacional o regional, en contraposición de las discográficas independientes.

I.2 Mientras tanto, qué pasaba en Buenos Aires

a) Década del '60 y '70

Según Alabarces (2008) el rock nacional nació envuelto en una contradicción: se autoproclama como opuesto a la mercantilización de la música, encarnada en aquel momento por la música *beat*, pero a su vez fue en su origen un éxito comercial en sí mismo. En este sentido, se habla de una contradicción originaria en el rock nacional: representa la música juvenil popular y urbana que se opone al sistema, pero, al mismo tiempo, congrega a un público masivo que genera todo un mercado de consumo con ventas multitudinarias.

Grinberg (2008: 25), especialista en la historia de los orígenes del rock nacional, propone una periodización en tres ciclos. El primero, desde 1967 a 1970, está dedicado a "dominar el canto en castellano" y termina con la disolución de Manal, Almendra y Los Gatos junto a uno de los primeros recitales masivos del rock nacional, "B.A. Rock", que convocó aproximadamente a treinta mil personas. El segundo ciclo (1970-1975), en el que se ubica la cooperativa MIA (iniciales de "Músicos Independientes Argentinos"), está dedicado a "dominar el sonido eléctrico" y termina con la disolución de Sui Generis, en otro masivo recital en el Luna Park. El tercer ciclo se extendió desde 1976-1982 y tuvo como eje la necesidad de definir la identidad de la "nueva música urbana" que venía ganando públicos masivos y los perdió como consecuencia de la represión de la dictadura.

Según Pablo Vila (1987: 27) existían ciertos antagonismos dentro del rock nacional originario:

> "(…) lo ideológico parecía coincidir con lo musical, ya que los cuestionadores eran aquellos que cultivaban las formas más tradicionales del género, el blues y el rock pesado, y los cuestionados, los que se internaban en la balada, el folklore, el tango y la música de fusión. En las letras ocurría algo similar, puesto que la tradicional temática contestataria del género también era asumida por Manal (...) mientras que Almendra se interna en la temática más intimista".

Además esta polémica estaba acompañada por la adscripción de clase ya que quienes escuchaban Almendra eran calificados como "pibitos de clase media" mientras que los seguidores de Manal eran los chicos "de los suburbios". No obstante estas diferencias internas, en los comienzos el rock nacional se presenta a sí mismo como un bloque único en un momento como la dictadura en que los jóvenes eran uno de los principales blancos. El autor (1985: 100) plantea que el rock nacional en sus orígenes surge como: "Un movimiento que logra independencia económica respecto de las compañías multinacionales para autoproducirse, tanto las giras y los recitales como los discos". En 1968 surge Mandioca, un sello discográfico que tenía entre sus artistas a las principales bandas de la época, las ya mencionadas Manal, Almendra y Los Gatos. Mandioca estaba dirigido por Jorge Álvarez, Pedro Pujó, Rafael López Sánchez y Javier Arroyuelo. Constituyó el primer sello argentino de rock nacional por fuera de las multinacionales RCA y CBS que dominaban el mercado discográfico en aquel entonces. Como cuenta Jorge Álvarez, su fundador dueño de una editorial que llevaba su nombre, en la obra de Grinberg (2008: 87): "Mandioca surge como una respuesta a una negativa de las empresas grabadoras establecidas". La discográfica fue un emprendimiento de jóvenes egresados del Colegio Nacional Buenos Aires influenciados por el beatniks,[20] con el objetivo de difundir aquella música que no era del interés de los grandes sellos. Álvarez, el director del sello, rememora en el libro de Fernández Bitar (1987:32) el momento de presentación del sello en 1968:

[20] La filosofía beatnik era básicamente contracultural, antimaterialista, anticapitalista y antiautoritaria, y remarcaba la importancia de mejorar la interioridad de cada uno más allá de las posesiones materiales. Otorgaron una gran importancia a la libertad sexual y a las drogas. Algunos escritores beat se acercaron a las religiones orientales como el budismo y el taoísmo. En política tendían a ser demócratas o socialdemócratas de centro izquierda, apoyando causas como las luchas antirracistas de esos años, aunque algunos de sus integrantes como William Burroughs, adhirieron a ideas paleo conservadoras. En el arte adoptaron una actitud abierta hacia la cultura afro-norteamericana, algo que resultó muy notable en el jazz y el rock and roll, aunque la *Generación beat* manifestó una abierta preferencia por el jazz moderno y un cierto desprecio por el rock and roll. Fernández Bitar (1987: 22) cita a la Revista *Así* de 1967 en la que se publica una entrevista a los jóvenes que se congregaban en la Plaza San Martín de la ciudad de Buenos Aires, que sirve de ilustración de la juventud impulsora de Mandioca y el rock nacional de aquella época: "Nosotros no somos hippies, somos náufragos. Esto viene a ser la versión actual del movimiento sociológico-literario fundado por Allen Ginsberg y Jack Kerouac. Yo llegué a esto luego de pasar y superar otras etapas filosóficas que vendrían a ser los cuatro caminos para llegar a la Verdad Humana: yoga, budismo zen (…)."

> "Los grupos no iban a actuar en los bailes de los clubes, no iban a ser música de fondo de un restaurant o discoteca. Iban a ser escuchados, a ser criticados. Era otro de los pasos que teníamos que provocar, una nueva boca de consumo, una nueva actitud hacia el artista, una nueva relación y curso hacia este tipo de música."

Finalmente Mandioca quebró en 1972. Como explica Vila (1987), con el golpe militar de 1976 poco a poco van desapareciendo los movimientos estudiantiles y las juventudes políticas como marcos de referencia. Es entonces cuando el movimiento del rock nacional asume el rol de sostén de la identidad juvenil que se levanta contra el sistema. Según Pujol (2005) en ese momento la cultura rock que previamente había sido cuestionada por los militantes políticos, con el golpe militar se convirtió en depositaria de la rebeldía.

b) Década del '80

Una vez reinstalada la democracia en el país, para Vila (1987) esta imagen monolítica del rock nacional que lo caracterizaba durante la dictadura como "antisistema" se va fragmentando lo cual se traduce en las disputas entre "metálicos", quienes representan la vertiente más pesada del rock con bandas con Riff a la cabeza; "punks", bandas que se auto declaran anarquistas y cuestionan al rock por haberse "vendido" al sistema lideradas por Los Violadores, como la versión local de Sex Pistols; "roqueros", con Charly García como principal referente; y los modernos "divertidos", grupos que fusionan con el pop como Soda Stereo y Virus, acusados de "careta". El panorama es completado por bandas que reciben la influencia del reggae y el ska: Los Pericos, Los Fabulosos Cadillacs y La Zimbawe, entre otros.

A su vez en esta etapa nace la banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, que comenzó a tocar en 1976, y durante los '80 fue ganando escala nacional. Los Redondos representan un antecedente de gran importancia en la historia del rock nacional ya que fundaron una política de independencia frente a las empresas discográficas que para ese

entonces iban ganando cada vez mayor poder, que se acrecentaría más aún en la década neoliberal de los ’90 conformando monopolios multinacionales.

c) Década del ‘90

A comienzos de los ‘90 cobran protagonismo los grupos del Nuevo Rock Argentino, o también llamados “sónicos”. Roberto Tassi (1997) cita al suplemento joven *Sí* de *Clarín* del 24 de diciembre de 1993: “el lugar que ocupan es el mismo de los entonces considerados modernos en 1993 (…) se identifican por eludir el gesto nacional popular de los masivos y buscar el pop desde lo experimental pero prescindiendo de la idea de transgresión tan asociada a los ’80.” Estas bandas sónicas nombran entre sus más notorias influencias a los grupos de Estados Unidos Velvet Underground, Sonic Youth y Pixies y la denominada “escena de Manchester de los 80” conformada por New Order y The Smiths, entre otros.

En los años 90 es que surge también el llamado “rock chabón”. Fue el periodismo especializado de rock quien creó esta categoría para dar cuenta, con una connotación despectiva, de este nuevo subgénero. Para los periodistas se trataría de un rock degradado y “perdido” (Marchi, 2005); con la excepción del historiador Sergio Pujol quien, concibiendo al rock y sus ideas como constructores de identidad, adquiere una mirada analítica del rock chabón (Pujol, 2007).

Tanto Marchi (2005) como Semán (2005) coinciden en que el grupo Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota constituye el antecedente del “rock chabón” cuando hacia fines de los 80 y principios de los 90 se produjo un recambio en su público, de los jóvenes intelectuales de clase media porteña a los jóvenes de clases populares de los suburbios de la ciudad y Conurbano.

Pero el “rock chabón” de estos jóvenes marginales que se lamentaban el fin del mundo del trabajo, de ese mundo que vivieron sus padres con expectativas de ascenso social, justicia distributiva y consumo (Semán y Vila, 1999), fue además protagonista de la mayor tragedia en la historia del rock nacional. Durante un recital de la banda de Callejeros el 30

de diciembre de 2004 en el local República de Cromagnon del barrio de Once se produjo un incendio que causó la muerte de 194 jóvenes y dejó más de 700 heridos. Luego de esta tragedia, se produjo, tanto en Buenos Aires como en diversas ciudades del país, una clausura masiva de locales de rock, discotecas y espacios culturales que no cumplían normas de seguridad. La intención de las autoridades de mejorar la seguridad de los espectadores afectó los circuitos artísticos independientes. Sin embargo, la contrapartida de esto fue la explosión de fechas colectivas de los artistas cantautores *indie* ya que gran parte de los músicos *indie* (particularmente su versión *sensible* que detallaré luego) son solistas que tocan con guitarras acústicas y desenchufadas, un formato que facilita el acceso a locales para tocar ya que no es necesario una habilitación especial del lugar apto para espectáculos. De este modo, el *indie* alcanzó su expansión luego de Cromagnon.[21]

I.3 Ser *indie* en Argentina

a) Rock o no rock

Antes de analizar el desarrollo del *indie* es importante dar cuenta de los vínculos que estas bandas construyen con sus predecesores del rock nacional. Una característica del *indie* local, a diferencia del rock *indie* anglosajón que se origina en los ´80, es la limitada identificación con el rock. En los discursos de los músicos no hay una negación al rock, pero tampoco hay una disputa por la pertenencia a él.

En primer lugar, es pertinente aclarar qué se entiende por rock. Frith (1999: 19) sostiene que: "El rock describe menos un estilo musical (o un contenido) que un valor auditivo". En este sentido, Keir Keightley en Frith (2006: 156) plantea que si bien:

[21] Ver entrevista a la cantautora *indie* Flopa en : http://www.global-art.com/textos/nota/leer/flopa-adelanta-temas-de-su-nuevo-disco-a-punto-de-publicarse/ (último acceso 11-06-2010)

> "unos intérpretes y sonidos tan eclécticos pueden agruparse con el título 'rock', no se debe a que comparten una misma esencia musical ajena al tiempo, sino a que unos contextos históricos específicos, unas audiencias, unos discursos críticos y unas prácticas industriales han operado conjuntamente para modelar una percepción que los une en su pertenencia al `rock'. (…)La idea del rock comporta un rechazo de aquellos aspectos de la música de distribución masiva que son considerados blandos, triviales y acomodaticios".

En este aspecto, el *indie* se emparenta con el rock al rechazar aquellos géneros musicales que consideran comerciales. El autor citado (2006: 171) habla de la contradicción originaria del rock, que ya mencionamos previamente: "la cultura rock recién nacida se sostenía gracias a un público juvenil y masivo que, sin embargo, se definía por oposición al torrente masivo y todo lo que éste representaba." Es así como en sus orígenes el rock fue un fenómeno masivo de gran escala y sólo con el tiempo se dio un proceso de estratificación interna en el cual surgieron estilos y géneros que se separaron del rock masivo, como el rock *indie* y alternativo de los años ´80 y ´90 en Estados Unidos. Aquí vemos que el *indie* se revela ante la contradicción originaria del rock de ser un fenómeno de masas.

Pero a su vez, a pesar de congregar a multitudes, el rock se opone al sistema gracias a la "seriedad" que denota en contraposición a la superficialidad de la cultura de masas, tal como explica Keightley (2006: 177). En este sentido, la seriedad del rock opera como un valor, una cualidad que atribuimos a las relaciones percibidas entre la música, las prácticas socioculturales y los oyentes o públicos, siendo la "autenticidad" una especie de "brújula que orienta a la cultura rock en su navegación por el torrente masivo." Como explica el autor son percibidos como inauténticos: la insinceridad, el mercantilismo excesivo, la falta de originalidad, la falta de inspiración, los influidos por las modas y el comercio. Esta percepción del rock sobre lo auténtico y lo no auténtico es compartida por el *indie.* No obstante, existe una diferencia en cuanto a su consideración del éxito. Como Keightley ejemplifica (2006: 191):

> "(…) La cultura rock interpreta el éxito auténtico como una validación de la calidad artística. Por ejemplo, mientras que algunos fans devotos del *indie* oscuro o de los grupos alternativos podrían negar el acceso de sus héroes a públicos más amplios, la mayoría festejaría el ascenso y el éxito de su banda preferida, maldiciendo la estrechez de miras de la MTV o la BBC radio por ignorar una música de tanta calidad".

Entonces, podría decirse que el *indie* comparte con el rock el valor de la autenticidad, pero no así la percepción del éxito masivo. No obstante estas consideraciones, al estudiar el *indie* local es necesario tomar en cuenta en particular su relación con el rock nacional originario, además del sentido social que encierra el rock en general.

En sus discursos, nuestro *indie* proclama que no añora volver al pasado ni espera ansiosamente el futuro sino que se planta en el presente. Como postula el cantautor Pablo Dacal en el manifiesto de su autoría "Asesinato del rock":[22] "Nuestra música, al igual que nuestra vida, debe dejar de relacionarse con temporalidades ficticias como el futuro o el pasado para enfrentar lo actual en toda su crudeza."

Y en esta idea de una música actual, el rock aparece como perteneciente al pasado y por eso el *indie* se alejaría del rock. Según Dacal: "El rock ya no nos representa sino en parte, como el tango o la música romántica. Algo de nosotros puede ser dicho en sus términos, pero son géneros que representaron la experiencia de generaciones pasadas, no la nuestra." Dacal plantea que creer que el rock "aún guarda algún poder de transformación es ingenuo y conservador", argumento apoyado por Grinberg quien denuncia la mercantilización del género.

---

[22] Este manifiesto fue escrito por Dacal en Diciembre de 2006 y leído en público en el ciclo "Aquí, allá y en todas partes" que mencionaremos a continuación. Disponible en: http://www.musicadesalon.com.ar/asesinato.html (último acceso 11-6-2010). También fue publicado en la edición de 2008 del libro "Cómo vino la mano" de Miguel Grinberg, una de las primeras publicaciones que dieron cuenta de la historia del rock nacional, transformándose en una obra referente en este campo que se ha reeditado sucesivamente desde 1977.

En esta dirección, Dacal postula que "Lo nuevo está por hacerse y no tiene nombre. (…) No se trata de fusionar o poner en tensión géneros y estéticas del pasado, si no de utilizarlos como herramientas para que aflore nuestra sensibilidad". Por su parte, como especialista en la historia del rock nacional, Grinberg postula que esta nueva música llevada adelante por Dacal y otras bandas y cantautores está "hecha por una generación que nació bajo el influjo del rock, pero que lo trasciende. Chicos que se permiten instrumentar temas para 12, 13, 15 músicos, que ponen cuerdas... y pertenecen a Buenos Aires. Se está incubando la música de ahora, que no es una versión de la música de los '60, '70 u '80".[23]

Sin embargo, resulta significativo que los músicos del *indie* toman como referentes en cuanto al concepto de lo independiente en Argentina a todos los grupos albergados en el sello discográfico Mandioca como Almendra, Manal y Los Gatos, siendo destacable que estos últimos editaron el primer disco de rock nacional.[24]

Mandioca planteó de modo pionero una ruptura con el negocio del disco y la música comercial al posicionarse con una propuesta artístico-intelectual al margen de las discográficas extranjeras que dominaban por completo el mercado de la música. No obstante, en palabras de Jorge Álvarez, director del sello entrevistado por Grinberg (2008: 89), "la informalidad y falta de estructura" de Mandioca fueron causas de su fracaso. Si bien los sellos *indie*, que estudiaré en el capítulo siguiente, retoman la propuesta inicial de Mandioca no reproducen estas características.

De esta manera, el *indie* nacional identifica como sus antecedentes locales a artistas, que, según Grinberg, (2008: 25) constituyen el "primer ciclo" del rock nacional; mientras que el denominado "segundo ciclo" en el que se ubica la cooperativa MIA (iniciales de "Músicos Independientes Argentinos") no es reconocido. En este aspecto se puede vislumbrar una de las características de la independencia que es interpelada por el *indie*

---

[23] http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-10219-2008-05-31.html (último acceso 11-06-2010)

[24] Entrevista a Luis Balcarce de Banda de Turistas realizada por Bebe Contempomi en el programa de cable "Vivo Rock" de la señal "Quiero música en mi idioma" el día 18/8/09, en una emisión dedicada al rock indie.

actual: no se trata de la formación de cooperativas, lo que supondría una sociedad de partes iguales en la que todos los implicados administran, sino de sellos discográficos que, si bien conservan la estructura de una empresa privada donde a los dueños les corresponde la toma de decisiones, al estar por fuera del *mainstream* el tamaño de las compañías es inferior y se preserva la libertad de creación para los músicos contratados.

Por otro lado, si pensamos la relación del *indie* con las bandas de rock originarias en cuanto a la identificación conceptual y musical, los músicos objeto de este estudio estarían más cercanos a Almendra, con quienes compartirían también la conformación de sus respectivos públicos: jóvenes urbanos de clase media con educación universitaria.[25]

Otra muestra de la relación que el *indie* entabla con el rock originario nacional es que en el año 2007 se realizó una reedición homenaje del ciclo "Aquí, allá y en todas partes", a 41 años de su presentación original, con la participación conjunta de los músicos del circuito que estudiamos y los músicos míticos protagonistas de aquellos comienzos del rock local. En 1966 en el Teatro La Fábula se había realizado este evento en el que se alternó la música con textos de autores y poetas de la época subtitulado "O cómo aprendí a amar la mufa[26] y a disfrutar la crisis a este lado del folk rock y los Beatles". La antropóloga y artista plástica Susana Salzamendi de Nadal y el periodista y poeta Miguel Grinberg convocaron a Moris, José Alberto Iglesias "Tanguito", Bob Vincent, Javier Martínez y el grupo The Seasons, donde tocaban Alejandro Medina y Carlos Mellino. Nuevamente fue Grinberg quien gestionó una nueva edición de dicho ciclo, esta vez desarrollado en la Biblioteca Nacional, en la que convocó a músicos participantes de aquel entonces junto con músicos actuales, no casualmente pertenecientes a la escena *indie*.[27]

---

[25] Fernández Bitar (1987) relata los recitales organizados por Mandioca en las universidades y en instituciones culturales de vanguardia como el Instituto Di Tella.

[26] Grinberg (2008: 42) habla la "mufada" como una de los tantos motes o tribus en la juventud urbana de 1965 junto con los hippies, los náufragos, entre otros: "el mufado de origen desconocido y múltiple, solía estudiar sicología, sociología, danza moderna o teatro, eran de filiación política indefinida". Cabe destacar que esta caracterización se acerca al perfil del público indie actual.

[27] Javier Martínez , Lisandro Aristimuño, Emilio Del Guercio, Flopa, Gabo Ferro, Edelmiro Molinari, Pablo Krantz, Juan Ravioli, Litto Nebbia, Ricardo Soulé, Pablo Dacal, Pipo Lernoud, Pablo Grinjot, Susana

A su vez, el cantautor *indie* Pablo Dacal junto a Manuel Onis, Alfonso Barbieri y Juan Jacinto grabaron en el 2009 el disco, "Viajantes". Cantado a cuatro voces, el disco tiene como invitados a músicos de su misma generación y del circuito *indie*. Según Dacal: "El de Viajantes es un disco de rock argentino, y no venimos de eso específicamente. Para mí la producción creativa se empobreció mucho dentro del rock. Me gustan muy pocas cosas del rock de los últimos quince años. (...) La idea fue tomar esa antorcha de los comienzos porque sentimos que el rock es música y arte".[28] No es casual que la única composición ajena del disco de Viajantes es una versión del tema "La hora de los magos" del artista argentino Jorge De La Vega,[29] cantada junto a músicos del rock argentino como Fito Páez, Andrés Calamaro, Litto Nebbia, Daniel Melingo, Palo Pandolfo, Miguel Cantilo, Jorge Serrano y Miguel Zabaleta. El hecho de pensar la música como arte y de realizar producciones en conjunto con otras disciplinas como la literatura, poesía y las artes plásticas, estaba presente en los comienzos del rock y hoy se retoma en el *indie* actual[30].

Entonces aparece otra de las características compartidas que es la concepción de la música popular juvenil urbana en términos de arte, más allá del hecho de ser parte de la industria del entretenimiento, y, junto a esto, la construcción de la figura de los músicos de rock como artistas que son susceptibles de ser criticados según determinados parámetros de la prensa especializada. Fernández Bitar (1987: 73) menciona la emergencia de publicaciones que en la década del 70 acompañaban el movimiento del rock nacional. Tal es el caso de la revista *Expreso Imaginario*, surgida en 1975 dirigida por Jorge Pistocchi,

---

Salzamendi, Coiffeur, Nacho Rodríguez, Pedro Pujó, Juanito El Cantor y Carlos Mellizo fueron algunos de los artistas que intercambiaron sus obras.

[28] http://www.clarin.com/diario/2009/10/07/espectaculos/c-02013510.htm , último acceso: 11-06-2010

[29] Jorge Luis de la Vega (1930-1970) fue pintor, dibujante, grabador, cantautor, casi arquitecto, docente universitario en la UBA y en la Cornell University, perspectivista, autor de historietas, diseñador gráfico y creativo en una agencia de publicidad.

[30] Un ejemplo es el ciclo del que participan músicos *indie* "Poemas Canciones y Pinturas" que comenzó en noviembre de 2004 y recorrió distintas localidades de Córdoba, provincia de Buenos Aires y Capital Fedreal. Durante el verano de 2010 el ciclo se trasladó a Le Bar, perteneciente al circuito *indie*, con la participación de Florencia Ruiz, Gabo Ferro y Pipo Lernoud, entre otros.

con información que no necesariamente se refería al rock[31] y que contaba con un grupo de colaboradores, entre los que se encontraban Miguel Grinberg, Pipo Lernoud, Horacio Fontova y Alfredo Rosso. El rol de revistas de perfil intelectual con temáticas culturales será analizado también en el *indie* actual, donde la prensa especializada juega un papel preponderante.

b) Ni *under* ni *alternativos*: una nueva construcción de la independencia

Si continuamos analizando los vínculos entre el *indie* y el rock nacional inmediatamente anterior, a nivel discursivo no aparece en los músicos y público objeto del presente estudio, un reconocimiento al rock de los 80 y 90 como antecedentes del *indie*, tal como sucede con el rock nacional de los años 60 y 70.

Resulta llamativo que aunque las bandas del "Nuevo Rock Argentino" han sido influenciadas por las mismas corrientes que el *indie*, e incluso, muchos de los músicos pertenecientes a dichas bandas de los '90 hoy comparten escenarios y producciones con el *indie* actual[32], las bandas que son objeto de nuestro estudio no las reconocen como antecedentes. Bandas del Nuevo Rock Argentino, como Martes Menta, Don Cornelio y la Zona, Los Brujos, Babasónicos y Peligrosos Gorriones también se mantenían dentro de una escena *under* pero que a la vez eran promocionadas y apadrinadas por músicos consagrados como Daniel Melero y Soda Stereo. Aquel era un sonido más homogéneo, con referentes muy similares, el del *indie* de hoy es mucho más variado y ecléctico englobando un conjunto de subgéneros musicales. Por otro lado, si estas bandas sónicas de los '90

---

[31] Hojeando los primeros números aparecen los siguientes temas: Walt Whitman, Piazzolla y la música progresiva y John Cage, entre otros. Estos compositores y artistas son mencionados en el *indie* actual, por ejemplo Piazzolla es reconocido por el público entrevistado para este trabajo y el cantautor *indie* Gabo Ferro realizó un ciclo de John Cage en el Centro de Experimentación del Teatro Colón durante el 2009. También en el *Expreso* se publicaban notas sobre los autores beatniks. Este tipo de influencias literarias y filosóficas son citadas también por las bandas *indie* actuales. Por ejemplo, en uno de los recitales asistidos del ciclo de verano 2009 en Ciudad Cultural Konex se promocionaba como"musicalización + aire libre + rica comida + un show especial + patio zen". Ver también influencias en la banda Prietto Viaja al Cosmos con Mariano: http://www.myspace.com/priettoviajaalcosmosconmariano (último acceso 11-06-2010)

[32] Palo Pandolfo (ex Don Cornelio), Francisco Bochatón (ex Peligrosos Gorriones), entre otros han tocado con artistas *indie* en sus conciertos.

hicieron "culto irónico al glamour estrafalario de una estrella de rock"[33], los músicos *indie* construyen una imagen de sí mismos que representa lo contrario, mostrando una despreocupación a la hora de cantar y mostrándose no como "*rockstars"* sino como "tipos comunes" o incluso *"losers*". Dice el músico *indie* Javi Punga: "Si en un show me confundo, me río y arranco de vuelta." Y agrega: "Yo me crié con Sonic Youth, Nirvana y todas esas bandas que decían que si te creés una estrella sos un gil. Y yo no quería ser gil"[34]. Para el músico *indie* Alfonso Barbieri: "Hay algunas bandas que estamos presentando el rock desde otro lado. Ni desde la cosa futbolera ni desde lo alterlatino de los 90. Lo nuestro es volver atrás, a las fuentes, pero no como una cosa purista, sino porque hace varios años que no el rock no dice nada."[35]

Es así como el *indie* no sólo se diferencia de los *under* de los '80 y los alternativos de los '90 sino también del "rock chabón" y su vinculación con el aguante del fútbol. De este modo, en contraposición al "rock chabón" el *indie* construye un tipo de independencia particular en el que la pertenencia territorial no es importante, no hacen apología de la falta de conocimiento musical y formación académica para tocar, o del hecho de ser autodidactas, sino que por el contrario valoran dicha formación y la ponen en evidencia en sus sitios web oficiales como una forma de legitimación en su auto presentación al público. Además reniegan de ser un fenómeno masivo ya que el hecho de congregar a grandes cantidades de público no se convierte en un atributo positivo, cuestiones que profundizaré luego.

---

33 http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3447-2008-06-18.html último acceso: 11-06-2010

34 Ibíd.

35 http://www.clarin.com/diario/2009/10/07/espectaculos/c-02013510.htm último acceso: 11-06-2010

Los *indie* realizan una construcción de la independencia cuyos atributos los diferencia de las llamadas bandas *under* o alternativas que protagonizaron el rock nacional en las décadas del 80 y 90 respectivamente.

Las bandas del *under* de los años 80 como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota,[36] hicieron de la relación de independencia con respecto la industria musical su principal rasgo identitario. En el *indie,* en cambio, este atributo no se construye tanto sobre las bases de un "modo de hacer" autónomo y ajeno a la industria cultural, sino que se realiza en torno a la independencia como valor artístico. Más allá de su pertenencia a la industria -ya que de hecho constituyen un sector no dominante con toda una estructura discográfica y del desarrollo de productos musicales- la independencia se vincula a ciertos criterios estéticos ligados al *low-fi* en los que predomina el uso de medios de grabación de baja fidelidad el despojo de ornamentos tanto a la hora de componer como de ejecutar la música.

Además, como veremos en los capítulos siguientes, las bandas *indie* tocan en un circuito con cierto grado de institucionalización, organizan eventos y poseen sus salas de ensayo en barrios céntricos y turísticos como Palermo, el microcentro y Recoleta. Asimismo firman contratos con sellos discográficos *indie* o *minors* que, a pesar de ser más pequeños y con menos poder económico que las *majors,* poseen toda la estructura formal de una discográfica. Cuentan con los beneficios de las nuevas tecnologías digitales de la época actual que les permiten realizar sus propias grabaciones, producciones y ediciones de los discos así también como todo el diseño del arte de tapa de los mismos, y la posterior difusión de la música y presentaciones en vivo a través de las soportes virtuales como las páginas web, los correos electrónicos y las redes sociales.

Por otro lado, tienen relaciones no conflictivas con el Estado, siendo las principales figuras de la programación en las actividades culturales planificadas por los gobiernos de la ciudad de Buenos Aires y otras localidades urbanas. Es debido a la existencia de un circuito

[36] Si bien Los Redondos no son incluidos en los discursos de los indie como referentes, sí son valorados por su trayectoria y su fidelidad a ciertos valores. Ver capítulo III de análisis del público y entrevista realizada por Bebe Contempomi en el programa de cable "Vivo Rock" de la señal "Quiero música en mi idioma" el día 18/8/09, en una emisión dedicada al rock *indie.*

con cierto nivel de formalidad que, aunque muchos periodistas especializados eligen hablar de "escena" *indie*, en esta investigación hablo de "circuito" *indie*, ya que conforman un espacio no estático y transitable en el que se comparten locales para la realización de recitales, medios de comunicación, sellos discográficos, entre otros.

En este sentido, aparece una diferencia significativa entre las bandas *indie* y las llamadas *alternativas* que constituyen cooperativas como es el caso de la Unión de Músicos Independientes (UMI), [37] asociación civil fundada por los integrantes de la banda alternativa El Otro Yo quienes desde 1992 realizan, graban y difunden sus propias producciones. El UMI es una organización gremial con estructuras concretas para la grabación y difusión de la música. Esta visión colectiva de trabajo no está presente en el *indie* que privilegia la independencia estética pero bajo una forma de trabajo individual a través de los contratos con los sellos discográficos.

Como dice el líder del grupo El Otro Yo, Cristian Aldana: "antes en los '90 ser independiente era una categoría de berreta de segunda".[38] Si en los '90 la independencia se vinculaba a la falta de recursos, a formas de grabación caseras y rudimentarias, y la autogestión de los recitales sin los beneficios de la difusión de Internet, hoy en día la independencia de las bandas que estoy estudiando cuentan con todo un circuito dentro de las grandes ciudades, cuyos músicos y productores culturales pertenecen a una clase media "intelectual", para quienes los atributos de negativos de "berreta" o "grasa" - significantes que encarnan, respectivamente, los significados de baja calidad y de mal gusto, de acuerdo al canon dominante -estarían justamente del lado *mainstream* y la obediencia a sus requerimientos antes que a la libertad artística.

---

[37] La UMI funciona como una organización colectiva de músicos de rock que se desarrollan a través de la autogestión de sus carreras (discos, difusión, recitales, etc). Si bien no es un sindicato, posee una estructura similar con una nómina de autoridades, músicos asociados que pagan mensualmente una cuota, un estatuto y asesoramiento legal para los músicos autogestionados en materia de derecho de autor y han firmado convenios con distintas áreas de la producción musical (diseño de páginas web, estudios de grabación., cursos de sonido y audio digital, estudio de masterización, realización de videos, publicidad en medios, etc.)

[38] Charla "Claves para emerger (Como favorecer y generar el desarrollo de nuevos artistas)" en ciclo "Ciudad Emergente", Centro Cultural Recoleta, 14 de junio de 2009.

Entonces, la independencia que construyen estos músicos no entra en contradicción con la práctica de relacionarse con las grandes compañías discográficas, siempre y cuando se mantenga la libertad creativa, lo cual conlleva también una concepción de la música como forma artística. Por otro lado, están guiados por ciertos criterios estéticos de producción junto con la aprobación constante de la crítica especializada, lo cual veremos a continuación. Como responde Santiago Motorizado al ser cuestionado por el hecho de que su banda Él Mató a un Policía Motorizado forme parte de los mega festivales patrocinados por grandes empresas: **"**La independencia tiene límites extraños y es polémico, pero nosotros tocamos ahí y no nos dicen lo que tenemos que hacer. Eso es fundamental y te da libertad artística como primer punto"[39]. Más allá de si esta libertad pretendida es real o no, vale rescatar la recurrencia de esta pretensión en el discurso de los músicos y la valoración positiva que el público efectúa de estas declaraciones, como profundizaré en el capítulo tercero dedicado a ellos.

c) Comercial o no comercial

Jean –Marie Seca (2004) estudió a los músicos *underground* de Paris en la década del '80 para quienes "el acceso a la comercialidad se considera una necesidad". La pretensión de dilucidar lo que las masas quieren y plasmarlo en la obra musical, aunque siempre preservando los rasgos de originalidad. La necesidad de lograr un alcance comercial para llegar a una mayor cantidad de público e incluso lograr contratos con las grandes discográficas para lograr tal objetivo es recurrente en los *underground* descriptos por Seca. Es decir que el hecho de pertenecer a compañías y circuitos de distribución pequeños obedece a una imposibilidad de acceder a las *major*, que, a su vez, es vista como un período de transición hasta poder alcanzar el gran mercado. En cambio, en los *indie* el hecho de pertenecer a discográficas *minor* es una pretensión en sí misma, no responde a la imposibilidad de acceso a las *major*. Justamente el nombre de *indie* representa como estandarte la independencia respecto del sector dominante del mercado musical. Es debido

[39] http://www.rockerista.com.ar/notas/entrevista-con-el-mato/ último acceso: 11-06-2010

al valor que le otorgan a la independencia del artista que, si bien no dejan de ser parte de dicha industria cultural, conforman un circuito de distribución, grabación y de presentación en el que prevalece es el criterio artístico antes que los requerimientos del mercado.

Esto trae aparejado dos implicancias: por un lado, la concepción de las "masas" construida por los *indies*, y, por otro lado, las características específicas con las que se conformó, cuestiones que veremos a continuación.

d) La construcción de "lo masivo"

Desde las construcciones discursivas de los músicos el alcance de la masividad no es planteado como objetivo principal a lograr en sus carreras respectivas[40], aunque reconocen la satisfacción artística de que su música llegue a una mayor cantidad de público. Y no nos olvidemos que, valga la redundancia, los músicos viven de la música, y un público más numeroso se traduciría en mayores ingresos.

En cambio, sus seguidores quieren conservar el rasgo elitista y ser los "únicos" que conocen a las bandas y que concurren a sus recitales. Esta diferencia entre la percepción del público y la de los músicos parece vislumbrar dos concepciones de "masa": la primera emparentada con la idea de una sociedad de masas homogénea, sin pensamiento crítico, alienada por la Industria Cultural que produce en serie y que no hace más que prolongar el tiempo de trabajo en el de ocio: es de esta masa justamente de la que se buscan diferenciar los seguidores del *indie*, como veremos en el capítulo III. La segunda es la que esbozan en sus declaraciones las bandas y solistas para quienes se podría conformar un público específico del *indie* que represente una masa en cuanto a su cantidad numérica, pero que a

[40] Ver entrevista al cantante y guitarrista de Él Mató a un Policía Motorizado, http://www.rockerista.com.ar/notas/entrevista-con-el-mato/ (último acceso: 11-06-2010):

-Periodista: Cuando deciden darle forma al proyecto, ¿tenían como objetivo llevar a la banda a megafestivales, revistas de culto como Rolling Stone e Inrockuptibles o simplemente dejaron que las cosas se vayan dando?
-Santiago Motorizado: Las cosas se fueron dando, nuestros objetivos son artísticos, después todo lo demás sirve para ayudar a esos objetivos pero el fin está en otras cosas.

la vez cuente con una autonomía del gusto y haya heterogeneidad en el interior de dicho público. Ante la posibilidad latente de convocar a grandes cantidades de público, los integrantes de las bandas se muestran tranquilos y despreocupados porque afirman tener en claro que continuarán con la idea original de sus comienzos como banda. Como dice Julio César Crivelli de la banda Bicicletas:

> "Más allá de cuánta gente convoquemos, la razón por la cual nosotros hacemos música es porque creemos que el mundo sería un poco mejor con nuestra música. Entonces si llegamos a más gente está muy bueno, siempre y cuando no debamos comprometer ninguna condición artística para lograrlo. Si hacemos nuestra música honestamente y le llegamos a más gente, nosotros vamos a ser felices"[41].

Por su parte, la cantante y guitarrista Flopa opina:

> "Puede sonar medio pedante, pero no me interesa la masividad; no es algo que yo busque, y entonces es lógico que no lo consiga. Podría hacer cosas para que me vaya mejor, pero siendo independiente uno va buscando su propio camino. No toco en eventos masivos pero sí en lugares adonde se acerca otro público, el tipo inquieto que sale a buscar cosas, y me encanta tocar en lugares donde se siente la cercanía con la gente."[42]

En este sentido, la construcción de "lo masivo" no se vincula solamente a la cantidad de público, sino a la "calidad" del mismo. Es decir, existe en los *indies* la suposición de que sólo un sector reducido de los consumidores de música cuenta con el capital necesario para apreciar y distinguir la "buena" música de la que no lo es y tiene la inquietud de escuchar

---

[41] Entrevista realizada por Bebe Contempomi en el programa de cable "Vivo Rock" de la señal "Quiero música en mi idioma" el día 18/8/09, en una emisión dedicada al rock indie.

[42] http://www.global-art.com/textos/nota/leer/flopa-adelanta-temas-de-su-nuevo-disco-a-punto-de-publicarse/ (último acceso 11-06-2010)

música "novedosa" y que experimente con nuevos sonidos. Como veremos en las clasificaciones que el público realiza y los parámetros de gusto legítimo e ilegítimo que delimitan dentro del circuito, la música que es consumida masivamente es considerada "grasa" y de inferior calidad, mientras que la música legítima es aquella que es conocida por pocas personas, aunque también debe reunir otros atributos que analizaré luego.

e) Cabeza y sensible

En el año 2008 los periodistas Juan Manuel Strassburger, Roque Casciero, Javier Aguirre y Luis Paz del Suplemento NO de Página 12[43] acuñaron los términos *indie cabeza* e *indie chabón*, categorías que fueron adoptadas por el resto de la crítica especializada.

De esta manera, los periodistas de dicho suplemento diferenciaron a los estilos *indie* en dos categorías. Los *cabeza:* "combinación entre los rezagos del rock chabón (de sus corrientes más abiertas y menos reacias al refinamiento) con el coraje estético del rock alternativo (de sus corrientes más reacias al refinamiento)". Mientras que los *indie sensible*: "Siguen el ejemplo de los nuevos solistas, sin ego avasallante, ni pasión desmedida por la higiene personal. Sus referentes son huraños, meticulosos, poéticos, e impulsan la inserción de cierta transversalidad sexual en la cultura de guitarra criolla y fogón. Rústicos y a la vez refinados, apelan a que la sofisticación va por dentro."

Entre las bandas cabeza están: La Patrulla Espacial, Sr.Tomate, El Perrodiablo, 107 Faunos, Él Mató a un Policía Motorizado y Prietto Viaja al Cosmos con Mariano, entre otros. Tocan en el circuito de La Plata y del sur del conurbano y festivales emergentes en la Ciudad de Buenos Aires. Entre los sensible se destacan los cantautores Gabo Ferro, Franny Glass, Pablo Dacal, Juan Ravioli y Coiffeur.

Cabe aclarar que los seguidores entrevistados en la presente investigación, si bien algunos se sienten identificados en cuanto a lo *indie* no sucede lo mismo en cuanto a esta subdivisión entre *cabeza* o *sensible*. Como veremos en el capítulo III, quienes escuchan

[43] Ver las notas: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3597-2008-09-05.html y http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3430-2008-06-05.html (último acceso 11-06-2010)

estas bandas más bien se auto definen como "melómanos". Por su lado, los músicos de "El Mató a un Policía Motorizado" expresaron en la revista *Los Inrockuptibles* que no se sintieron identificados con ese mote, que les cayó muy mal, les dolió y lo sintieron "como parte de una necesidad periodística de encasillar".

En la clasificación planteada por la crítica especializada, según Juan Manuel Strassburger las *indie cabeza* son:

> "Bandas que se catalogan como indies, pero que hablan de la amistad, el barrio o los vaivenes cotidianos, y que remiten a Pappo o Luca Prodan antes que a Cerati, Melero o Virus. Recitales que ya no se viven en trance o abúlico silencio sino bajo la transpiración del pogo, los cantitos tipo hinchada y las montañas humanas sobre el escenario. Canciones que se acercan más a la desprolijidad y la frescura del noise y el lo-fi americano que a la sofisticación y la delicadeza de la tradición pop británica"[44].

Sin embargo, como ya vimos al comienzo del capítulo el *indie* encierra diversos géneros musicales y si bien musicalmente puede haber bandas que suenen similares a Pappo, en los discursos de los músicos tal referencia no existe.

Lucas Garófalo, director del sitio Global-Art y Mandarina Records, sello digital que entre 2002 y 2005 reunió los primeros trabajos de Sr. Tomate, La Patrulla Espacial y Shaman, entre otros, expresa:

> "En muchas de estas bandas aparece el barrio, pero no en el sentido de pertenencia que usan La Renga o Los Piojos sino en una cosa mucho más inocente,

[44] http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3430-2008-06-05.html (último acceso 11-06-2010)

de amistad. (…) La canción 'Amigo piedra' de El Mató, con su letra que reza 'vos soñaste con un barrio mejor / y te quedaste mirando la nada' es el tema que mejor sintetiza este cambio de paradigma. Un barrio con más fantasía." [45]

De todos modos, en la temática de las letras no es recurrente el barrio y esto hace que la relación con el rock chabón no se vincule tanto a lo barrial sino a los comportamientos en los recitales con pogo y, en algunos casos, banderas. No obstante cabe aclarar que estas bandas de *indie* cabeza son en su mayoría provenientes de La Plata y es allí donde se plantea una mayor diferencia con respecto a su expresión capitalina. Estas bandas que cuando vienen a Capital tocan en lugares de Palermo como Niceto, los mismos que el *indie* sensible, cuando tocan en sus ciudades de origen lo hacen en locales más descuidados, sótanos chicos y hasta sucios, la antítesis de los lugares frecuentados por el *indie sensible* o por los mismos "cabeza" cuando tocan en Capital. No obstante, tanto los "sensible" como los "cabeza" comparten la pretensión de no ser masivos, de mantenerse en sellos independientes y de crear una comunidad en la que los sellos y bandas se unen para tocar juntos, las prácticas de intercambiar música por Internet, organizar festivales en conjunto, etc.

Para los integrantes de Él Mató a un Policía Motorizado, la categoría de *indie chabón* puede tener su explicación por unos incidentes en un recital donde el público tiró abajo las vallas, comportamientos que se convirtieron en costumbre en los distintos shows de la banda. "Es un público que está apareciendo. Creo que es algo más argentino: el fervor, bailar y hacer pogo. Lo empariento más con el punk que con el rock chabón. Esto es más tipo Flema, algo así"[46], reflexiona Santiago Motorizado de Él Mató.
En este sentido, los músicos no se ven a sí mismos y a sus públicos como "chabones" sino más cercanos al punk. Además el *indie* cuenta con el plus de vivir en la era de las nuevas

---

[45] Ibíd.

[46] http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3584-2008-08-29.html (último acceso 11-06-2010)

tecnologías de información y comunicación lo cual les permite una nueva forma de independencia al margen de los tradicionales modos de producción y circulación de la música pero a la vez parte del sistema de la industria musical. "Agarramos MySpace, el Fotolog y ahora Facebook, 'lo nuevo' desde el comienzo"[47], cree Santiago Motorizado.

De este modo, si bien todas estas bandas y públicos vienen de haber escuchado y tocado rock, en la escena *indie* se ve una heterogeneidad de subgéneros (folk, electrónica, pop, rock, etc.) que al escuchar sus canciones hace difícil encasillar esta categoría *indie* en un estilo musical determinado. Aunque dentro de lo *indie* hay una oposición entre los *sensibles*, que podrían ser identificados como los cantautores sentimentales de Capital, y los *cabeza*, que serían las bandas del Conurbano más cercanas al rock, a la vez hay una conjunción en una dinámica, que conforma todo un circuito musical.

f) ¿Auto adscripción o adscripción externa?

En una entrevista del programa televisivo "Vivo Rock" ante la pregunta del periodista Bebe Contempomi acerca de si sienten identificados con el mote "rock *indie*", Luis Balcarce, de la banda Banda de Turistas, responde: "El rock es rock y no sé de qué depende ser independiente o no. En realidad hoy en día vos tenés que autogestionar todo, organizar las fechas, pensar con quien trabajar. No te queda otra, no se si es que lo elijo, es lo que me toca". Por su lado, Julio César Crivelli de Bicicletas dice: "Nos ayuda a que se nos de bola como rock independiente pero por otro lado nos juega en contra en el sentido de que nosotros somos una banda de rock 'en general'. El asunto es que no se entienda que independiente es una identificación musical".

A su vez, Sebastián "Chivas" Argüello, del grupo NormA, dice: "El hecho de calificar algo como *indie* es necesario más para la crítica que para nuestro trabajo diario, nosotros

[47] Ibíd.

seguimos trabajando y la crítica necesita establecer parámetros para criticar, para analizar."[48]

Retomando a los músicos *underground* estudiados por Seca (2004: 75):

> "El ansia de existir a partir de un cierto código se prolonga a la de crear. La relación con las grandes estrellas se expresa casi siempre de la misma manera: localización de las influencias recibidas y afirmación de una identidad más "personal". ¡Hacemos *nuestras* canciones! ¡Claro que tenemos influencias, pero (…) no las andamos buscando! ¡Va como va! ¡No decimos (…) no hacemos tal cosa porque no va con nuestro estilo, como los que hacen hard rock y nada más! ¡Nosotros hacemos MÙSICA y no un estilo en particular!" (Folie Ordinaire, Parking 2000, París, 1985).

En la cultura de género *indie* se repite este discurso de los músicos de "nosotros hacemos música y no un estilo en particular" que funciona como una "lógica de lo inclasificable", en oposición a otras culturas de género en que las clasificaciones son explícitas y reconocidas por sus miembros.

Para Santiago Motorizado:

> *"Indie* nace de independiente, entonces ahí entramos nosotros como también Los Álamos, que pueden ser bandas diferentes musicalmente pero nos une ese espíritu que afecta directamente a lo creativo y a la propuesta en sí de la banda. Después eso también empieza a definir un sonido y quizás es cuando uno quiere evitar ser encasillado. Entonces preferimos que *indie* defina un espíritu de cómo hacer las

[48] Entrevista realizada por Bebe Contempomi en el programa de cable "Vivo Rock" de la señal "Quiero música en mi idioma" el día 18/8/09, en una emisión dedicada al rock indie.

cosas y no un sonido puntual que limite la creatividad o el análisis posterior de la obra." [49]

Vemos nuevamente cómo la libertad creativa surge como un atributo positivo dentro del *indie*, y por otro lado, la fusión de géneros y subgéneros que obedece a la búsqueda y experimentación artística de los músicos. Según Pablo De Caro de la banda Mataplantas:

"No creo que seamos afines a un estilo musical en especial, nos gusta sorprendernos e investigar, también nos gusta ser honestos y aparecer en la obra y también nos gustan lo que podríamos llamar artificios musicales, chistes, jugar con alguna que otra sensación. Creo que tenemos puntos en común con un montón de bandas de nuestra generación, lo cual es lógico por una cuestión de crianza, formas de pensar e historia, y también creo que esos grupos o solistas son en sí muy particulares, combinamos con ellos pero somos distintos todos."

A pesar de la heterogeneidad interna, todas estas bandas y solistas realizan en conjunto fechas y producciones musicales, y tienen en común su concepción de la música como arte. Además comparten nuevos modos de producción y difusión de la música vinculadas a las nuevas tecnologías, como veremos en el capítulo II.

[49] http://www.rockerista.com.ar/notas/entrevista-con-el-mato/ último acceso: 11-06-2010

I.4) El valor estético de la música y el rol de la crítica

Otra particularidad dentro del indie es el hecho de pensar a la música como arte, lo cual no sólo implica la existencia de "críticos" sino de un valor estético de la música. Pensamos el arte en términos de Tatarkiewicz (2000) como cualquier actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética o comunicativa, a través del que expresa ideas, emociones o, en general, una visión del mundo, mediante diversos recursos que, en el caso de la música, son sonoros y lingüísticos.

En este sentido, lo que define al *indie* no es sólo "un espíritu de cómo hacer las cosas" sino también una valoración por atributos estéticos ligados al low-fi. Es decir que los *indies* construyen de este modo una independencia artística que se caracteriza por cierto minimalismo tanto en las composiciones -con un sonido que es auto percibido como "despojado" pero que a su vez no rechaza un uso moderado de las tecnologías evitando toda tecnofilia- como en el despliegue escénico: como veremos más adelante los recitales frecuentemente son realizados en sets acústicos, sin grandes equipos de amplificación, ni pasarelas para el recorrido del escenario, o escenografías deslumbrantes ni despliegue coreográfico. Por el contrario, se valora la sencillez en la puesta en escena.

Con esta visión de la música como arte integral se identifican todos los músicos del circuito, por lo cual prestan especial atención al diseño visual de sus discos, páginas web y folletería de difusión, cuentan con artistas plásticos y diseñadores gráficos en sus equipos o algunos, como Alfonso Barbieri y Santiago Motorizado, son ellos mismos artistas formados en escuelas de bellas artes.

En esta concepción de los *indie* como artistas, en términos de Becker (1982) "personas que ejecutan la actividad central, sin la cual la obra no sería arte", aparecen como su contracara los músicos comerciales, que no guían su creación por la libre creatividad sino por los parámetros de ventas. Si bien esta oposición entre el arte y lo comercial es repetida, en la historia del rock, no lo son los argumentos estéticos. Lo *indie* no pasa sólo por la independencia sino que, como vimos, hay determinadas características estéticas específicas.

Otro atributo diferencial es que la legitimación musical en el *indie,* a diferencia de otros subgéneros del rock, no pasa por la convocatoria del público– ya que además no conceden a

parámetros para masificarse-, sino por la legitimación otorgada por la crítica especializada de ciertos medios de comunicación gráficos ya que como explica Becker (2008: 164): "El valor estético surge del consenso de los participantes en un mundo del arte". El autor retoma a Dickie (1975) quien sostiene que el mundo del arte tiene personal central que puede actuar en su nombre y conferirle a algo la categoría de candidato a la apreciación y, de esa forma, ratificarlo como arte. Según Dickie, entre esta serie de personas se encuentran los críticos de publicaciones y cronistas de los periódicos (2008: 180)*:* "Una característica relevante de los mundos de arte organizados es que muchas o la mayoría de las partes más interesadas consideran que algunas personas tienen más derecho que otras a hablar en representación del mundo de arte."

Becker (2008) habla de la existencia en los mundos del arte tanto de "ventajas materiales" que permiten al artista seguir produciendo su trabajo y "ventajas intangibles, tales como el respeto de los miembros más idóneos del mundo del arte, que tienen consecuencias indirectas pero importantes en las carreras artísticas (…)". En el caso de la música, las ventajas materiales serían la posibilidad de acceso a salas de ensayo, grabación y para la realización de presentaciones en vivo, las posibilidades de grabación de discos, etc. Mientras las ventajas intangibles abarcarían la obtención de buenas críticas por parte de la prensa especializada de rock. En el *indie*, las ventajas intangibles tienen una mayor presencia que las materiales ya que si bien los músicos autogestionan las fechas de conciertos y grabación de discos o, en el mejor de los casos, firman contratos con sellos discográficos *minors* y tocan en un circuito de locales de capacidad limitada; a su vez reciben constantes elogios y promoción por parte de las voces legítimas en el ámbito del rock nacional: los periodistas especializados en música.

Estos críticos tienen el poder de imponer una "nominación oficial" o "punto de vista oficial" que, según Bourdieu (1987:138), cumple tres funciones: "en primer lugar, opera como un diagnóstico, es decir un acto de conocimiento que obtiene el reconocimiento y que, tiende a afirmar lo que una persona o una cosa es y lo que es universalmente (…). En segundo lugar, el discurso administrativo, dice lo que las personas tienen que hacer, siendo quienes son. En tercer lugar, dice lo que las personas han hecho realmente (…)."

La segunda función, que ordena y clasifica al *indie* como tal y en su interior, es la más evidente en la prensa especializada. Sin embargo, cabe aclarar que no se trata de cualquier prensa, sino de publicaciones específicas con un perfil particular, ya sea impresas como *Los Inrockuptibles* y *Rolling Stone*, revistas que ofrecen un acercamiento al arte y la sociedad por parte de jóvenes redactores que escriben sobre música, cine, literatura y política, o digitales especializadas en *indie* rock como las páginas locales: *Zona Indie* o *Global Art* que incluyen críticas de discos, reseñas de recitales, información de los músicos, agenda de eventos, etc. Son estas publicaciones, y no los canales de música, como *MTV* o *Much Music*, o los diarios y revistas de mayor tirada[50], quienes ofrecen, en términos de Bourdieu (1987: 139), dentro del *indie* un "punto de vista instituido en tanto que punto de vista legítimo, es decir en tanto que punto de vista que todo el mundo debe reconocer por lo menos dentro de los límites de una sociedad determinada." En este caso se trata de los límites del *indie*, entendido este no como *campo*, en términos de Bourdieu (1991), ya que como aclaramos en la introducción el *indie* posee un bajo grado de formalidad institucional, sino como *formación* que para Williams (1980, 1994) es una forma de organización y autoorganización cultural que no puede asimilarse a una institución o a un conjunto de ellas. Las actividades de una formación tampoco tienen sus orígenes en lo institucional, lo cual la dota de plasticidad, y generalmente está en el orden de lo emergente, tal es el caso del *indie.*

I.5) ¿Movimiento, vanguardia o emergencia?

Sergio Pujol (2007: 146) dice: "Vale preguntarnos, entonces, si la escena alternativa o *indie* supone una ruptura respecto a las formas culturales; si podemos asociar estas categorías al concepto de vanguardia. Desde ya decimos que no". Para el autor no hay un

[50] Aclaramos que dentro de estos diarios, los periodistas especializados constituyen una excepción. Es decir, si bien una nota sobre el *indie* en un suplemento de espectáculos no sería legítima, por el contrario sí los son los artículos y críticas realizadas por los periodistas especializados de los suplementos para jóvenes como el *Sí* de *Clarín* y el *No* de *Página 12*.

rechazo a las formas típicas de la canción y a la postura rockstar. La idea de "vanguardia" supone un programa político y estilístico, un acto conciente de romper con lo anterior, lo cual a simple vista aún no está del todo claro en el *indie.*

Para el cantautor Pablo Dacal el *indie* se propone encarnar "lo nuevo" que rompe con "lo viejo", para lo cual habría que superar la vanguardia y retornar a la idea de movimiento*:* "Las vanguardias realizan una lectura pretendidamente novedosa sobre los géneros e ideas instituidas en un momento determinado. Los movimientos genéricos, en cambio, surgen tras una verdadera ruptura con lo establecido y dejan el dibujo de una nueva moral, pudiendo o no generar moda."[51] El hecho de que los músicos *indie* no sólo no se autoproclamen como vanguardia sino que la consideren insuficiente para realizar una verdadera ruptura con respecto a un orden anterior habla también de la pretensión del *indie* de construir sus propios atributos identitarios. Si la idea de vanguardia estaba presente en el rock nacional originario, y en los movimientos artísticos locales en los años '60 y '70 de colectivos e instituciones como el Di Tella que acompañaron a ese rock, el *indie* busca tomar como ejemplo aquellas experiencias pero con sus propios criterios y parámetros de legitimación.

Si desde los músicos existe la pretensión de constituirse como un movimiento genérico que trascienda el rock, desde las políticas culturales y la crítica especializada aparece la categoría de "música emergente". Es significativo que desde el 2008 se lleva a cabo en la Ciudad de Buenos Aires el Festival "Ciudad Emergente", organizado por el gobierno de dicha ciudad en la que las bandas *indie* tienen un lugar protagonista junto con otras expresiones artísticas como el cine y el arte callejero:

---

51 Manifiesto "Asesinato del Rock".

> "El rock que asoma su cabeza apuntando sus guitarras al conocimiento masivo y los coros multitudinarios, está aquí y ahora en todas sus variantes estéticas y discursivas. Música a punto de estallar, en la calma que precede a la tormenta. Bandas y solistas, chicos y chicas que 'hacen' rock, pop, folk, surf rock, hip hop, electrónica (…)."[52]

Desde esta perspectiva de una música que se "asoma", que está "por estallar", no hay un sujeto cognoscente, es decir que la música emergente implicaría una práctica artística que surge de manera natural, sin que nadie se la proponga de manera conciente, característica que, si consideramos el manifiesto de Dacal y otros músicos, no es tal en el *indie* donde, si bien es incipiente, existe un objetivo deliberado de fundarse como movimiento.

Pero también otra significación de lo emergente es considerarlo en cuanto a promesa, a proyecto a concretarse, algo que tampoco sucede en el *indie* donde todas las bandas y solistas, si bien son relativamente nuevas, ya tienen entre 3 y 9 años de carrera, cuentan con discos en su haber y con reconocimientos por parte de la crítica. Como reflexiona el periodista Luis Paz en relación al festival "Ciudad Emergente":

> "Pero tratándose de emergencias, ese sentido siempre será doble. Por eso muchos entienden al festival como la salida a la luz de aquellos que no estaban cobijados por la hegemonía, mientras los más críticos lo militan como una denuncia sobre el estado de emergencia de la cultura en su clandestinidad y precariedad. Pero mientras el festival cobija a los ya nacidos NormA, Bicicletas, Volador G y Entre Ríos no incluye esa carga negativa que tiene el doble sentido de la emergencia por eugenesia semiótica: no se trata de imprevistos."[53]

---

52 Folletería institucional de la edición 2009 del Festival.

53 http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-14215-2009-06-15.html (último acceso 11-06-2010)

Dada la heterogeneidad de las definiciones que los *indie* se dan a sí mismos, en este trabajo pienso al *indie* no como vanguardia ni movimiento ni emergencia, sino como una *formación* (Williams, 1980) como una comunidad expresiva, que no plantea una ruptura de clase sino estética, política y etaria.

A su vez, si bien no constituye tampoco un *campo* en el sentido de Bourdieu (1991) -como un espacio social de acción y de influencia en el que confluyen relaciones sociales determinadas- ya que no existe un "centro de gravedad" consolidado que defina al campo, por otro lado existen "atributos" que funcionan a modo de "capital", cuya posesión o producción definen las relaciones sociales al interior del *indie* y en distinción con otros campos, atributos que veremos en el capítulo siguiente donde analizaremos al público y sus trayectorias, preferencias y hábitos musicales.

CAPITULO II: Economía política del *indie.*

II.1) Discográficas *indies* y cultura de género: la independencia artística y la creatividad como valor

En el presente capítulo abordaré el aspecto logístico comercial en el *indie*: su economía política. El sociólogo Keith Negus (2005: 36) parte de la "idea de que la industria produce cultura y la cultura produce una industria" en el sentido de que las "multinacionales del ocio montan estructuras organizativas e instituyen prácticas de trabajo para crear productos identificables, artículos de consumo y 'propiedades intelectuales'" y a su vez "la producción no tiene lugar sólo 'dentro' de un entorno empresarial estructurado según los requisitos de la producción capitalista sino en relación con formaciones y prácticas culturales mas amplias" (2005: 45).

Si atendemos a la comercialización de la música *indie*, tal como su nombre lo indica, las bandas y solistas no poseen contratos discográficos con empresas multinacionales sino que pertenecen a sellos locales de escalas más pequeñas que más adelante describiré. Según el argumento de los músicos, en la mayoría de los casos se trata de una cuestión de elección ya que la independencia comercial es, para es para ellos, sinónimo de independencia artística. Es decir que la independencia comercial es construida como un valor dentro del *indie*, no por su oposición al sistema, sino porque conllevaría una mayor libertad de creación. En este sentido, se destaca en el *indie* la libertad creativa como construcción, como una condición inexorable que debe cumplirse en todo acuerdo entre empresarios y músicos.

En su trabajo, Negus (2005) realizó entrevistas a los empleados de las compañías discográficas multinacionales y concluyó que éstos rara vez utilizan el concepto de creatividad de la misma manera que los fans, los periodistas y los músicos. Por el contrario, en las entrevistas realizadas para la producción de este trabajo entre las bandas *indie* locales

la música como arte y como creatividad es un tópico recurrente en el discurso tanto de los empresarios como de los músicos y sus seguidores. Es decir que si la creatividad no es un tópico relevante en los discursos de los empresarios de los sellos *mainstream* sí lo es entre los empresarios de los sellos *indie.*

Negus retoma a Williams (1983) para dar cuenta de las distintas acepciones del término "creativo". Para el autor hay dos enfoques: el exclusivista, donde la "creatividad está asociada con la capacidad humana para la 'originalidad' y la 'innovación'", y el inclusivista, que califica como creativo a cualquier actividad convencional y rutinaria. Es así como el primer enfoque, que según Negus conserva residuos elitistas de la cultura, es el presente en el *indie* analizado en la presente investigación. En las entrevistas realizadas, al ser consultados acerca del cantante de pop melódico Axel[54]., los entrevistados respondían: "Es un producto", "Ni siquiera es música", "Es música para consumir", "No compone porque él quiere, compone para vender." Mientras que al consultarles por el músico de tango Astor Piazzolla, las apreciaciones giraban en torno a su "búsqueda musical" ó afirmaciones del tipo: "es un verdadero músico", "tuvo una mirada vanguardista", "hay una cuota de riesgo y de novedad en su obra".

Pero Negus decide tomar distancia de ambas miradas, la elitista y la populista y propone: "subrayaré cómo la industria discográfica tiene una influencia directa en el modo en que la creatividad puede llevarse a cabo, recibir significado y ser contestada en un momento dado" (2005: 61). En este sentido, hasta la música denominada independiente, que busca constituirse al margen de la industria musical, es una creación de la propia industria. Como vimos en el primer capítulo, en las entrevistas mediáticas a músicos identificados como

---

[54] Axel, es un cantante y pianista de pop melódico argentino de 33 años. Su primer paso a la fama fue producto de su trabajo como notero en el año 1998 en un programa de música juvenil que se emitía en Canal 26, de la televisión por cable. Luego de su paso por la televisión, Axel emprendió su carrera como músico cuando en 1999 firmó contrato con Sony Music Argentina lanzó su primer disco "La Clave para Conquistarte". Actualmente su nivel de popularidad ha crecido hasta el punto de agotar las entradas para cuatro fechas en el teatro Gran Rex (con capacidad para 3.300 personas) y llenar el estadio Ferrocarril Oeste (25.000 personas) durante el 2009.

referentes de la escena *indie* local ellos no se reconocen como tales, no quieren ser encasillados, sin embargo las compañías, los periodistas y las tiendas de discos lo hacen. Hasta el público, que también rechaza el *indie* como género, siguen determinados patrones y convenciones como veremos en el próximo capítulo (consumo musical, vestimenta, nivel socioeconómico, circuito de lugares, etc.).

En este sentido, recordamos que Negus (2005) utiliza el término "cultura de género": "no (…) como formas de codificaciones textuales, sino como sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el texto y el sujeto". Es desde esta perspectiva que podemos hablar de una cultura de género *indie*, no sólo en términos estrictamente musicales sino como un sistema de orientaciones, expectativas y convenciones.

II.2) Rentabilidad y diversidad

Si bien Negus rechaza la dicotomía entre la cualidad comercial de las *majors* y la artística de las *indies,* a su vez plantea que con frecuencia son las compañías independientes quienes impulsan los cambios en la música popular ya que "es más fácil identificar un nuevo sonido y participar en su circulación desde fuera de los sistemas de las grandes compañías que están plagados de guardianes" (2005: 164). Los directores del sello *indie* digital local Mamushka Dogs[55] afirman en su página web institucional:

> "el material es cuidadosamente seleccionado por nosotros, sus creadores. En otras palabras: no editamos cualquier cosa. En las escenas emergentes, es muy

[55] Mamushka Dogs Records es un sello discográfico digital, con base en Buenos Aires, Argentina (ver anexo Sellos).

común que haya emprendimientos destinados a difundir cualquier banda que lo solicite, y eso es muy bueno porque ayuda a mantener la escena viva. Pero nosotros sentimos que en lo que hacemos, que conlleva una colaboración más estrecha e intensa con las bandas, es necesaria una convicción absoluta sobre el material, que se origine en lo mucho que nos gusta. Pero a su vez es fundamental que la obra tenga, a su manera, un rasgo innovador que nos parezca valioso."[56]

En los discursos de las discográficas analizadas aparece por un lado, como ya vimos, la prioridad a los criterios artísticos antes que los comerciales y la importancia a la emergencia de nuevos músicos que sean innovadores, pero a su vez, se manifiesta un criterio arbitrario que es el del gusto personal de los directores de los sellos. También lo dice el director de Estamos Felices (EF)[57] Martín Mercado en la web oficial del sello: "lo que hago con EF es darme el gusto: las únicas condiciones para editar un disco son que el material me parezca de calidad, que tenga afinidad/amistad con el artista, y contar con los medios económicos necesarios en ese momento".[58]

Es así como los empresarios *indie* legitiman sus prácticas de comercialización de la música bajo el discurso de anteponer los criterios personales de calidad de la obra a los criterios lucrativos. No obstante, siempre es necesaria una mínima ganancia para los sellos, y, por más que en sus manifestaciones discursivas esto no aparezca como un objetivo, es imprescindible para su supervivencia obtener réditos económicos de la venta de los discos o de la producción de shows.

---

[56] www.mamushkadogs.com.ar (último acceso 11-06-2010)

[57] Estamos Felices (EF) es un sello discográfico independiente, de "música emergente", y productora cultural de contenidos, que nació en 2004 como proyecto personal del productor cultural Martín Mercado (ver anexo Sellos).

[58] www.estamosfelices.com.ar (último acceso 11-06-2010)

Por otro lado, los contratos de sellos independientes generalmente se asimilan a los ofrecidos por los principales sellos discográficos, ya que tienen obligaciones legales similares para definir antes de representar a un artista. Hay ligeras diferencias, por lo general con respecto a las regalías ya que los sellos independientes suelen ofrecer un mayor porcentaje debido a que, como dijimos, los costos de producción son generalmente muy inferiores a los de un sello grande. Por ejemplo, el sello Estamos Felices plantea en su sitio oficial que una de las características diferenciales de la discográfica es que comparten los beneficios al 50% con los artistas.[59]

En este sentido es que los sellos *indie*, al plantear como política un mayor porcentaje de ganancia para las bandas, y al operar con menor cantidad de intermediarios, ya que la función de manager, productor y director del sello muchas veces es ejercida por una sola persona, ofrecen a los músicos una mayor rentabilidad por disco vendido, aunque con una cantidad limitada de edición en comparación con las discográficas multinacionales.[60]

---

[59] http://www.estamosfelices.com.ar/manifiesto/ (último acceso 11-06-2010)

[60] Steve Albini (1993), productor de discos de rock independiente de bandas como Nirvana, Pixies, PJ Harvey, Breeders y Tortoise, explica el proceso por el cual una banda del circuito independiente firma un contrato con un sello multinacional. Albini plantea una situación hipotética en la que esta banda independiente decide firmar con un sello *major* para obtener mayor promoción, mejores equipos, giras que abarquen más localidades, etc. El sello *indie* se queda con 50 mil dólares por la venta de la banda y la banda obtiene 250 mil dólares de adelanto por el ingreso al nuevo sello. El contrato que firman con la multinacional establece que a la banda le corresponde el 13% del 90 % de las ventas de los discos. Como la banda vendió 3 millones de dólares el valor neto de las regalías es de 351 mil dólares. Pero a este valor hay que deducirle los 250 mil dólares de adelanto, los honorarios del productor del disco, los gastos de promoción y la inversión recuperable de la compara del sello antiguo. Lo cual se traduce en una deuda de 14 mil dólares en regalías.

Finalmente, el autor realiza el siguiente balance de las sumas obtenidas por cada actor: (Compañía discográfica: $ 710.000. Productor: $ 90.000. Manager: $ 51.000. Estudio: $ 52.500. Discográfica antigua: $ 50.000. Agente de contratación: $ 7.500. Abogado: $ 12.000. Ganancia para cada miembro de la banda: $ 4.031).

Según Albini: “La banda ha ejecutado la cuarta parte de su contrato, y ha hecho a la industria de la música 3 millones de dólares más rica, pero están quebrados debiendo 14 mil de regalías. Los miembros de la banda se han ganado alrededor de la tercera parte de lo que ganarían trabajando por un salario mínimo, pero lograron viajar en bus por un mes.” Disponible en: ALBINI, Steve (1993), «The Problem with Music», The

Otra de las cualidades de los sellos *indie* es que se autoproclaman como el sector de la industria que fomenta la diversidad de artistas. Javier Tenenbaum, director del sello *indie* Los Añoz Luz que incluye a Lisandro Aristimuño entre sus artistas, dice: "Las independientes somos las incubadoras de las nuevas propuestas y las únicas que apuestan al desarrollo de lo nuevo. Las *majors* hace rato que no producen, sino que van sólo por modelos repetidos de éxito o consagrados"[61].

La etnomusicóloga Ana María Ochoa también plantea que la emergencia de nuevos músicos en el mundo actual en el marco de la industria es posible, en gran parte, por la presencia de las *indies* (2003:19): "En general, las *indies* se encargan del descubrimiento de nuevos músicos y talentos, lo cual no necesariamente implica que dichos artistas sigan vinculados a sus empresas una vez que sean exitosos.*"* En las bandas estudiadas en la presente investigación, justamente un caso particular es el de Banda de Turistas, cuyo primer disco (Mágico Corazón Radiofónico, 2008) fue distribuido por el sello digital indie de descargas gratuitas Mamushka Dogs Records y en paralelo producido y editado en formato de CD por el sello discográfico *indie* Estamos Felices. Sin embargo para su segundo disco (El Retorno, 2009) hubo un salto significativo, fue editado por Discos Pop Art, una empresa productora que desarrolla espectáculos, recitales y eventos especiales en América Latina y que cuenta con 7 sellos discográficos en el mercado local siendo a su vez manager de artistas como Los Ratones Paranoicos, La Portuaria, Árbol e Intoxicados. Además "El Retorno" es distribuido por la empresa multinacional Sony.

Retomando a Ochoa (2003: 18), la autora aclara que la estructura de las compañías independientes varía mucho la una de la otra *"*Algunas de estas compañías se movilizan en un ámbito local y se especializan en géneros específicos y en un mercado de consumidores altamente definido*"*. Éste es el caso de los sellos que albergan a las bandas de rock *indie*,

---

Baffler (Chicago: Thomas Frank) (5), ISSN 1059-9789, OCLC en http://www.negativland.com/albini.html y http://demandame.blogspot.com/2007/08/el-problema-de-la-msica.html (último acceso 11/06/2010)

[61] Plaza, Gabriel. "La Argentina, país generoso." 27 de julio de 2008. La Nación, , disponible en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1033900 (último acceso 11-06-2010)

ya que no trabajan con otros géneros más que el mencionado y, salvo excepciones como el sello Estamos Felices, sólo inciden en las grandes urbes y no trascienden las fronteras nacionales.

Al respecto se podría cuestionar el papel que se auto adjudican los empresarios *indie* como incentivadores de la diversidad musical. La supuesta cuota de riesgo que corren al contratar a los artistas que promocionan es limitada ya que el perfil se reduce a las características identitarias del *indie* de jóvenes urbanos intelectuales con una estética y sonido determinado que hemos descripto. Es decir que los conceptos que enarbolan de lo "nuevo" y "novedoso" también son restringidos y, al fin y al cabo, ellos construyen su propia "fórmula". En definitiva, quienes están al frente de un sello *indie* también viven de la música y van a elegir artistas que tengan una buena recepción en dicho público específico *indie.*

De este modo, los representantes de las discográficas *indie* se presentan a sí mismos como los defensores de la creatividad y fomentadores de nuevos artistas, aunque esto se traduzca en una rentabilidad menor en términos comparativos con los sellos multinacionales. Sebastián Carreras, director de Índice Virgen reflexiona sobre el sentido de sostener un sello independiente en la Argentina: "Tiene sentido por lo artístico. En el momento que Índice Virgen dio ganancias las usé para apoyar a los músicos, y cuando dio pérdidas puse dinero para que no se cayeran. Es necesario sostener algo así porque creo en el poder político del arte. Por eso sigo en esto, hay que bancar a los artistas nuevos." [62]

Pero a su vez dentro del *indie* se da una situación particular, a diferencia de lo que sucede en las *majors* donde los productores generalmente no son seguidores de los artistas que promocionan, en el *indie* los empresarios son a la vez consumidores de dicho género y forman parte del público.

---

[62] *Vera* Rojas, Yumber. *"Sello propio"*. Jueves, 18 de septiembre de 2008. *Página 12. Suplemento NO.* http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3627-2008-09-18.html (último acceso 11-06-2010)

II.3) El mercado discográfico: *indie vs. major*

Los datos relevados por Ochoa (2003: 52) indican que a nivel mundial los sellos independientes en su conjunto concentran un mayor número de ventas que cada una de las compañías internacionales por separado:

> "Las *majors* y las independientes son consideradas como los dos ámbitos formales de la industria musical a nivel internacional. Generalmente, se adscribe un gran poderío de dominio a las *majors* a nivel global, con un dominio sobre más del 90% de la producción mundial (Burnett, 1996:6). En la compilación de cifras globales de venta para el año 2002 sin embargo, la IFPI (International Federation of the Phonographic Industry) revela que las *indies* en general (agrupadas como categoría) controlan el 28.9% del mercado musical global, seguidas por Universal (23.5%); Sony (14.7%); EMI (13.0%); Warner (11.8%) y BMG (8.2%) (Bilboard, Nov.30, 2002: EQ-12). Esto significaría que las *indies* combinadas estarían vendiendo mayor cantidad de discos a nivel global que cualquiera de las *majors*."

Para la autora no sólo hay una concentración en el mercado discográfico sino que al mismo tiempo proliferaron los números de compañías *indies* (2003: 17): "Esto fue posible, en buena medida, por la disminución de costos en tecnología de grabación que produjo la invención de la digitalización a fines de la década del setenta."

No obstante, esto no quita la importante concentración del mercado discográfico, hecho que no es excepción en nuestro país. No debemos olvidar que, en proporción, todas las empresas independientes existentes ocupan una porción de mercado levemente superior al que ocupa una sola de las *majors*. Tal como señala Ugarte (2008), el mercado discográfico

argentino está fuertemente dominado por cuatro compañías internacionales (Universal, Sony-BMG, EMI y Warner Music) con una concentración del 82,6% del mercado[63].

Por su parte, Ochoa (2003) habla de cómo a partir de la década del '90 se afianzó cada vez más el fenómeno de la autoproducción musical lo cual ha generado una transformación en la relación producción- distribución, que detallaremos más adelante. La diferencia entre los diversos sellos independientes radica en la distribución, probablemente el aspecto más importante de funcionamiento de una discográfica. Muchas veces sucede, tal como vimos en las bandas *indie*, que la distribución y comercialización queda en manos de las grandes compañías, mientras que la producción está a cargo de los sellos chicos.

Por otro lado, si bien los músicos del *indie* local alzan sus banderas en contra de las grandes discográficas internacionales, cabe la duda de si esto se trata de una elección o de una imposición. Frente a la posibilidad de ser contratados por una multinacional surge el interrogante sobre qué postura adoptar. En una entrevista realizada a Luis Balcarce, guitarrista de Banda de Turistas, banda que nació hace dos años con un sello *indie* y que hoy son distribuidos por Sony, dice: "siempre estás autogestionando vos, no te queda otra. No se si es que lo elijo, es lo que me toca". [64] Por su parte, Gustavo Kisnovsky Rudy, dueño del sello *indie* Ultrapop, declara: "Como Ultrapop te puedo decir que el músico que dice que eligió ser independiente por una cuestión meramente artística, miente".[65]

---

63 (Fuente: Federación Internacional de la Industria Fonográfica- IFPI).

64 Entrevista realizada por Bebe Contempomi en el programa de cable "Vivo Rock" de la señal "Quiero música en mi idioma" el día 18/8/09, en una emisión dedicada al rock *indie.*

65 Vera Rojas, Yumber. "Sello propio". Jueves, 18 de septiembre de 2008. Página 12. Suplemento NO. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3627-2008-09-18.html (último acceso 11-06-2010)

II.4) El *indie* y las nuevas tecnologías: una condición excluyente para su existencia

Según cifras de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI), el 17,4% del mercado discográfico argentino es ocupado por los sellos *indies*, y esto es posibilitado por las nuevas tecnologías. Como señala César Palmeiro (2004):

> "la fusión de la tecnología de audio con la informática sumado al incremento del poder de procesamiento de las computadoras personales pusieron al alcance del público eficaces herramientas digitales de grabación, mezcla y edición de audio, reduciendo drásticamente los costos de realizar producciones musicales de buena calidad, alivianando las finanzas de muchos sellos independientes"[66]

No obstante, aclaro que si bien las nuevas tecnologías permiten la existencia y proliferación de estos sellos así también como nuevo sitios de circulación, distribución y socialización tales como You Tube o MySpace concuerdo con George Yúdice (2007: 26), en que esto no significa que haya un cambio en la concentración del mercado discográfico.

Por otro lado, los avances en las tecnologías de grabación y difusión han traído otra consecuencia que es la expansión de un mercado pirata de copias de discos. Si Ochoa dice que a nivel internacional las principales perjudicadas frente a la piratería son las independientes, ya que no tienen acceso a las asociaciones internacionales y recursos jurídicos para defenderse o a los recursos económicos para adaptar su estructura tecnológica, éste no parece ser el caso del *indie* nacional. Los propios sellos *indies* venden

---

[66] Palmeiro, César, "La industria discográfica y la revolución digital". Trabajo de Investigación del Seminario de Integración y Aplicación de la Licenciatura en Economía, Universidad de Buenos Aires: http://www.recursosculturales.com.ar/documentos/la_industria_discografica_y_la_revolucion_digital_cesar_palmeiro.pdf (último acceso 11-06-2010)

sus discos más baratos o facilitan las descargas gratuitas desde la web.[67] Es más, algunos de estos sellos son netamente digitales (Mandarinas Records). Martín Mercado, del sello Estamos Felices, cuenta el éxito inesperado en el número de descargas del single debut de Banda de Turistas desde el sitio oficial del sello: "Internet es amigo no enemigo de la industria discográfica, eso sí desde un enfoque *minor* no *major*."[68] Dichas descargas gratuitas son utilizadas como una herramienta de marketing y difusión para que luego se incrementen las ventas del disco o la convocatoria de los recitales.

En este sentido, las discográficas *indie* se diferencian de las *majors* no sólo por la "libertad" en términos creativos otorgada a los músicos o por la dimensión del emprendimiento empresarial, sino también por su toma de posición frente a las nuevas tecnologías de difusión y adquisición de la música. Por ejemplo, el sello Mamushka Dogs Records trabaja bajo las normativas de Creative Commons**.** Como explican en la página web de la discográfica:

> "Creative Commons es una ONG sin fines de lucro que ofrece una especie de marco legal desarrollado especialmente para facilitar el intercambio de información a través de Internet. La misma permite a los usuarios distribuir y reproducir las obras con libertad, pero les exige a cambio citar la fuente de dichos contenidos, y obliga a que su uso no genere ningún tipo de lucro, ni pueda alterarse el material.

---

[67] Cabe aclarar que la adquisición de discos en el mercado pirata (discos compactos *truchos*) prácticamente no existe en el *indie*. Dado que los álbumes de artistas *indie* no generan grandes cantidades de ventas y se dirigen a un público específico y reducido, los comerciantes ambulantes no realizan copias de dichos discos. Además, por esta misma razón, estos discos generalmente no están disponibles en los programas de descargas más populares (Ares, Emule, Shareaza) sino que sólo se pueden conseguir en los sitios oficiales de cada sello *indie* correspondiente.

[68] Charla "Claves para emerger (Como favorecer y generar el desarrollo de nuevos artistas)" en ciclo "Ciudad Emergente", Centro Cultural Recoleta, 14 de junio de 2009.

Digamos que es, en esencia, una alternativa ideal al arcaico y represivo Copyright."[69]

No obstante, este sello digital no deja de ser un emprendimiento comercial y los directores aclaran que no está permitido comercializar la obra y que siempre debe citarse la fuente.

Esta no es la postura adoptada por las *majors*, como comenta Ochoa (2003: 56): "las *majors* llegan al extremo de cobrar una suerte de peaje que requiere que el oyente pague ya no sólo por tener el derecho a un fonograma sino por cada audición y cada almacenamiento de una pieza musical." Para Manuel Peña, director del sello Universal Argentina: "Vivimos una época en la que los nuevos públicos prefieren el uso a la propiedad. Se prefiere la accesibilidad de un MP3, a la calidad del vinilo (la mejor que ha existido en la historia). Igualmente, creo que siempre habrá un mercado para el disco objeto."[70]

II.5) El disco como objeto de valor

Como analizaré en el próximo capítulo, en el circuito *indie* se da una situación mixta, por un lado, el "hambre" de poseer mucha cantidad de música y sobre todo a artistas no accesibles en el mercado discográfico comercial hace que los escuchas de este estilo apelen a la Web para conseguir todo lo que desean. Pero, por otro lado, en las entrevistas realizadas también aparecieron las valoraciones positivas respecto de la calidad del vinilo o

---

69 www.mamushkadogs.com.ar (último acceso 11-06-2010)

70 Plaza, Gabriel. "La Argentina, país generoso." 27 de julio de 2008. La Nación, disponible en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1033900 (último acceso 11-06-2010)

de la música en vivo, sólo que las limitaciones económicas hacen que las descargas por Internet sean más frecuentes.

Esta postura mixta se evidencia en las declaraciones de los dueños de los sellos. Tal es el caso de Víctor Hugo Reyna, director del sello *indie* Vinagre Berry: "tenemos claro que el disco compacto ya no puede ser el único soporte de nuestras producciones"[71] y plantea:

> "Por una parte, observamos en los formatos de audio digital comprimido una alternativa para saltar los diversos obstáculos que enfrenta la distribución física de la música de corte independiente. Por la otra parte, a nosotros nos gusta la música sin comprimir, en el estado en que sus autores la concibieron, y nos parece justo y necesario que los mismos sean propiamente remunerados por sus creaciones."[72]

Por el contrario, los directores del sello digital Mamushka Dogs Records explican que sólo editan discos en formato MP3 aunque**:** "Tampoco es que somos unos fundamentalistas de lo digital, pero simplemente opinamos que un disco es mucho más que un círculo de plástico con un agujerito en el medio".[73]

Esta ambigüedad se repite también tanto en los músicos como en el público *indie*. Los entrevistados del público *indie* manifiestan que las descargas que hacen por Internet se trata de discos e incluso discografías completas de los artistas y no de canciones sueltas, dice Joaquín (30): "Me gusta el disco como concepto. Si el estribillo es la parte de una canción, me gusta que la canción sea parte del disco". Es decir que en el *indie* la crisis no es tanto

---

71 www.vinagreberry.com (último acceso 11-06-2010)

72 Ibíd.

73 www.mamushkadogs.com.ar (último acceso 11-06-2010)

del formato del álbum sino de su soporte físico. Para Julio César Crivelli, cantante y guitarrista de la banda Bicicletas:

> "Creo que mas allá del hecho inevitable de que casi nadie siga comprando discos, sería bueno igual que la gente se siga tomando el trabajo de bajarse los discos enteros, para poder apreciar en profundidad la obra de cada artista. Que no se pierda la unidad conceptual de la totalidad de un disco, con su sonido, sus canciones, su orden, el arte de tapa y el por qué de todo eso."[74]

Nuevamente aparecen aquí dos cuestiones en los empresarios del *indie* que se repiten en los hábitos y consumos de su público: por un lado, la búsqueda continua de artistas nuevos y poco conocidos en el mercado, ya sea extranjeros o locales, cuyo acceso es por la vía digital ya que, al no estar instalados en la industria, no han grabado discos o su comercialización no se ha extendido en los circuitos tradicionales de tiendas especializadas, radios comerciales y canales de televisión. Y por otro lado, la idea de que si bien el concepto del disco se mantiene, en cuanto a los temas que conforman un disco, su orden, arte de tapa, etc., el hecho de querer poseer y escuchar miles y miles de discos hace que se opte por su versión digital, frente a los elevados costos de su versión material. Es decir que tanto los productores del *indie*[75] como sus consumidores, al ofrecer y efectuar descargas de música vía Internet lo hacen manteniendo al disco como unidad conceptual, obteniendo la totalidad de sus canciones, su orden, sus nombres y las portadas y contratapas en formato digital. La práctica frecuente en otros géneros musicales de bajar canciones sueltas, hasta a

---

74 http://www.zonaindie.com.ar/entrevista-a-bicicletas-antes-del-show (último acceso 11-06-2010)

75 Aclaramos como ya planteamos previamente que los productores *indie* son, a su vez, consumidores de dicha música, es decir que a diferencia de lo que pasa en las *majors*, los dueños de sellos *indie* son empresarios y público a la vez.

veces incluso desconociendo el nombre de la pieza musical y de su autor, no está presente en el *indie*.

II.6) La distribución y difusión

Como vemos, los avances tecnológicos han posibilitado que los artistas puedan procesar por sus propios medios la grabación de la música, sin necesidad de contratar un estudio de grabación, desarrollándose una separación entre la fase creativa y la fase de distribución y comercialización. Por esta razón la primera fase es fácilmente llevada a cabo por los propios músicos o por sellos *indie* pero esta segunda fase muchas veces es dejada en manos de las *major*.

En los casos en que un sello multinacional distribuye a otro independiente permite a éste último buscar, firmar y registrar sus propios artistas, limitándose el contrato con la *major* para la promoción y distribución. En nuestro corpus de bandas, un ejemplo de esto es Mataplantas que produce sus discos de manera independiente con sellos como Isopo, Matarex y Ultrapop mientras que la distribución está a cargo de grandes sellos como lo son EMI y Warner. Este hecho se explica por las razones expuestas por Gabriel Salcedo, director ejecutivo de la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas (CAPIF): "Para las pequeñas y medianas empresas, los problemas esenciales de su negocio pasan por dos puntos: (…) la distribución y la difusión, porque estos circuitos suelen estar oligopolizados, y para los nuevos actores del mercado o los sectores más pequeños es una dificultad colocar productos."[76] En el mercado local, Ultrapop se tornó en uno de los sellos independientes que más discos vende. Según su director Gustavo Kisnovsky Rudy: "En

[76] Primer Encuentro Internacional Pymes de la Cultura, 2005.

2000 no había forma de que te compraran un disco, estaba todo muy mal. Como trabajamos para un nicho clase media o media alta, tras la recesión comencé a vender." [77]

Por otro lado, en Argentina no sólo hay una concentración del mercado discográfico sino una centralización geográfica en la ciudad de Buenos Aires ya que de los 160 sellos existentes en el país (sumando multinacionales e independientes) 127 tienen residencia en la ciudad de Buenos Aires[78]. Esto mismo sucede en la distribución y comercialización de discos, como analiza Ugarte (2008) las cadenas de disquerías son el canal de venta más importante de discos. Pero las políticas de ventas de estas disquerías apuntan a los productos de los *majors*, por lo cual las *indies* buscan canales distintos a estos para difundir y comercializar los discos.

Es así como existen alternativas para la difusión y distribución de discos que no necesariamente implican acordar con una *major*. Negus (2005: 175) habla del "marketing callejero" implementado en el caso del rap en Francia y su objetivo de llevar la música a las calles. Uno de los productores independientes del rap dice: "(…) Sabemos lo que hacen los chicos desde que salen de casa, adonde van a ir, donde se corta el pelo, cuál es el corte mas moderno, cuál es la tienda de discos que está de moda. Sabemos todas esas cosas y antes de atacar reunimos toda la información de la calle." Por más que pretendan alejarse de los fines comerciales, las bandas *indie* también practican este "marketing callejero".

En el sello *indie* local Mamushka Dogs Records dicen: "contamos con sucursales en cada una de las redes sociales[79] a fin de que las creaciones de nuestros artistas lleguen a la

---

77 http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3627-2008-09-18.html (último acceso 11-06-2010)

78 Clic, Boletín Informativo del Laboratorio de Industrias Culturales de la Secretaria de Cultura de la Nación. "Sector fonográfico de la Argentina". Año 1, nº2-octubre de 2006, Buenos Aires.

79 En el ámbito de Internet, las redes sociales son páginas que permiten a las personas conectarse con sus amigos e incluso realizar nuevas amistades, a fin de compartir contenidos, interactuar y crear comunidades sobre intereses similares: trabajo, lecturas, juegos, amistad, relaciones amorosas, etc. Las más populares son:

mayor cantidad de oídos posibles, para que así puedan encontrarse con su público potencial"[80]. Por su parte, Martín Mercado de Estamos Felices explica cómo la organización de fiestas y la difusión a través de cadenas de correos electrónicos y redes sociales en la Web funciona para la escena *indie* "porque es gente que está todo el día online."

El fenómeno post-Cromagnon afectó seriamente el circuito de lugares para tocar de capacidad reducida o media (de 100 a 1.000 personas) ya que debido a las nuevas disposiciones de seguridad muchos locales fueron clausurados. Frente a esta situación surgieron las fiestas como las Compass en Niceto. En el caso del sello Ultrapop entre 2003 y organizaban todos los sábados entre el año 2002 y 2004 las fiestas Pop City en el sótano del salón Unione e Benevolenza, ubicado en el centro de la ciudad de Buenos Aires. Allí también tocaban bandas pero luego de Cromagnon el lugar fue clausurado. Con las remodelaciones pertinentes, durante 2009 volvieron a realizarse fiestas esta vez con la actuación de las bandas Él mató a un policía motorizado y Go-neko! pero no hubo continuidad. En 2010 el sello Ultrapop ha adquirido un nuevo espacio llamado Ultra Bar donde todos los miércoles tocan bandas *indie* con entrada gratuita.

Otro espacio de distribución es la venta en conciertos, algo llevado a cabo por aquellas discográficas que también producen espectáculos en vivo, lo cual es común en las independientes. A medida que ha crecido la piratería, la venta en conciertos en vivo ha sido una estrategia para responder a ella. Así uno de los efectos paradójicos de la digitalización es el retorno de la música en vivo como espacio mediador de las ventas discográficas

---

• MySpace: Ofrece un espacio web que puede personalizarse con videos, fotos, un blog y toda una serie de diversas y variadas aplicaciones.

• Facebook: Comenzó como una red social de universitarios; pero sus estrategias de mercadotecnia la han convertido en la red social generalista más importante del mundo.

• Twitter: Red social para intercambio de intereses sobre todo profesionales y literario.

[80] http://www.mamushkadogs.com.ar (último acceso 11-06-2010)

Ochoa (2003: 62). Esta práctica de la venta de discos en los recitales se ha repetido en todas las observaciones de campo realizadas. Tanto antes como después del show, los asistentes se amontonaban para adquirir los discos cuyos precios suelen ser más bajos que en una tienda.[81]

Por otro lado, cabe aclarar que los discos del circuito *indie* no se consiguen en las grandes disquerías en cadena (salvo excepciones) y que no sólo pueden comprarse en las salas y bares donde se desarrollan los recitales (Konex, Niceto, Matienzo, etc.), sino que también en otros ámbitos como disquerías especializadas (Miles, Thor, Anthology, Zivals, Fedro), centros culturales (Artilaria en Palermo), la Galería Bond Street[82], cafés culturales (Liberarte, Notorious), teatros (N/D ATENEO) y locales de moda de diseñadores independientes de Palermo Soho.[83]

---

81 Los precios de los discos en los recitales rondan entre los 20 y los 25 pesos mientras que en las disquerías el mismo disco cuesta entre 30 y 35 pesos.

82 La *galería Bond Street*, que ya tiene más de 20 años de existencia, está ubicada en el barrio de Recoleta, en la ciudad de Buenos Aires y su popularidad reside principalmente en sus locales de moda"alternativos" y "under", así también como tatuajes, body painting, piercings, comics y discos no comercializados por las grandes empresas multinacionales, tanto nacionales como importados.

83 A fines de los años 90 y principios del 2000 con el surgimiento y proliferación de las carreras de diseño de indumentaria a nivel universitario, se dio un fenómeno paralelo que fue el de los emprendimientos autónomos de los estudiantes de dichas carreras. Así surgieron en el área metropolitana las ferias de "diseñadores independientes", principalmente en el barrio porteño de Palermo, creando un circuito bautizado "Palermo Soho", en alusión al barrio Soho de la ciudad de New York Los diseñadores independientes se caracterizan además por haber instaurado una moda alternativa a la impuesta por las grandes marcas, ofreciendo diseños novedosos y con un perfil vanguardista, influido sin dudas por la formación académica.

II.5) Recapitulación

La independencia es un atributo central para los *indie*. También lo es para el rock chabón[84], pero es diferente en ambos casos. Para el *indie* no se trata de una actitud militante contra el sistema de las multinacionales, sino de crear organizaciones alternativas, con el mismo grado de formalidad estructural y profesional que las discográficas *mainstream*, pero con la diferencia de trabajar con públicos reducidos y bajo el estandarte de la libertad artística. Por el contrario, en el rock chabón cobra más importancia la oposición al sistema que el fomento de la creatividad, siendo que además se trata de un rock que congrega a miles y miles de personas y se jacta de esto, en contraposición de la pretensión de elitismo de la "masa no masiva" del *indie*. El adjetivo comercial para los *indie* es estético y para el rock chabón, ético.

Frith (2006:83) predice para el futuro del rock tres universos musicales paralelos: el negocio del pop/rock masivo, un negocio ilegal eminentemente caótico y, por último, "las escenas de las músicas de género, los intérpretes locales conectados a través de distintos sitios web y la radio digital, pero siempre en un nivel semicomercial, obteniendo dinero suficiente para seguir haciendo música pero sin la pretensión de subir peldaños en la pirámide del éxito". Este último podría ser el universo al cual pertenece el *indie*, donde lo ilegal no se presenta como un problema ya que no se consiguen copias piratas de estas bandas ya sea por las descargas legales por Internet posibilitadas por los sellos digitales

[84] Daniel Salerno (2007: 5) dice con respecto al rock barrial que: "Uno de los atributos que más esgrimen algunos músicos de ésta corriente es la independencia. Es decir, la autogestión de sus conciertos, la grabación y distribución de sus discos. Con el mismo énfasis es escamoteada la firma de un contrato con un sello discográfico de los considerados 'mainstream' o multinacionales. Este atributo de la independencia respecto de las grandes estructuras económicas no es menor en la valoración que los seguidores de estos grupos hacen de la autenticidad de los músicos: una trayectoria militante en este sentido pondrá la autenticidad del grupo a resguardo de las críticas en caso de un gran éxito de ventas. Más aún, el éxito comercial logrado de este modo es un argumento más a favor del valor de la autenticidad y legitimidad de un grupo."

como también por la escasa circulación de discos piratas que no representan una ganancia para dichos comerciantes por su bajo nivel de ventas comparados con otros artistas. A su vez, la consagración en el *indie* está más relacionada con los shows en vivo que con el número de ventas de discos. Sin embargo, el nivel de desarrollo del *indie* no deja de ser comercial: los productores culturales y los músicos del *indie* necesitan de las ganancias económicas para sobrevivir y los sellos son parte de la industria musical aunque que no sean multinacionales.

Por otro lado, la proliferación de sellos *indie* no sería posible sin las nuevas tecnologías de información y comunicación. Desde la perspectiva de las *majors*, Frith (2006: 84) realiza el siguiente planteo: "¿cómo sobrevivirá la industria de la música a las ventas de MP3 y a todos los demás desafíos tecnológicos que amenazan su poder y sus beneficios? Sea como fuere, la pregunta más interesante es otra, y concierne a la cultura musical en sí misma: a partir de ahora, ¿qué significa ser músico digital?". Quizás de eso se trate ser un músico *indie*, ser los representantes de la era digital con la devaluación del disco como soporte físico reemplazados ahora por el disco como concepto obtenido a través de la descarga virtual de archivos de música que se reproducen ya no solamente en los equipos de música sino en computadoras, *Ipod,* MP3 y MP4[85], junto con una persistencia en la valoración de las presentaciones en vivo, cuestión que adquiere características particulares que veremos en el último capítulo. [86]

[85] Son reproductores digitales de música (MP3) y también de video (MP4 y Ipod).

[86] Cabe aclarar que por era digital me refiero a las condiciones de producción y distribución de la música, pero no de su distribución. Por razones de espacio no desarrollaré esta cuestión en el trabajo.

CAPITULO III: El público *indie*

III.1) Identidad juvenil y clase social

En este capítulo me ocuparé de la condición generacional del público *indie* y de describir, a partir de las entrevistas realizadas a sus integrantes, el universo simbólico que construyen en torno a su gusto musical. Asimismo, analizaré cómo estas legitimidades y exclusiones musicales entran en relación con una pertenencia de clase y contribuyen a la construcción de la identidad de estos jóvenes.

Hay diversas definiciones de juventud, pero al arribarlas considero que es necesario, primero tener en cuenta el planteo de Víctor Mekler (1992):

"(…) la juventud es un fenómeno sociocultural en correspondencia con un conjunto de actitudes, patrones y comportamientos aceptados para sujetos de una determinada edad, en relación a la peculiar posición que ocupan en la estructura social. (…) No debe hablarse entonces de *juventud* sino de jóvenes concretos, porque además de tener origen en sectores sociales diferentes, los jóvenes son sujetos que poseen una condición social específica".

Una de las vías de estudio de la juventud surge en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial como consecuencia del fenómeno del "baby boom"[87], época en la que comienza a hablarse de la existencia de "culturas juveniles", cuyo origen está en relación a la creciente importancia del mercado, el consumo y la emergencia de la industria del

[87] Explosión de natalidad surgida tras la Segunda Guerra Mundial, se utiliza para definir la situación demográfica de ese momento. A los miembros de esa generación se los conoce como baby boomers.

entretenimiento orientada hacia este sector de la población. En particular, los investigadores nucleados en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham, Inglaterra, plantean una doble articulación de las culturas juveniles o, según sus propios términos, las "subculturas" juveniles: en primer lugar, en relación a su cultura parental, y en segundo lugar, a la cultura dominante como postulan Hall y Jefferson (1976).

Pero si los jóvenes estudiados por los subculturalistas ingleses pertenecían a la clase trabajadora y, en este sentido, se oponían no sólo a la cultura de las generaciones anteriores sino también a la cultura hegemónica; por el contrario, los integrantes del circuito *indie* no pertenecen a la clase trabajadora como los jóvenes estudiados en la Inglaterra de la posguerra. A diferencia de ellos, éstos son jóvenes que pertenecen a la clase media, y que se reclaman intelectuales. Se trata de profesionales o estudiantes universitarios, cuyos lugares de residencia son barrios de clases medias de las grandes urbes como Buenos Aires o La Plata[88]. Como explica Jon Tevik en su estudio sobre los porteños (2003: 104): "La gente joven de clase media profesional es educada en una sociedad de clases, muy habituada al hecho de que la seguridad social y una vida confortable-como la de sus padres- se puede lograr a través del esfuerzo personal, el dinero y el tiempo invertido en meticulosos y útiles estudios." Esta importancia que la clase media otorga a la educación formal como vía de progreso está implícita en el hecho de que todos los informantes de esta investigación son estudiantes o graduados universitarios y en las valoraciones que hacen sobre distintas manifestaciones artísticas. Estas personas valoran la capacidad técnica de los músicos y desarrollan una intensa actividad cultural en torno al cine de autor, las bellas artes y la literatura anti best-seller. A su vez, en su tiempo libre -valiéndose de las nuevas tecnologías- se dedican a investigar sobre música local o extranjera, y sobre esa música realizan operaciones de análisis, valoración y recomendación. Para realizar tales operaciones disponen del acceso a una conectividad a Internet de banda ancha para bajar música y de una habilidad para la navegación en la red. Además, estos jóvenes cuentan con el tiempo necesario tanto para efectuar dichas descargas como para la "exploración" de

[88] Ver anexo encuestas.

música en los sitios web, actividades que realizan tanto en sus tiempos de ocio como en el laboral, ya que realizan son trabajos calificados que implican el uso de computadoras.[89] Este componente de clase dentro del *indie* viene acompañado de una diferenciación con respecto a otras identidades socio estéticas, por lo cual si bien no se puede hablar de una subcultura en términos estrictos es posible encontrar ciertos rasgos subculturales dentro del *indie.*

Entonces el *indie,* aunque no reúne todas las condiciones para ser definido como subcultura, plantea una *otredad adulta*- con respecto a sus generaciones anteriores-, *rockera*- con respecto al rock nacional-, y *de clase* vinculada a la producción artístico-intelectual, en oposición a "lo grasa", como vimos en el primer capítulo.

Además de los aportes de los Estudios Culturales, debemos pensar en los del Centro de Sociología de la Educación y la Cultura, teniendo como figura más relevante a Bourdieu, para quien el problema de la juventud debe inscribirse en el contexto de las luchas sociales por la reproducción, luchas entre grupos sociales por el control del acceso a las distintas posiciones en la sociedad (Martín Criado, 1998:21-39). Para Bourdieu (1990), la juventud es una construcción como cualquier otra dentro del campo social: "la juventud no es más que una palabra". Desde el enfoque sociológico, las divisiones entre las edades son arbitrarias, los jóvenes se definen como los que tienen porvenir. Por su parte, Margulis responde (1994: 16): "Cuando Pierre Bourdieu titula 'La juventud no es más que una palabra' parece exasperar la condición de signo atribuida a la juventud." Para Margulis (1994:18): "La juventud es una condición constituida por la cultura pero que tiene, a la vez, una base material vinculada con la edad. Llamamos a esto *facticidad*". Esta base material deriva en el planteo de una *moratoria vital*: los jóvenes están lejos del momento de su muerte probable, y una *moratoria social*, las personas pueden posponer su ingreso a la vida adulta de acuerdo a su pertenencia de clase. En palabras del autor (1994: 15), la moratoria

[89] Datos de las entrevistas. Para la presente investigación entrevisté a 10 jóvenes pertenecientes al circuito *indie*, todos ellos profesionales ya recibidos o estudiantes universitarios en curso. Las ocupaciones de los entrevistados eran: diseñadores gráficos, periodistas, gestores culturales, contadores, entre otros.

social es un “tiempo legítimo para que se dediquen al estudio y la capacitación postergando el matrimonio, lo que les permite gozar de un cierto período durante el cual la sociedad les brinda una especial tolerancia”. En este aspecto, los jóvenes que forman parte del circuito *indie*, gracias a su posición socioeconómica, gozan de estos beneficios de la moratoria social junto con los de la vital, a diferencia de los jóvenes de la clases populares para los que sólo quedaría la distancia respecto de la vejez (moratoria vital).

Desde los estudios socioculturales en juventud, Rosana Reguillo Cruz (2000: 55) dice que la bibliografía en torno a la juventud propone además “tres conceptos ordenadores cuya pertinencia está dada por el tipo de mirada privilegiada por el observador externo”: la *agregación juvenil*, las *adscripciones identitarias* - procesos socioculturales mediante los cuales los jóvenes adscriben presencial o simbólicamente a ciertas identidades sociales y asumen unos discursos, unas estéticas y unas prácticas- y las *culturas juveniles*, conjunto heterogéneo de expresiones y prácticas socioculturales juveniles. Dado que, por su reciente constitución, el *indie* aún no se conforma como un grupo homogéneo y claramente estructurado, podríamos decir que se tratan más bien de adscripciones identitarias: al rechazar su pertenencia al rock o a géneros musicales determinados asumen discursos que funcionan bajo la lógica de lo inclasificable. Además, asumen estéticas tanto en su vestimenta como en sus elecciones de puesta en escena, arte de los discos y consumos culturales. Y también ponen en juego prácticas de búsqueda de música, evaluación y recomendación.

Las elecciones musicales son también una forma de poner en juego los propios saberes y competencias, los conocimientos específicos sobre tal o cual tema; en suma, un espacio donde hacer ejercicio de la distinción. En este capítulo veremos como en el *indie* se manifiestan una serie de atributos en cuanto al conocimiento musical que operan a modo de capital simbólico y traen como consecuencia la distinción, no sólo con respecto a otras clases sociales sino, principalmente, a otras identidades socio-estéticas.

La música *indie* construye la identidad de los jóvenes que la escuchan y producen, por lo cual adquieren determinados rasgos que veremos en este capítulo.

III.2) Trayectoria musical

a) Orígenes

Los músicos y el público que conforman el circuito *indie* comparten el rango etario (20 a 35 años) y su pertenencia de clase.[90] Es en este sentido que analizaré al *indie* como mediador en la construcción de la identidad juvenil.

Para el presente trabajo realicé diez entrevistas en profundidad semi-estructuradas a integrantes del público *indie*: tres mujeres y siete hombres, distribución proporcional al circuito según lo registrado en los conciertos. Los entrevistados manifestaron escuchar en su infancia rock nacional, o bandas de rock y pop internacional, como consecuencia de la influencia de hermanos mayores o medios de comunicación. Existen excepciones como en el caso de Javier (25) que cuenta que tanto su padre y como su hermano mayor escuchaban jazz y música clásica.

Al llegar a la adolescencia, la socialización con el grupo primario de pertenencia ejerce un rol fundamental en la configuración del gusto musical. La mayoría de los entrevistados dejaron de lado la escucha de rock nacional en esta etapa y comenzaron a escuchar el rock alternativo de Estados Unidos, grunge, britpop y, algunos bandas del denominado Nuevo Rock Argentino (de la década de 1990): Martes Menta, Los Brujos, Babasónicos, Peligrosos Gorriones.[91]

---

[90] La edad no se verifica en el caso de algunos músicos: Gabo Ferro, Flopa y Ariel Minimal, entre otros, están más cercanos a los 40 años.

[91] Ver capítulo 1.

Cuando todavía no se había extendido el uso de Internet, muchos de los entrevistados manifiestan la utilización de los canales de música como MTV y Much Music, o de la radio en aquel entonces de la FM Rock & Pop y principalmente del programa "Tiempos Violentos", conducido por Gustavo Olmedo y Alejandro Nagy, como fuentes de conocimiento de música. Betiana (25) cuenta que era seguidora de dicho programa, que representaba "la contra de Fm Hit y Los 40 Principales, que era lo que la mayoría de mis amigas escuchaban" y dice: *"Escuchaba mucho la Rock & Pop, cosa que no continúo hoy pero era como muy fanática de esos programas, pero fanática mal, en el sentido adolescente."*

Veremos que en el *indie* por un lado, opera un capital cultural que es específico no sólo de la generación mencionada sino de un grupo particular de dicha generación. Frith (2000: 205) explica cómo desde la perspectiva de los "consumidores" de la música popular, esta "es estéticamente más valiosa cuanto más independiente es de las fuerzas sociales que la organizan", cuestión que aparece recurrentemente en el discurso de músicos y público. "Un juicio estético del efecto se traduce en una descripción sociológica de la causa: la buena música popular debe ser música hecha y apreciada por buena gente. Pero la pregunta que deberíamos hacernos no es qué revela la música popular sobre las personas que la tocan y la usan, sino cómo las crea como personas, como una red de identidades", esta es la razón por la que creemos pertinente analizar también las trayectorias, preferencias, clasificaciones y hábitos musicales de estas adscripciones identitarias. A su vez, veremos como dentro del *indie* como formación se construye una música legítima en oposición a una ilegítima que obedece a criterios estéticos determinados ya que como dice Frith (2000: 206): "(…) no deberíamos verificar la fidelidad de una pieza musical a otra cosa, sino ver cómo presenta, ante todo, la idea de la 'verdad': la música pop exitosa es música que define su propia norma estética."

Aquí aparece un factor importante de influencia en el gusto musical, que se repite en los relatos de muchos de los entrevistados. Hay un antes y un después en los consumos musicales al convertirse ellos mismos en músicos.

No aparecen mencionados los solistas y bandas del rock nacional originario entre las genealogías de las preferencias musicales del público. Esto puede deberse a que la relación con el rock de los 70 es conceptual, en cuanto a la concepción de música como arte, y no musical.

Se perfilan entonces dos orígenes del público: el primero está ligado a cierta música más "comercial" del rock y pop internacional pero que de todos modos no son cercanos a los géneros o estilos más estigmatizados como el pop latino, la cumbia o el rock chabón; y el segundo cercano al heavy metal, el hardcore y rock pesado que tiene una construcción de autenticidad y legitimaciones artísticas similares al *indie*: conocimiento profundo del género, búsqueda artística, conocimiento de las bandas por recomendación de "especialistas" y la no masividad. Otra cuestión es que todas las bandas y solistas escuchados por este público se posicionan como música "no-comercial", como explica una de las entrevistadas: "lo contrario a FM Hit". Esta caracterización como lo "no comercial" obedece no tanto a lo estrictamente musical, ya que como veremos más adelante los seguidores entrevistados pueden llegar a escuchar "determinada" cumbia o "determinado" reggaeton,[92] sino por el formato.

Otro atributo identitario del público es que si para otras formaciones musicales, el rock puede ser escuchado y producido por personas de casi 70 años[93], en el *indie* se perfila una identidad generacional que no excede los 35, es decir que la construcción de la identidad del adulto joven *indie* se caracteriza por un rechazo a la música más "pesada", asociada a la adolescencia ya transcurrida.

---

92 Los entrevistados mencionaron a Pablo Lescano (cumbia villera) o a Calle 13 (reggaeton) como músicos legítimos por su intención de una búsqueda musical, experimentación y fusión con otros géneros, crítica a la industria musical y auto producción. Cabe destacar que, como veremos luego, ambos músicos están en permanente contacto con el mundo del rock, Lescano trabajó con los Fabulosos Cadillacs y Calle 13 con Café Tacuba, entre otros.

93 Un ejemplo emblemático es Mick Jagger de los Rolling Stones, nacido en 1943.

b) El uso de Internet en el público

Si en la adolescencia era mayor la influencia externa de amigos y medios de comunicación, en la actualidad el descubrimiento, búsqueda y escucha de música se hace principalmente de manera individual y mediante la conexión a Internet. En cambio, como relata Marcos: **"***Antes de Internet había que prestarse cds, no había otra… también sacaba mucha música de los soundtracks de las películas. Porque había una canción que te gustaba y lo comprabas y ahí descubrías a la banda. De un compilado de películas empecé a escuchar Foo Fighters, Green Day, etc."*

Esta práctica de extraer música de las bandas sonoras de programas televisivos o películas pone a la luz el perfil de los seguidores del circuito: por un lado, implica que son consumidores del cine y por otro lado da cuenta de la valoración que ellos, como espectadores, realizan de un programa o película pensándolos como una obra integral que contempla tanto un guión como actores, presentadores, imágenes y también una música que entre en armonía con la historia y estética de la obra.

A su vez, aparece la idea de una evolución en la escucha musical gracias a la investigación individual, como si se comenzara escuchando por influencia externa una música "inferior" y luego gracias a la educación musical y la búsqueda personal se pasara a un nivel "superior". De esta manera, el capital cultural adquirido, en este caso musical, se atribuye al mérito personal, que luego será compartido con otros como transmisión del conocimiento musical a través de recomendaciones. Es así como el capital cultural es aún mayor cuanto más independiente es la búsqueda musical.

Otra consecuencia derivada de Internet que manifestaron los entrevistados es la devaluación del disco como soporte y la preferencia por escuchar a las bandas en vivo. Como dice Marcos: *"Es un bien de lujo un disco. Además un disco nunca tiene la misma fidelidad que la música en vivo, para un oído entrenado, recién para que un cd pueda compararse con un instrumento en vivo tiene que tener el doble de calidad. Es como que el disco ya está devaluado*."

Vila (1987) relata cómo en los comienzos del rock nacional entre 1967 y 1970, debido a que también el disco era un "bien de lujo" se procedía a la escucha colectiva. Luego a partir de 1976 durante la época de la dictadura el rock nacional se constituye como el lugar donde la juventud construía su identidad en oposición a la represión y al mundo adulto[94]. De esta manera, el lugar emblemático para la manifestación de dicha identidad eran los recitales, donde los jóvenes se congregaban conformando un espacio de resistencia. En este sentido, si bien la sobre valoración del recital en relación a la música grabada se repite antes y ahora, los argumentos son distintos. Antes, el recital era un espacio de resistencia, donde la mayor cantidad de presentes era valorada positivamente.[95] Hoy para el *indie* el recital es el lugar en el que la música alcanza su máxima expresión, y, para poder disfrutar de ella, cuantos menos asistentes haya, mejor es. La valoración de los *indie* con respecto a la cantidad de asistentes es argumentada por el hecho de que en ambientes más pequeños se aprecia mejor el sonido de los instrumentos, y se tiene una mayor visibilidad del artista con el que se entabla cierta complicidad intimista, distinta a la comunicación a la distancia y despliegue escénico grandilocuente de los grandes estadios. Además, el hecho de mantener un número de público reducido en los shows es también una manera de los *indie* de distinguirse del resto de la música juvenil masiva. Como veremos más adelante, si para un joven *indie* el mejor lugar para un recital es un espacio para 500 personas cerrado con buena acústica y con butacas, para otro joven seguidor del rock chabón el mejor lugar será un gran estadio al aire libre donde demostrar el gran poder de convocatoria de la banda, sin restricciones de mobiliario para circular los cuerpos con libertad. Retomando a Bourdieu (1988): "*el poder distintivo de las posesiones y de los consumos culturales (...) tiende a disminuir cuando aumenta el número absoluto de quienes están en condiciones de apropiárselos (...)".*

---

94 Vale aclarar que la juventud de los inicios del rock nacional de la década del `60 también se manifestaban en contra de la generación anterior de los adultos.

95 El 30 de diciembre de 1980, la banda Serú Giran brindó en La Rural un histórico recital gratuito, a cargo del canal estatal ATC, organizador del ciclo «Música prohibida para mayores» donde asistieron más de 60.000 personas, constituyéndose en la primera banda argentina que reunió esa cantidad de público.

c) El concepto de novedad

La decepción por el hecho de no encontrar nada nuevo, o la búsqueda insistente por encontrarlo, denota un culto a la novedad. Pero esta novedad no debe ser impuesta como tal desde el mercado, ni debe ser consumida masivamente, se trata de una novedad como un bien preciado sólo apto para un público reducido, en el cual su descubridor adquiere un rol fundamental de transmisor de la música, concebida como capital simbólico, como veremos en otro apartado. La pulsión de novedad, si bien es característica de la autenticidad en la modernidad, como explica Keightley (2006), además adquiere una especificidad en el *indie*: lo nuevo tiene que obedecer a una búsqueda artística y no a parámetros comerciales, tiene que ser distinto a lo anterior, ser "abierto" musicalmente y experimentar con nuevos sonidos que deben entrar en diálogo con los viejos. Es decir que la novedad no rechaza a otros géneros musicales tradicionales sino que entra en relación con ellos aportando una mirada renovadora, mirada construida gracias a una vasta formación musical y cultural, pero que no necesariamente se traduce en música virtuosa[96]. Esta mirada con respecto a la novedad es compartida tanto por los entrevistados del público como por el manifiesto ya citado del músico Pablo Dacal (2006).

Además de las bandas *indie* locales, los asistentes a recitales también escuchan bandas *indie* internacionales, poco difundidas en las radios y televisión, cuyos discos no se consiguen en las cadenas de negocios de música y que, por su reducido poder de convocatoria, nunca han tocado en el país y tienen pocas probabilidades de hacerlo.

[96] En ocasiones en recitales (Franny Glass, Javi Punga, entre otros) los músicos se han confundido las letras de canciones o cometido un error en la ejecución del instrumento. Lejos de tratar de disimular dicha equivocación u olvido, los artistas se rieron, pidieron disculpas y comenzaron de nuevo a tocar, haciendo evidente el error y obteniendo la aceptación del público ante dicha situación.

III.3) Formas de circulación de la música y redes de relaciones

En el *indie* el protagonismo de la dimensión tecnológica en la circulación de la música tiene dos características centrales. Por un lado, cumple un papel en la conformación del gusto y de los límites y parámetros de lo que se considera música legítima dentro del circuito. Por el otro, atraviesa las redes de relaciones que se tejen como causa y consecuencia de las transacciones musicales, redes que a su vez dan cuenta de las formas de socialización específicas de estos jóvenes.

a) El gusto compartido

La mayoría de los entrevistados dice no coincidir los gustos musicales con sus amigos sobre todo en la adolescencia:

> *"(…) en ese entonces no tenía amigos muy interesados en la música. Era como raro. Capaz se interesaban más por programas de tele, de hecho es el día de hoy que tengo muy pocos amigos cercanos que les gusta realmente la misma música o de ir a recitales. Viste que hay gente que le da lo mismo, le preguntas: "¿qué música te gusta?"Y te contestan: "de todo un poco."Y a mí me pone loca eso, soy un poco fundamentalista con la música, eso es lo peor que me podés decir."*

Por esta razón, los *indie* al no encontrar la posibilidad de compartir el gusto musical en sus grupos primarios de pertenencia, extienden la socialización a través de las redes sociales de Internet, como las ya mencionadas MySpace o Facebook. Como explica Urresti (2008: 43): "(…) redes virtuales de contactos entre amigos que extienden el grupo primario hacia otros grupos primarios contactados entre sí".

Pero la situación cambia en los entrevistados que son músicos como Joaquín, que cuenta que todos sus amigos también son músicos y con ellos conversa sobre música y comparte

los gustos. Es decir que una de las vías de la legitimación del gusto al interior del *indie* es el hecho de que dicho gusto sea compartido sólo con quienes cuentan con un nivel de conocimiento musical análogo.

Por su parte, dice Javier: "*En el secundario sobre todo tuve muchas influencias. O sea fue cuando en esa época empecé a escuchar otro tipo de música y es como que la gente correcta me fue influenciando. Hoy en día no tanto. La música que empiezo a escuchar es más recomendación de algún blog o cosas que voy descubriendo solo".* En esta última frase surgen dos cuestiones. Por un lado, algo manifestado por todos los entrevistados es la construcción de una búsqueda y descubrimiento de nuevos músicos en solitario, sin compañía. No obstante, el buscador virtual no está sólo ya que en dichas redes encuentra links hacia otros sitios o recomendaciones que orientan dicha búsqueda. Por otro lado, la idea de una influencia correcta/incorrecta de la música, deja entrever la consideración de una cultura legítima frente a una ilegítima. Explica Bourdieu (1988): "*De todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existen ningunos más enclasantes que las obras de arte legítimas que, globalmente distintivas, permiten la producción de distingos al infinito, gracias al juego de las divisiones y subdivisiones en géneros, épocas, maneras, autores, etc*." Aunque aquí el gusto musical legítimo no está asociado a una clase social en particular sino que se trata de aquella música no consumida por la "masa" (aquello que representa lo nuevo y desconocido en materia musical) la cita se cumple.

b) Las nuevas tecnologías

Los *indies* descargan música de Internet de manera gratuita, leen las recomendaciones o reseñas de sus artistas favoritos en los sitios personales o blogs de ellos, y utilizan redes sociales como *Lastfm*[97] y *Myspace.* Esta última es una red social de Internet, perteneciente a la empresa Microsoft, en la que tanto personas como bandas pueden crear sus espacios

[97] Last.fm es una red social, una radio vía Internet y además un sistema de recomendación de música que construye perfiles y estadísticas sobre gustos musicales, basándose en los datos enviados por los usuarios registrados. En la radio se puede seleccionar las canciones según las preferencias personales (de acuerdo a un algoritmo y a las estadísticas) o de otros usuarios.

personales en la web. Se utiliza para cargar distinto tipo de información pero se ha generalizado el uso de esta herramienta de la Web 2.0 en el ámbito musical ya que las bandas y solistas lo utilizan para publicar su música y generar un medio de difusión. Agregar amigos en *Myspace* significa conectarse a los espacios de otros músicos y de esta manera estar alerta de las novedades en las canciones publicadas para ser escuchadas online, fechas de las bandas etc. De este modo se conforma una base de datos de músicos que los usuarios pueden utilizar a modo de radio para escuchar diferentes bandas. La práctica de escuchar bandas y solistas en *Myspace* o también en la radio digital *Lastfm* forma parte de la cotidianeidad de los entrevistados y lo realizan solos tanto en las computadoras de sus casas como en los ratos libres en sus respectivos trabajos.

Como plantea Becker (2008), con su concepto de los "mundos del arte", en el "mundo del *indie*" la música producida y circulante no es una mera consecuencia de la obra de artistas individuales sino que, inevitablemente, músicos, público y productores culturales la construyen de manera colectiva. Por lo tanto, vemos cómo se da una construcción intersubjetiva del gusto musical *indie* en el que las nuevas tecnologías juegan un papel relevante. Es también entonces notable cómo las nuevas tecnologías de reproducción sonora conforman la experiencia privada y pública de escucha musical, citando a Yúdice (2007:45): "Un estudio etnográfico del uso del walkman reveló que los usuarios organizan y administran parte de su experiencia cotidiana mediante la selección y reproducción de música para acompañar labores, alcanzar estados de ánimo, evitar el contacto con otros (…)". En verdad el cambio principal que introducen los dispositivos de reproducción personales como el *iPod* o MP3 es este aislamiento del contexto que nos rodea. La escucha colectiva de discos que era costumbre en los años '70 en el surgimiento del rock nacional, ya no existe en esta generación *indie.* No obstante, el autor aclara (2007: 47): "El que los usuarios del walkman o el *iPod* habiten un universo privado mientras deambulan por la ciudad no quiere decir que no pertenezcan a redes de socialización vinculadas a la música. Las mismas tecnologías hacen posible nuevas formas de interactividad, nuevas maneras de fortalecer los lazos de afiliación y sociabilidad."

A su vez, las nuevas tecnologías no sólo facilitan las relaciones con otros jóvenes que escuchen la misma música, sino que esta socialización se da mediante la construcción de perfiles personales, según Yúdice (2007: 50-51):

> "Un sitio de socialización es un lugar en línea donde el usuario crea un perfil y establece una red personal para conectarse con otros usuarios. (…) Los software de estos sitios hacen posible mandar invitaciones a otros usuarios con perfiles parecidos, y así van engrosando con nuevos miembros las listas de adscritos. La heterogeneidad de perfiles supera la capacidad de imaginarse combinaciones de gustos"

En el caso de Cristian su introducción a *Myspace* fue de la mano de un amigo, periodista especializado en rock, redactor del suplemento *S!* del diario *Clarín* de Buenos Aires y de la revista *Rolling Stone*: ***"****Creo que otra influencia importante es esa, descubrir un chabón que tenga afinidad musical que de repente te empiece a mostrar cosas, música que todavía no exploraste, y fue todo a través de Internet".* Además Internet les permite explorar otros géneros distintos al rock que no habían escuchado previamente: "*Últimamente estoy escuchando mucho jazz o cosas con mucho piano que estoy descubriendo en la radio Lastfm porque no es algo que tenga y está bueno",* dice Betiana.

La influencia de Internet como forma de circulación de la música implica también un cambio rotundo en los soportes y dispositivos tecnológicos. Pareciera que la satisfacción musical es completa, ya no hay música que quisieran tener y no pueden hacerlo. Todos los entrevistados manifiestan que tienen toda la música que desean ya que todo se consigue en la Web. La copia de CDs dejó de tener vigencia, ya no compran discos e incluso al momento de regalar música tampoco lo hacen en el formato de CD sino que lo hacen a través de las transferencias por Internet en el formato MP3.

Si otros medios de comunicación como la radio, televisión y publicaciones periodísticas siempre aportaron a la estructuración de distintos perfiles de gustos musicales, el nuevo aporte de Internet es la ampliación de estos perfiles. Si bien la socialización de los públicos ya está presente en la radio, programas de televisión musicales o revistas que ofician de intermediarios publicando los datos de contacto de las personas para que éstas se conozcan (ó también a través de cartas de lectores), Internet introduce una novedad. Por un lado, ya oficia como intermediario más veloz posibilitando la comunicación simultánea entre los seguidores de determinada banda o género o estilo musical. Y, por otro lado, amplía los perfiles de estos seguidores ya que ofrecen una enorme variedad de artistas y géneros musicales que, antes de Internet eran imposibles de conocer debido a su procedencia lejana o, debido a que no habían alcanzado la popularidad masiva suficiente para ser parte del *mainstream.* Quizás esta sea otra de las razones por la cuales el *indie* emerge como una formación considerablemente importante en el panorama musical actual. Si bien las vanguardias y el *under* siempre existieron en la música, el *indie* se conforma como un circuito que cada vez tiene más bandas en su haber y que no rechazan ser parte de la industria musical. Es decir, las nuevas tecnologías permiten que bandas y solistas graben de manera independiente y puedan difundir su música a bajos costos, y, por otro lado, son también las nuevas tecnologías las que conforman el gusto musical de este grupo generacional a la vez que lo mismo sucede al momento de creación de dichos músicos donde confluyen una diversidad de géneros y subgéneros musicales, como vimos en el primer capítulo.

c) La importancia de la investigación

Otro atributo identitario en los *indie* es el valor imprescindible que le otorgan a la práctica de "investigar" sobre música, lo cual opera como una forma de distinción con respecto tanto a otras generaciones anteriores o sucesivas, como con respecto a otros jóvenes coetáneos. Dice Javier: *"Me molestan un poco las personas que no investigan.*

Muchas personas se quedan con lo conocido, con lo que ven en la tele o en la radio y se quedan ahí entonces no está bueno."

De este modo ellos valoran el hecho de conocer y consumir música no conocida ni consumida por la mayoría de la sociedad. Seca (2004: 92) dice: "La actividad musical diferencia. Así vista, es un conjunto de distinciones simbólicas entre los jóvenes y frente a los mayores, contra los "viejos" o la mayoría."

Lo que escuchan la "mayoría" sería la música ilegítima para los seguidores del *indie* que engloba el pop latino y melódico, la música electrónica, la cumbia, el reggaeton y los ritmos latinos, cuestión que dejaremos para analizar más adelante. Mientras que la música de los "viejos" sería el rock nacional de las décadas del 60 y 70, el tango, y el folklore, que, a diferencia de lo escuchado por la "masa", no constituye música ilegítima. Si bien, como dice Pablo Dacal (2006) no los "representa", se trata de música que ellos han consumido en sus hogares y que forma parte del horizonte de géneros del cual echan mano para componer. Reconocen a esta música como interlocutora porque responde a los criterios de valoración del circuito: la música como obra de arte producto de la libre creación. En cambio, como veremos luego, otros géneros musicales como el pop melódico, la cumbia y el rock chabón en ocasiones ni siquiera son reconocidos como interlocutores ya que no responden a dichos parámetros de validación.

Las prácticas de "descubrir músicos nuevos" o de escuchar bandas no conocidas por la mayoría de la gente, saca a la luz el hecho de que en el circuito *indie* hay en juego todo un capital simbólico. A pesar de posicionarse a sí mismos como conocedores y especialistas en materia de música, los entrevistados dicen no despreciar la música ajena a su gusto y construyen una representación de sí mismos políticamente correcta que luego retomaré. Marcos critica el snobismo presente en la escena *indie:* "*Hay muchas bandas de este circuito que me provocan rechazo. Por la forma de escucharlos, creen que es un momento elevado, como si por escuchar ese género vos comprendés, vos entendés, sabés más, como si fueras una persona culta, ese snobismo."* Aquí aparece otro atributo presente en el

público del *indie:* por un lado se ven a sí mismos y se muestran como eruditos en la música y en búsqueda constante de lo nuevo y por otro lado rechazan el snobismo[98] La distinción que los *indie* intentan establecer frente a los que ellos consideran "snob" es la ausencia de pretensiones sociales, siempre se muestran políticamente correctos al hablar, cuidando no hacer comentarios despectivos de quienes no comparten sus gustos. De esta manera, los *indies* construyen su identidad en relación a la alteridad que plantean frente a otros jóvenes como en este caso, los snobs. Aunque marcan la inferioridad de la calidad musical de otros géneros como la cumbia o el rock chabón, justifican a sus seguidores con una actitud paternalista: quienes escuchan esa música lo hacen porque no tienen acceso a conocer otros géneros o no recibieron la misma educación que ellos. Si el snobismo, además, implicaría una admiración injustificada por todo lo que dicta la moda, los *indie* señalan también su distancia de este tipo de actitudes: cultivan la búsqueda de artistas nuevos pero éstos no deben estar de moda, al contrario, el valor está en "descubrir" lo no conocido y una vez que alcanza la masividad, se deja de escucharlos.

d) Los medios de comunicación

Aunque la música es parte de la industria cultural, debemos considerar, junto a Internet, otros medios de comunicación que influyen y forman parte del circuito *indie.*

En el caso de la radio, la única mencionada por todos los entrevistados es FM Kabul[99], aunque muchos se refieren a la Rock & Pop[100] como la radio de su adolescencia. El uso de

---

98 Según la Real Academia Española, snob es una "persona que imita con afectación las maneras, opiniones, etc., de aquellos a quienes considera distinguidos".

99 Kabul la radio del empresario de espectáculos Daniel Grinbank nació en el 2004 hasta que a fines de junio del 2009 finalizó su programación debido a la inviabilidad económica de la radio. Si bien no alcanzó una porción significativa del mercado de las FM, Kabul se convirtió en una gran opción para el público de rock, con una fuerte presencia de nuevos grupos alternativos, tanto internacionales como locales. Su staff incluía a conductores como Bobby Flores.

la radio se vincula a descubrir algo nuevo, cuando la radio deja de cumplir esa función, deja de ser atractiva. Además, la radio cumple la función de educadora, por eso lo importante en los conductores no es su simpatía, atractivo físico, fama o voz sino sus conocimientos musicales. Esteban cuenta:

> **"***Kabul es mi radio. Podría decir Grinbank es mi radio porque la Rock & Pop antes también. Actualmente no escucho muchos programas. Me canso de escuchar un tipo hablar. Cuando era chico me parecía simpático porque me enseñaban. Pero ahora por ahí estoy escuchando a un tipo que sabe igual o menos que yo de música. Entonces no me suma mucho. Me suma escuchar a Bobby, me suma escuchar, no sé Gillespi, Alfredo Rosso a tipos que la tienen clara. Pero escuchar a un tipo que sabe ser un buen locutor no me garpa mucho. No es mi estilo. Escucho música.".*

Por otro lado, el hecho de que la radio no sea reconocida como una fuerte influencia en el público *indie,* tiene que ver con que dicho medio de comunicación es valorado de modo distinto si es una radio de aire o sí sólo es una emisora digital. Como dice Marcos:

> *"Radio de dial mucho no escucho, no tienen criterios que tienen que ver con los géneros o con los climas. Sino que tienen un criterio para retener al público En Internet si escucho las radios por género, o las bandas que arman una radio con sus influencias, hay gente que se dedica a armar mapas, eso me encanta. Es más hay proyectos con los estados anímicos."*

---

[100] Rock and Pop es una emisora de radio fm fundada en 1985 por Grinbank quien convocó a Mario Pergolini, Ari Paluch, Lalo Mir, Bobby Flores y el ruso Norberto Verea, entre otros, para que realizarán programas que afianzaran el estilo de la radio. Este medio rompió con el estilo de las radios de hasta ese entonces por permitir una cuestión más informal y atractiva.

En cambio, la relación con los medios gráficos especializados es distinta. Muchos admiten ir a ver a bandas o escuchar discos luego de leer la crítica en revistas como la *Rolling Stone* o Los Inrockuptibles[101], sobre todo esta última. Además, muchos de los seguidores del *indie* que entrevisté pertenecen al ambiente de la música ya sea por tener ellos sus propias bandas, por ser periodistas especializados, djs, o managers, por lo tanto reciben recomendaciones de pares en cuanto a discos para escuchar o conciertos a los cuales asistir. Como comenté en el capítulo previo, el *indie* se trata de un ambiente reducido en el que las bandas mantienen relaciones de amistad entre sí, y son también amigos quienes ofician de representantes o cronistas en los medios de comunicación específicos. Gustavo Kisnovsky Rudy, director del sello *indie* argentino Ultrapop cuenta que luego de estos diez años de existencia pudo incluir a sus artistas en las programaciones de las radios, pero aclara: "*Eso no significa que vamos a vender más discos. Sin embargo, nos vuelve un poquito más conocidos. Siempre tuvimos más recepción en los medios gráficos que en las radios. Los Redondos nunca fueron del todo independientes porque pagaron publicidad en emisoras importantes*".[102]

Esta distinción entre los medios gráficos, que son especializados y no son de los de mayor tirada, y las radios, que tienen un alcance mayor, está relacionado con la pretensión de cierto elitismo del circuito, en detrimento de la masividad.

Los medios impresos especializados y sus críticos tienen una mayor influencia en la conformación del *indie* en comparación con la televisión. Los entrevistados coinciden en haber visto canales musicales con programación central en vídeoclips como *MTV* o *Much*

---

[101] *Los Inrockuptibles* es la edición argentina de *Les Inrockuptibles*, una revista francesa de música (generalmente rock indie), cine y libros. La revista francesa tiende a un acercamiento izquierdista e intelectual al arte y la sociedad, ganándose acusaciones de elitismo y "snobismo".A pesar de todo eso, *Les Inrockuptibles* fue un instrumento en popularizar el *indie* rock. En Argentina se edita desde 1996.

[102] Vera Rojas, Yumber. "Sello propio". Jueves, 18 de septiembre de 2008. Página 12. Suplemento NO. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3627-2008-09-18.html (último acceso 11-06-2010)

Music durante la adolescencia pero argumentan que ya no lo hacen porque ahora la programación de dichos canales cambió y ya no pasan prácticamente música sino que abundan los *reality* shows, y, cuando pasan música, no es la que ellos consideran buena. Explica Javier: "*Hace tiempo que no miro tele. Con el tiempo empecé a descubrir que hay otra cosa más allá…porque antes hacía justo lo que hoy no me gusta que era tipo de ver, o escuchar todo lo que veía en la tele y todo eso".* Además como se evidencia en esta frase, el público *indie* se representa a sí mismo como quienes escuchan justamente aquellas bandas que no son conocidas por la "masa" , siendo que la televisión es el medio más masivo, ellos niegan rotundamente su influencia, incluso diciendo muchos de ellos que no poseen televisión en sus hogares por decisión propia. Según Frith (2006: 72): "La televisión es el medio con el mayor alcance musical. Sus audiencias son mayores que las de la radio y, tradicionalmente, fueron diseñadas para mezclar una amplia variedad de gustos musicales." Pero como en el circuito *indie* el alcance masivo de la música no se presenta como una forma de legitimación para los artistas, la televisión como medio de difusión, no es reconocida como válida. Sin embargo, resulta esencial en el sentido de que ellos construyen alteridad con la televisión, es decir construyen su identidad por oposición a lo que la televisión transmite. En este sentido, estar ausente de la denominada pantalla grande oficia como un capital legítimo, y, por el contrario, aparecer en un programa resta capital, a menos que haya condiciones que pongan el honor a salvo, como los programas de rock especializados, tal es el caso del citado ciclo de Bebe Contempomi dedicado al *indie*.

Vemos entonces que el público *indie* plantea como un atributo identitario el rechazo a los medios masivos de comunicación, a excepción de aquella prensa especializada mencionada que construyen el contrato de lectura que los hace *indie.* Este tipo de rechazo se repite en el rock nacional, cuyo emblema mayor de la oposición al poder mediático es la banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Su líder, el Indio Solari (1993: 106) dijo alguna vez: *"La autoridad opera en tu cerebro. Opera mintiendo por los labios de los funcionarios en todos los sobornos. Te mienten los directores de las agencias de noticias y de las agencias de publicidad. Todos los días las pequeñas mentiras institucionales en las*

ondas de TV y en los periódicos devoran nuestro estado de ánimo." Sin embargo, los argumentos en el *indie* para cuestionar ciertos medios de comunicación son otros: no existe de manera explícita esta denuncia hacia la manipulación del pensamiento desde el sistema sino simplemente un rechazo a lo "berreta" y lo "grasa" que consume el común de la gente[103], en oposición a los contenidos culturales e intelectuales que ello eligen consumir.

En este sentido es que decimos nuevamente que el *indie* podría tratarse de una "masa no masiva". "Masa" en el sentido de que conforman un grupo numeroso con un mismo perfil musical organizado por la matriz masiva, en palabras de Barbero (1983), y que no niega la pertenencia a la industria musical, pero que, por otro lado, rechazan los medios masivos de comunicación y la música que ellos llaman "comercial", que obedece no a la creación libre del artista sino a los parámetros de ventas y es consumida por la "masa".

III.4) La música como capital simbólico: lo legítimo y lo ilegítimo

Una de las características principales dentro del *indie* es la autoproclamación de apertura musical. No obstante, cabe aclarar que esta amplitud es restrictiva y existen criterios internos de legitimidad e ilegitimidad. Esta dicotomía entre ser "abierto" y "cerrado" se expresa en las redes de socialización del público, "ser abierto" los distingue del resto. Así se posicionan en un punto de equilibrio en sus gustos musicales, por un lado valoran a los clásicos pero por otro lado escuchan "lo nuevo" entendido no como un género en particular- como la música electrónica- sino justamente bandas- como las pertenecientes al circuito *indie*- que se alimentan de la diversidad de estilos.

Por ejemplo, Betiana dice ser "abierta" musicalmente pero no tolera que le digan "escucho un poco de todo. Un poco de todo puede ser muy rico pero básicamente era

[103] Entregué a los informantes un listado de diez artistas para ordenar de menor a mayor según sus preferencias personales. Los entrevistaron posisionaron como los artistas más cercanos a su gusto musical a Piazzolla, Rolling Stones, Madonna, Babasónicos y al Indio Solari, mientras que los últimos puestos los ocuparon Sabina, Luciano Pereyra, Ricardo Arjona, Daniel Agostini y Axel. Estos últimos fueron catalogados como "música comercial" consumida por "gente que mira Tinelli, gente de la masa".

reggaeton". En este sentido veremos que hay géneros, subgéneros y artistas que constituyen música no legítima al interior del *indie.* Entonces, como en toda construcción identitaria se plantea una distinción entre el "nosotros", el circuito *indie*, y "ellos" en los que se ubican el rock "cuadrado", entendido como el rock chabón[104] , el pop latino tanto bailable como melódico, la cumbia villera, el reggaeton, el cuarteto y cierta música electrónica. Esta última, si bien tiene un grado de aceptabilidad mayor, lo es en sus versiones de formato de banda, con músicos que provienen del pop y del rock como la banda Brazilian Girls. Facundo dice: *"Ahora me gusta un poco más la electrónica que la cumbia, el cuarteto, reggaeton o la salsa, todas esas cosas horrendas. Pero tampoco me gusta del todo, prefiero a un chabón con la criolla. En ese sentido soy como Pappo con dj Deró."* Javier coincide y ve a la música electrónica como música facilista: "*cuando recurrís a computadoras y eso, por hacerlo nada más, como que no me gusta."*

Con respecto al rock chabón hay una excepción constituida por el líder de Intoxicados, Pity Álvarez. Celina y Facundo coinciden en que es "*auténtico el tipo, son anticomercial, anti moda, hacían música que no entendía nadie y se la bancaban igual. Es súper transparente".* Dentro del rock "cuadrado" hay entonces un rescate por la "autenticidad" que adquiere atributos similares al *indie:* no responder a los parámetros comerciales y de moda, según la percepción de los informantes.

En cuanto a la cumbia, si bien es un género ilegítimo hay diferencias internas. Por ejemplo, Cristian cuenta que baila "cumbia electrónica" en las famosas fiestas Zizek[105] en la discoteca Niceto con grupos como Dead Menems, The Peronists y Alex Krygier. A su

---

[104] Fueron mencionadas bandas como la Bersuit, La 25, Almafuerte, Jóvenes Pordioseros, Pier, en cambio Los Redondos y Divididos se encuentran dentro del universo aceptable por su calidad como músicos.

[105] Estas fiestas comenzaron en el año 2006 organizadas por el dj Diego Bulacio (alias Villa Diamante), famoso por incursionar en el *mash up*: que es la mezcla de dos artistas sin ninguna relación para lograr un nuevo tema. Todos los miércoles nuevos músicos, como la poeta Gabriela Bejerman que canta al ritmo de la cumbia de El Remolón, y artistas visuales hacen sonar fusiones de música electrónica, hip hop, cumbia y reggaetón en la discoteca Niceto, también perteneciente al circuito *indie*. El nombre "Zizek" es una referencia al filósofo esloveno Slavoj Zizek.

vez, es recurrente ente los informantes la valoración del músico Pablo Lescano, de las bandas Flor de Piedra y Damas Gratis, como productor musical en sus trabajos con Los Fabulosos Cadillacs y Andrés Calamaro.

Aquí aparecen dos cuestiones importantes: por un lado, la aclaración de la apertura musical ante todo y la tolerancia a una música que es consumida y producida por los sectores populares. Por otro lado, el hecho de valorar a Pablo Lescano, obedece a que dicho músico representa a la "cumbia blanca" dentro de la "cumbia villera", es decir, es quien no se encuentra estigmatizado porque, por su relación con el rock, su crítica a la industria musical, y su búsqueda y apertura hacia otros géneros musicales, responde a los mismos atributos que el *indie*. Algo similar sucede en el caso de Celina, quien dice no escuchar cumbia villera pero sí colombiana o venezolana, o de Mariano quien dice escuchar o bailar sin problemas "cumbia vieja" -música tropical romántica de los años 90 que escuchaba en su adolescencia en los boliches como La Nueva Luna, Comanche, Sombras- aunque no sea de sus favoritas. Para Marcos: "*La Nueva Luna no la pasan mucho en boliches, pero tiene giros que son interesantes."*

El reggaetón es otro género musical rechazado por el público, por ser música "fácil y básica" como la cumbia villera, según Joaquín "*yo puedo hacer música mejor que esa, podría hacer 10 reggaeton por día".* Sin embargo, el grupo Calle 13, al fusionar con otros géneros, es respetado por gran parte de los informantes.

En el caso del pop melódico, músicos como Arjona generan un rechazo particular, el hecho de que no pertenezca a los sectores populares y sea consumido por la clase media auto presentándose como un "artista", un intelectual con buenas líricas, produce crispación entre el público *indie* quienes lo consideran un "ordinario", o como dice Marcos "*es un oportunista y todos le creen*".

Pero, a su vez, dentro de dicho género los artistas que no se auto presentan como músicos o que provienen de *reality shows* no son reconocidos como interlocutores- ya que muchos ni siquiera sabían quién era el cantante Axel, o producen el mismo rechazo que

Arjona: *"Ese Axel por ejemplo me parece detestable. Toda la música salida de los concursos y eso, me parece muy mala. Porque se hace música muy comercial y suele ser una mierda lo que sale de eso",* dice Celina.

La música latina melódica y pop es entonces "música comercial", entendida por los informantes como "música hecha para vender, no una manera de expresarse sino una manera de ganar plata" escuchada por "gente de la masa". Esto engloba no sólo al pop melódico con Arjona, Axel, Luis Miguel, Ricardo Montaner, sino también al pop bailable, como "Chayanne, Ricky Martin y todo lo de FM HIT o de Operación triunfo" y también la salsa, dice Facundo: "*No me gusta, la música que es alegre o la música brasilera, nunca lo entendí ese concepto de alegría".*

En cambio, como ya vimos, los géneros musicales de las generaciones anteriores como el folklore o el tango son valorados. Aunque no lo escuchan, aprecian los instrumentos, el ritual de la peña y citan entre sus favoritos a músicos populares uruguayos como Eduardo Mateo y Alfredo Zitarrosa, y dentro del tango a Astor Piazzolla.

Vemos entonces que lo legítimo para el *indie* no se vincula al hecho de que sea rock o no rock, aunque lo incluye. La lógica de lo inclasificable aparece nuevamente, el *indie* no dice "yo soy *indie"* sin embargo se distinguen del "común de la gente" pero a su vez, sin caer en la auto proclamación como parte de un grupo o una "tribu" para afirmar su diferenciación con respecto al resto. Reflexiona Facundo:

> *"Yo tengo la teoría que hay distintas maneras de ver la música. Hay gente que escucha la música que pasan en la radio o escucha lo que escuchan todos para sentir que pertenecen a la normalidad que todos escuchan. Hay gente del laburo que no los sacás de Los Redondos, Calamaro, Los Piojos y dos bandas más, ¿entendés? Y vos le podés explicar que esto es mejor o peor, darle un disco para que lo escuche y sin embargo no lo escuchan. Hay otra gente que al contrario, lo hacen para pertenecer a algo social, todos los adolescentes que van a ver a El otro*

yo o Boom Boom Kid, que van todos vestidos iguales, lo hacen, supongo yo, por algo social, para pertenecer a algo. Que no está mal tampoco, pero yo ya estoy más grande. Nunca me pasó tampoco de más chico de querer seguir un estereotipo."

De este modo los *indie* construyen su identidad negando la pertenencia a un colectivo y todo vínculo pasional con los músicos. Sin embargo dicha pertenencia existe y son justamente estas exclusiones junto a los criterios de legitimad las que les dan sustento.

En cuanto a lo legítimo, como vimos previamente, el valor de "descubrir música nueva" o ser el primero en escuchar algo desconocido es recurrente en el público *indie*. Aquí entra en juego todo un capital simbólico que, en términos de Bourdieu (1987) "no es más que el capital económico o cultural en cuanto conocido y reconocido". La valorización al hecho de saber sobre música opera al interior del *indie* como un capital. *."* Por un lado, existe la pretensión de buscar lo nuevo, no ir a lo seguro, a los hits del momento como ellos mismos dicen. Javier, junto con Facundo y Joaquín, expresa su molestia cuando la gente opta por escuchar música "conocida*".*

Una vez efectuado el descubrimiento, se realiza la recomendación. Todos los entrevistados del circuito *indie* disfrutan y practican sistemáticamente la recomendación de música ya sea de manera informal (en conversaciones cotidianas en todos los ámbitos y actividades en que participan) o a través de canales como blogs personales, y redes sociales en Internet.

No obstante, la práctica de búsqueda y descubrimiento de nuevas bandas, tiene como contracara el riesgo de llegar a una saturación de información musical que no logra ser procesada del todo pero que a la vez deriva en un regodeo por la exacerbada adquisición de música. Según Betiana: "*es como demasiado, sobre todo con esto que intercambiamos discos por Internet en el laburo, un día llegué a casa con 17 discos nuevos".*

Con respecto a los melómanos, explica Bourdieu (1990: 175): "(…) el discurso sobre la música forma parte de las exhibiciones intelectuales más buscadas. Hablar de música es la oportunidad por excelencia de manifestar la amplitud y universalidad de la cultura personal."

Lo particular de la música, según el autor, es que se trata del arte más "espiritualista" y "puro" ya que está más allá de las palabras, siendo lo totalmente opuesto al teatro. En este sentido: "No hay nada mejor que los gustos musicales para afirmar su 'clase', ni nada por lo cual quede uno tan infaliblemente clasificado" (1991: 175). Como ya explicamos en el *indie* no se trata solamente de distinguirse y afirmar la clase social sino también de distinguirse con respecto a otras identidades socio estéticas de la misma generación, tal como plantea Reguillo (2000).

Pero además, como ya vimos, el público *indie* al momento de recibir ellos una recomendación acuden a especialistas: ya sea músicos que admiran a través de sus blogs personales, o periodistas especializados, o amigos conocedores, es decir, no aceptan la recomendación de "cualquiera" sino que deben poseer cierta "autoridad musical". Es esta autoridad la que los habilita a realizar recomendaciones y transmitir sus gustos y conocimientos, a la vez que se distinguen de quienes no poseen tal capital.

Esto opera como una forma de distinción en palabras de Bourdieu (1988):

> *"Por el hecho de que la apropiación supone unas disposiciones y unas competencias que no están distribuidas universalmente (aunque tengan la apariencia de lo innato), las obras culturales constituyen el objeto de una apropiación exclusiva, material o simbólica y, al funcionar como capital cultural (objetivado o incorporado), aseguran un beneficio de distinción (…) y un beneficio de legitimidad, beneficio por excelencia, que consiste en el hecho de sentirse justificado de existir (como se existe), de ser como es necesario (ser)".*

En su obra "Cosas Dichas" (1987: 130), Bourdieu, retoma "La distinción" y explica que los sectores de la clase dominante ocupan diferentes posiciones de poder: *"Esos poderes sociales fundamentales son, el capital económico, bajo sus diferentes formas, y el capital cultural, y también el capital simbólico, forma que revisten las diferentes especies de capital cuando son percibidas y reconocidas como legítimas.*" En este sentido, vemos cómo el poder social no se limita a la posesión del capital económico sino que además, como ocurre en el caso del público *indie,* se conforma por la posesión del capital cultural y simbólico.

Si bien en el *indie* no podemos hablar estrictamente de un "campo" ya que su nivel de estructuración y autonomía es bajo[106], sí podemos utilizar el concepto de capital debido a que existen determinados atributos en relación al conocimiento musical que funcionan a modo de capital cultural ó simbólico. En un campo de poder, para Bourdieu (1987: 131): *"Esas relaciones objetivas son las relaciones entre las posiciones ocupadas en las distribuciones de recursos que son ocupadas o pueden volverse actuantes, eficientes, como los triunfos en un juego, en la competencia por la apropiación de bienes raros cuyo lugar esta en este universo social".* Es decir que la distinción no sólo se trata solamente de la adquisición de bienes caros como las obras de arte sino que en el caso de la música podríamos hablar de la adquisición música "rara" no accesible para todo el universo social, en la que el valor está dado no por lo monetario sino por la exclusividad.

Retomando al autor (1987): *"Sin duda, en la lógica de la transmisión del capital cultural es donde reside el principio más poderoso de la eficacia ideológica de este tipo de capital".* Esta transmisión del capital cultural se efectúa también, como vimos, en la recomendación. La producción de discos compilados para amigos es una forma elaborada

[106] Esto implica que sus condiciones de generación no están del todo objetivadas. El *indie* no es un campo pero cuenta con un capital.

de ello. En este sentido, Betiana manifiesta su identificación con el personaje principal de la novela de ficción "Alta fidelidad"[107]:

> "*Los armo pensando en cosas que la gente tiene que conocer, hay cosas que me parece un crimen que la gente no conozca, como Franny Glass o a un amigo le grabé mucho Sebastián Kramer, uno de los ex Jaime Sin Tierra. Me gusta que conozcan cosas que no son conocidas. Hay muchas amigas que no tienen Internet en sus casas y no conocen más música que la que pasan en Mtv y en la radio y sin embargo son abiertas a otras cosas, me pasa como de adoctrinarlas un poco".*

Cuando Betiana habla de la música que le disgusta, como el "pop latino"[108], reggaeton y cumbia, dice que quienes escuchan este tipo de música son **"***gente que tal vez no tiene acceso a otras formas de conocer música."* Aquí podríamos decir que en los entrevistados aparece una mirada "miserabilista" en relación a quienes no pertenecen al circuito, aunque no se trate de ciencias sociales. En las ciencias sociales, Grignon y Passeron (1991) acuñan este término para realizar una crítica a la sociología legitimista de Bourdieu: "Definida exclusivamente con referencia al gusto dominante, o sea negativamente, en términos de desventajas, de exclusiones, de privaciones, de ausencia de opción, de no consumos y de no prácticas, etc., la cultura popular aparece, necesariamente, en esta perspectiva, como un conjunto indiferenciado de carencias, desprovisto de referencias propias" (1991: 97).

---

107 Alta fidelidad (High Fidelity) es una novela británica escrita por Nick Hornby en 1995. La historia fue llevada al cine en 2000 en la película del mismo título filmada por Stephen Frears y protagonizada por John Cusack. El protagonista, Rob Fleming, es un apasionado de la música indie propietario de una tienda de discos en Londres en la que sólo vende los discos que le gustan. En su tienda trabaja junto a sus dos empleados Dick y Barry, tan inmaduros y obsesionados con la música como él. Los tres se entretienen compitiendo entre ellos para demostrar sus conocimientos musicales, grabando recopilaciones en casete de sus canciones favoritas y haciendo listas de todo lo que les gusta y lo que odian.

108 El pop latino es un género que combina los ritmos latinos con el pop anglosajón. Las canciones se caracterizan por sus letras de amor y pueden ser lentas, sobre una base de bolero y la balada, o bailables, en fusión con otros géneros como salsa y el merengue, siempre caracterizadas por sus letras de amor. Algunos artistas referentes son: Chayanne, Ricky Martin, Luis Miguel, Shakira, Thalía, Paulina Rubio, entre otros.

Los autores dicen que los conceptos de Bourdieu de “capital económico” y “capital cultural” están elaborados para objetivar y detallar el “haber” de las clases dominantes respecto de las dominadas (1991: 105), en este trabajo si utilizamos el concepto de capital cultural es porque surge al mismo interior del *indie:* el regodeo por la pasión musical y la adquisición de conocimiento de artistas desconocidos es frecuente entre seguidores y músicos. Los comentarios acerca de que quienes escuchan cumbia, pop melódico o rock chabón lo hacen debido a una imposibilidad de una mayor educación musical, determinada por su pertenencia social, supone pensar en los sujetos populares desde la carencia. Pero si los autores le critican a Bourdieu su oposición entre los “gustos de necesidad” y los “gustos de libertad”, en el público *indie* -quienes serían poseedores de un gusto de libertad- el gusto de la clase popular sería un gusto limitado por la “falta de acceso a la educación u a otros canales de conocimiento musical”, que sería la “versión local” de la carencia.

También se evidencia aquí que la posibilidad económica de contar con conexión a Internet, es determinante en el rol de la transmisión del capital cultural: tener Internet en el hogar posibilita ser transmisor del conocimiento musical mientras que carecer de este servicio condena a ser mero receptor. La distinción aquí no se determina por quién adquiere tecnología más cara sino por las consecuencias que tiene tal adquisición: la expansión del conocimiento de artistas y estilos musicales. Es decir, dicho capital económico se traduce en un mayor capital cultural.

Según Bourdieu (1987): “La acumulación del capital cultural exige una incorporación que, en la medida en que supone un trabajo de inculcación y de asimilación, consume tiempo, tiempo que tiene que ser invertido personalmente por el “inversionista”. La idea de la inversión del tiempo aparece como una práctica recurrente entre los escuchas del *indie* en lo que ellos llaman “gastar o quemar los discos”. Todos repiten esta práctica: escuchar un mes seguido un sólo disco, hasta el cansancio.También aparece la inversión del tiempo en esta frase de Betiana: *“al bajar música es otra historia, descubrís miles de bandas y a veces no está bueno porque no le dedicas a un disco el tiempo necesario.”* Esta actitud está unida a la intención de escuchar la obra (la discografía) completa de artistas.

Vemos así cómo la adquisición del capital simbólico en juego en el *indie* no sólo implica diferencias en el acceso a las nuevas tecnologías sino también las diferencias en las posibilidades de dedicación del "tiempo necesario" para escuchar e ir a ver bandas. Como explica Bourdieu (1987):

"(...) Las diferencias entre el capital cultural de una familia, implican diferencias, primero, en la precocidad del inicio de la transmisión y acumulación, teniendo por límite la plena utilización de la totalidad del tiempo biológico disponible, siendo el tiempo libre máximo puesto al servicio del capital cultural máximo. En segundo término, implica diferencias en la capacidad de satisfacer las exigencias propiamente culturales de una empresa de adquisición prolongada. Además y correlativamente, el tiempo durante el que un individuo puede prolongar su esfuerzo de adquisición, depende del tiempo libre que su familia le puede asegurar (…) liberar de la necesidad económica, como condición de la acumulación inicial".

Esto cobra significación al considerar que todos los entrevistados pertenecen a una clase media que les permite disponer de dicho tiempo libre. Además como explica Urresti (2008) con respecto al acceso a Internet, si bien es una práctica generalizada en los jóvenes esto no se traduce en una igualdad en el consumo ya que son los hogares de mayores recursos los que posibilitan acceder a una mejor la calidad de la conexión y el tiempo de exposición a Internet. Para bajar música por ejemplo, es necesario no sólo disponer de Internet en el hogar sino que además es hay que contar con una conexión de banda ancha, que tiene mayor velocidad que la conexión telefónica que es más lenta y con intermitencias.

Por otro lado todos los informantes de esta investigación son estudiantes o graduados universitarios. Como plantea Jon Tevik (2006: 144) con respecto a la clase media porteña: "(…) un componente clave de la autoafirmación de los profesionales y una confiable marca de distinción, que genera expectativa social, es la educación formal, legitimada e indiscutida, en un diploma". La importancia de tener un título como capital cultural,

implica también que muchos de estos jóvenes dependen económicamente de los padres, quienes los mantienen a lo largo de la carrera universitaria.

Volviendo a Bourdieu (1987):

> "El capital cultural es un tener transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la "persona". Puede adquirirse, en lo esencial, de manera totalmente encubierta e inconciente. De allí que este capital cultural presenta un más alto grado de encubrimiento que el capital económico, por lo que está predispuesto a funcionar como capital simbólico, es decir desconocido y reconocido."

Una puesta de cómo juega este capital está en la actitud pedagógica que dicen tener unos informantes respecto de las personas con las que se relacionan. Cristian cuenta que en las reuniones con amigos trata de no imponer su gusto a los demás, sin embargo, adecua sus conocimientos al gusto de los otros, mostrándoles algo que no conocen y que les puede resultar atractivo, realizando una especie de instrucción: *"Si viene un amigo que le gusta la electrónica, pongo Brazilian Girls, o algo que sea un punto intermedio que le guste a él y a mí también, y si viene otro amigo que es más populachero, por así decirlo, le pongo Adam Green.*" La banda Brazilian Girls es una banda *indie* que fusiona con la electrónica, mientras que Adam Green es un cantautor *indie* folk, es decir el publico *indie* no va a escuchar y recomendar folklore o electrónica "pura" sino aquellas bandas nuevas que realizan fusiones con dichos géneros.

Betiana habla de un "disciplinamiento" musical: "*A mi hermano menor no hay chance de que le haga escuchar el 1% de la música que escucho. Eso me frustra mucho, siempre digo que mi tarea de disciplinamiento musical fue totalmente fallida."*.

La idea de un "disciplinamiento" encierra dos implicancias: la primera es que al interior del *indie* existe una música "mala" o ilegítima ya que, más allá de la corrección política, "disciplinar" se trata de encausar por el correcto gusto musical. La segunda es que la investigación musical trae como consecuencia una autoridad que se pone en práctica justamente a través de este disciplinamiento o recomendación. Y, finalmente, esta adquisición del capital cultural en el *indie* implica una adscripción de clase: sólo la clase media (o alta) que cuenta con el acceso a las nuevas tecnologías y el tiempo libre de dedicación para escuchar e ir a ver bandas puede ejercer la instrucción musical.

III.5) La apreciación musical

Otro de los atributos identitarios dentro del *indie* es exaltar la escucha atenta de la música. Por ejemplo cuando Cristian habla de un recital cuenta: "*Sonaba muy parecido a lo que era el disco. En algunos pasajes improvisaron o hay algunos sonidos que no los pueden ni tocar porque son de estudio pero era bastante fiel al disco"*. También se vislumbra una importancia al aspecto técnico en cuanto a la fidelidad del sonido en la reproducción de la música: Celina dice que siempre se junta con "melómanos" igual que ella, y que tratan de disponer de bafles o amplificadores de la marca Marshall para escuchar música o Cristian critica la práctica de escuchar música con el celular por reproducir un sonido muy "mono"[109].

Si bien en el *indie* la apreciación musical por la calidad existe no es la misma que existe en géneros de música culta como la clásica o el jazz donde el virtuosismo técnico cobra

[109] Abreviación de monoaural: sonido que sólo está definido por un canal (ya sea una grabación captada con un solo micrófono o bien una mezcla final) y que origina un sonido semejante al escuchado con un solo oído, a diferencia del sonido estereofónico.

relevancia. Se valora la formación de los músicos en instituciones académicas como el conservatorio, como es el caso de Pablo Dacal, que toca con una orquesta de cámara pero que, sin embargo, desafina al cantar y eso es válido dentro del *indie*. Cuenta Javier: "(…) *a mi hermano y a mi papá les gusta mucho el jazz y el blues y todo eso y a veces me joden con que me gustan cantantes que cantan mal. Y que es cierto, cantan mal pero me llegan. Muchas veces me gustan cosas medio caprichosas. No digo 'qué capo éste tipo de ésta banda' pero me gusta de todas maneras".* Y aclara que si bien no es un experto en música clásica ni sabe leer o escribir música, le *"encanta la Orquesta de Salón de Pablo Dacal con los 15 músicos en escena".*

Este tipo de apreciación musical se potencia aún más en los casos de quienes son músicos. Por ejemplo, Marcos es aún más afinado para describir el sonido de una de sus bandas favoritas, Zanahoria: "*Hacen folk-pop a nivel musical (…). Son todos músicos muy grosos, todos estudian, entonces es como que está todo súper cuidado."* Sin embargo, al preguntarle si admira la ejecución técnica de los músicos, contesta: "*Vos te olvidás de eso, en realidad es el clima que crean, no es admiración técnica, el clima lo supera".*

La creación de climas es un "plus" en la apreciación de la música, no se trata de ser expertos en la ejecución, sino de generar emociones varias y conmover a la audiencia.

Joaquín, también músico, especifica lo que considera buena música como una cuestión de "profundidad", por el contrario al hablar de Jorge Drexler y Lisandro Aristimuño[110] dice que se caracterizan por una "superficialidad enmascarada en soniditos."

Las apreciaciones en cuanto a las letras de las canciones[111] a veces provienen de la literatura y otras desde el sentido común. Dice Mariano: ***"****Hablan mucho del amor, es*

[110] Ya veremos en el próximo capítulo otras razones por las cuales Aristimuño se posicionaría en el límite del "mundo del *indie*".

[111] Quiero dejar en claro que soy conciente de la falta de profundización en el análisis de las letras y la música, aspectos que dejaré para futuras investigaciones de posgrado debido a la extensión de la presente

medio poético pero no es cursi." Betiana dice del cantautor Franny Glass: "*son todas letras acerca de las relaciones humanas y de lo no determinadas que son."* Por su parte, Marcos dice con respecto a la banda Zanahoria: *"(...) a nivel letras, vocal tienen reminiscencias del Beat-nik que acá nunca llegó. Las temáticas son totalmente minimalistas, de acciones cotidianas, pero voladas sin embargo".*

En estas valoraciones se hace evidente el concepto del músico como artista, se aprecia tanto la creatividad, puesta en escena, la ejecución de los instrumentos y el contenido de las letras. No obstante, cabe aclarar que en el *indie* no se destaca el virtuosismo técnico en la ejecución de un instrumento, si bien la ejecución debe ser correcta, afinada y a tempo, se aceptan los esporádicos errores y se da mucha importancia a la a la creación de climas y la afloración de sentimientos pero sin perder la concentración en el instrumento.

III.6) Clasificaciones

Clasificar es un proceso estructurante por el cual asignamos significado a muchos de los fenómenos con los que nos topamos en la vida cotidiana. Dice Pierre Bourdieu (1987: 134):

> *"(...) el gusto (o habitus) en tanto sistema de esquemas de clasificación, es objetivamente referido, a través de los condicionamientos sociales que lo han producido, a una condición social: los agentes se clasifican ellos mismos, se exponen ellos mismos a la clasificación, al elegir, conformes a sus gustos, diferentes atributos, vestimenta, alimentos, bebidas, deportes, amigos, que quedan*

---

tesina. Considero que, de rn caso de haber incluido un apartado dedicado a estos temas, hubiera incurrido en generalidades sin aportes significativos para el presente trabajo. De todos modos, incluyo un disco compacto con una selección de canciones representativas del *indie* para una mayor ilustración.

bien juntos y que les queda bien, o más exactamente, que convienen a su posición. Lo que hace que nada clasifique más a alguien que sus clasificaciones".

Por esta razón, creemos pertinente analizar los resultados del ranking realizado por los entrevistados, quienes debieron ordenar del 1 al 10 los artistas que más eran de su agrado, en un listado predeterminado.[112]

Con respecto al músico de tango Astor Piazzolla los entrevistados dijeron elegirlo ya que, si bien no es un artista que escuchen frecuentemente, lo respetan por su búsqueda musical y su trayectoria. Según Cristian "*hizo un cambio, algo muy distinto a lo que se venía haciendo dentro del tango.*" Para Marcos, hay una "*mirada vanguardista., hay una cuota de riesgo y de novedad en su obra".*

En el caso de la banda Rolling Stones aparece nuevamente la idea del respeto por la trayectoria, ya no por lo innovador de su obra sino por lo que significan en la historia del rock, Según Mariano son "buenos interpretes pero no compositores" y todos coinciden en que les gustan más los primeros discos, quizás por el aporte que significaron el aquel momento, mientras que en la última etapa de la discografía no se ve un cambio o una evolución o experimentación, cuestiones altamente significativas en el *indie.*

Por su parte, la elección de Madonna no se vincula a razones estrictamente musicales sino a su puesta en escena, a su capacidad como *performer* y de gestión. A pesar de ser una fiel representante del *mainstream*, el público *indie* la reconoce por su vigencia a través de los años y su habilidad como empresaria de sí misma. Forma parte de la industria musical, pero toma ella las riendas de su propia carrera.

---

[112] Los primeros puestos fueron ocupados por Astor Piazzolla, Rolling Stones, Madonna, Babasónicos y al Indio Solari, mientras que los últimos los ocuparon Sabina, Luciano Pereyra, Ricardo Arjona, Daniel Agostini y Axel.

La legitimidad de la banda argentina Babasónicos se asocia nuevamente a la búsqueda musical, al cambio temático y el intento por hacer algo distinto. Dice Javier que si bien los escucha, ya no lo hace con tanta frecuencia como en el pasado, ya que no le gusta tanta exposición que adquirió la banda en la actualidad: "*me dejó de gustar de la manera en que me gustaba antes, quizás como que esperaba que no cayera en la repetición del estilo".* La valoración por la originalidad y variación en la producción y la concepción de la música como arte integral que debe prestar especial atención también a la puesta en escena y arte de los discos reaparecen al hablar de Babasónicos.

Por último, el Indio Solari es reconocido por su trayectoria con Los Redondos y su lugar dentro de la historia del rock nacional, como contracultura. Además aparece una valoración por las letras, según Joaquín, Los Redondos tienen la *"virtud de llegar a las masas con letras bastante complejas y con una música bastante básica. Muchos lo quisieron imitar y obviamente no les da, como Pier."* En estas palabras el entrevistado plantea la hipótesis de que el rock chabón se trata de un *"intento fallido de imitar sin talento a músicos talentosos como Los Redondos".*

El tema de las letras aparece nuevamente en Sabina y Arjona. Para Lara, Sabina es "un tarado" y Arjona un "grasa". Según Joaquín "las letras de Arjona no resisten un papel. Como que las escuchas y te capturan un momento y después te sentís como subestimado. Los juegos de palabras son muy fáciles." El rechazo aparece frecuentemente en el caso de Arjona porque, como ya describimos, se presenta a sí mismo como un buen músico. Por otro lado, el respeto por la formación como músico aparece en Joaquín al hablar de Axel: *"(...) me parece que en realidad debería ir último Daniel Agostini, en vez de Axel, ahora que lo pienso. Porque es como que es un laburante en esto. Y sé que se formó, que fue al conservatorio."*

En este sentido, se manifiesta una de las características dentro del *indie* y de la clase media porteña a la cual pertenecen lo informantes, que según Jon Tevik (2006) consiste en la valoración de la educación formal como vía de legitimación. Para el autor (2006: 231):

> "Deslegitimar el proyecto del autodidacta, el músico sin formación sistematizada, el aspirante a chef, es el proceso donde la lógica-el uso corriente y las reglas de intercambio tácitamente entendidas- de una economía simbólica relevante es revelada, o quizá explícitamente comunicada dado que se enfatiza lo que se considera ilegítimo."

En cambio, para otros entrevistados como Lara y Esteban, Axel no es un interlocutor, no saben quién es ni lo reconocen. Cristian contrapone a Axel, quien sería una "formulita, lo que pasan en FM 100" a Piazzolla quien "justamente rompió formulas y esquemas". Por su parte, Javier dice que Axel *"es un producto. Ni siquiera es música. Es música para consumir, claro. No compone porque él quiere. Compone para vender."*

Al preguntarles por Luciano Pereyra, Joaquín contesta: "*Tiene una voz muy afinada y entiendo que le guste a mucha gente por eso. Pero se fue para el lado latino romántico. Si va a salir del folklore en todo caso que profundice el lado romántico del folklore pero desde una mirada no tan comercial. Hay muchas canciones del Cuchi Leguizamón que sí son románticas pero quizás hacia Salta, que es de donde el tipo era, y que tiene una poesía mucho más profunda."*

Aquí aparece una distinción dentro del género del folklore que es aceptado dentro del *indie* como adscripción identitaria, pero no es sus versiones "comerciales" de las que Pereyra sería un representante. Como dice Esteban *"(...) no me gusta que haya usado el folklore como catapulta hacia la fama y lo haya dejado tan relegado. Me parece que tiene que volver al folklore y ponerse las pilas. Eso que hablábamos antes de Aznar. Llegar al*

centro y usar el folklore como herramienta". Pedro Aznar sería la contracara de Luciano Pereyra en el sentido de haber alcanzado la fama como músico de rock nacional y una vez en la popularidad experimentar y fusionar cono otros estilos y géneros musicales no tan "redituables" como el folklore. Justamente hemos visto cómo en el *indie* no hay una disputa por la pertenencia al rock nacional sino, por el contrario, una apuesta por salir de sus límites y jugar con otros géneros musicales.

Además en las declaraciones de Joaquín aparece otra forma de deslegitimación de los músicos que es la exposición mediática: *"(...) la cumbia por lo general no me gusta y menos él que parece como que… está constantemente buscando el escándalo mediático. No sé, como que son varias cosas que me lo hacen ver totalmente prescindible."* Si bien la relación de los artistas con los medios de comunicación es aceptada, esta debe adquirir rasgos particulares. Debe haber siempre interlocutores que sean expertos, los periodistas especializados que hemos mencionado hasta el momento. Por eso, no es lo mismo otorgar una nota a Susana Giménez o Mirtha Legrand, que a Bobby Flores o al editor de la Rolling Stone. Así tampoco como no es lo mismo salir en el suplemento de espectáculos de Clarín que en el suplemento joven Sí.

Otra forma de clasificación aparte de la calificación de la lista de artistas, es cómo ellos clasifican la música que consumen. Por ejemplo, en sus soportes digitales de reproducción o al proceder a las descargas de música en sus computadoras, todos los entrevistados dicen ordenar según el criterio de artista, no de géneros. Marcos cuenta que antes solía ordenar por géneros pero dejó de hacerlo: *"Y ya no me gusta, porque ya es muy difícil determinar el género. Dentro del punk, tenía varios subgéneros, o dentro del jazz también entonces se complicaba."* Estas formas de clasificación obedecen a dos razones: por un lado, el amplio conocimiento musical de los entrevistados dificulta el etiquetamiento de los artistas, y, por otro lado, obedece también al vasto gusto musical que hace que el universo de géneros, subgéneros y estilos dentro del *indie* y consumidos por su público parezca inagotable.

Cuenta Facundo que arma la *"carpeta con el artista, carpeta con el año, espacio guión con el nombre del disco y adentro las canciones, con número de track y nombre de canción, bien como corresponde en orden. Lo único no le pongo tapa, hasta ahí no llego, tengo un maniatismo moderado. No me gusta la gente que tiene los mp3 todos mal ordenados, me molesta."* Este "maniatismo moderado" se vincula también al hecho de ser "fundamentalistas de la música" Como vimos en otros entrevistados. La música es imprescindible para esta adscripción identitaria, tan importante que debe ser tomada en serio.

Esta característica se relaciona con la última clasificación de la que hablaremos: la oposición entre compilados de canciones y colecciones discográficas completas. Dice Joaquín:

> "*No me gustan los compilados pero para una situación social funcionan. No soy de comprarlos. Porque me gusta el disco como concepto. Si el estribillo es la parte de una canción que la canción sea parte del disco. Sino un compilado es como tener 10 estribillos juntos. Porque es como una cosa con unidad que no me gusta separarla. Menos cuando ponen música todo mezclado en un Ipod."*

La idea de no alterar el criterio del disco como unidad, como concepto creado por el artista está en sintonía con la concepción de la música como arte en el *indie*, y no de productos de la industria cultural que pueden ser alterados en su orden como objetos.

Sin embargo, hay excepciones donde los entrevistados arman compilados pero con criterios específicos. Javier cuenta cómo arma compilados para los amigos y se compara a sí mismo con Rob, el protagonista de la novela (y película) Alta Fidelidad, que ya mencionamos, y también armaba compilados en el pasado cuando Internet aún no era de acceso masivo para bajar los discos completos.

Otra alternativa a los compilados temáticos son las listas de canciones ó playlists, que en vez de grabar la música a un soporte material como un disco compacto, se mantiene la lista de canciones en la computadora y se reproduce desde ahí mismo. Como relata Facundo:

> *"Tengo en la máquina del laburo y de mi casa como 20 GB de música y armo listas con el Winamp, arrastro las canciones. (...)Viste cuando es típico que en un disco hay 5 canciones buenas y 5 que son de relleno. Bueno entonces si tengo la discografía entera pongo las 5 canciones buenas, y armo más o menos la lista teniendo en cuenta por artista o por género musical. O armo algo todo nacional, de la misma escena, con un sonido parecido, temático, como 'indie nacional' y pongo Bicicletas, Hamacas al río, Interama, Rosal, Bauer."*

Las exclusiones musicales que he mencionado pueden estar asociadas a categorías sociales. Como vimos recién, hay géneros musicales como la cumbia villera que se vinculan a una clase social en particular, e incluso reivindican dicha pertenencia. En el *indie*, dicha música es considerada "básica y facilista" pero se adopta una actitud paternalista y miserabilista con respecto a quienes la producen y consumen: *"es gente que no tiene otras formas de acceso para conocer otra música o no tuvo educación".* En cambio, músicos como Arjona que pertenecen y responden a una clase media despiertan "odio" dentro del *indie*, por su "hipocresía" de presentarse como "artistas" cuando en realidad son "comerciantes". Para el público objeto de nuestro estudio, Arjona es igual de grasa que la cumbia villera (con las excepciones enumeradas), con la diferencia que no se presenta a sí mismo como "villero" sino como "artista y buen músico y letrista", y esto es lo que genera el profundo rechazo. Por el contrario, el hecho de ser "grasa" y auto presentarse como tal es una actitud respetable.

III.7) A modo de conclusión preliminar

Retomando los estudios sobre identidad juvenil, considero que en el *indie* puede entenderse la construcción de una identidad a la cual las personas adscriben. No se trata de una subcultura en sentido estricto ya que, si bien hay una coincidencia en la pertenencia de clase ésta no cobra suficiente relevancia, y por otro lado, tampoco se trata de un campo estructurado aunque hay criterios de legitimidad internos y atributos que funcionan a modo de capital simbólico.

Si repasamos estos atributos nos situamos en primer lugar en la trayectoria musical del público del circuito *indie.* Se podría hablar de dos orígenes de dicho público: algunos provienen del heavy metal y otros del rock y pop internacional, bandas como Red Hot Chili Peppers, U2, Coldplay, Green Day, entre otras, que si bien pertenecen al *mainstream*, no son catalogadas como música que obedece a fines comerciales. El cambio en los consumos musicales de estos entrevistados está relacionado con la transición de la adolescencia a la primera adultez, etapa que coincidió con la aparición de nuevas tecnologías que posibilitaron el acceso a otras bandas, género y estilos musicales. Es entonces cuando comienza la valoración por "lo nuevo" en la música, pero no entendido como la mera novedad, o la moda, sino por el contrario, lo nuevo desconocido que se caracteriza por experimentar una continua búsqueda artística. Esta nueva música, tiene como plus diferencial la independencia artística y comercial, de ahí el término *indie,* y además la valoración por los músicos formados profesionalmente (sea ésta una situación verdadera o no). No obstante, como vimos los seguidores no buscan escuchar una música virtuosa, no se trata de presenciar la ejecución perfecta el instrumento sino la experimentación o fusión de una variedad de géneros, estilos y ritmos dando cuenta de amplios conocimientos musicales.

A su vez, dentro de esta formación se dan unas particulares formas de circulación de la música que tienen a las nuevas tecnologías de información y comunicación como

protagonistas a través de portales como Myspace y Last Fm que, a la vez, posibilitan nuevas redes de relaciones sociales.

Estas nuevas tecnologías dan lugar a una búsqueda y descubrimiento de nuevos artistas que se realiza de manera individual para luego proceder a la recomendación, e inevitable socialización del conocimiento musical adquirido. En este sentido, el conocimiento musical opera como capital simbólico que produce la distinción con respecto a quienes no forman parte del *indie,* para quienes hay mirada miserabilista: no escuchan esta música porque no disponen de la inversión del tiempo libre necesaria para incrementar su capital cultural, en este caso musical, cuestión inseparable de la pertenencia a determinada clase social que permite el incremento del tiempo libre, el acceso a Internet y una educación formal para la ampliación del conocimiento musical. No es casual que todos los entrevistados pertenezcan a la clase media, vivan en barrios de la ciudad de Buenos Aires y sean estudiantes o profesionales universitarios.

Nuestros entrevistados se definen a sí mismos como "melómanos", que se sienten capacitados (y les interesa) para realizar una tarea de "disciplinamiento musical" e incluyen a la música como parte imprescindible de sus vidas, las actividades musicales son parte de la rutina, no se trata de sucesos excepcionales sino, por el contrario, cotidianos.

Si pensamos en el baile y otros consumos asociados a la música como las drogas y el alcohol que son naturalizados en otros géneros musicales, en el *indie* no sucede tal cosa. La música no pierde en ningún momento su papel protagonista por lo cual cualquier otra actividad queda relegada a un lugar secundario o ausente.

Otro atributo identitario dentro de los seguidores es su auto adscripción por la apertura musical. Sin embargo hay criterios internos de legitimidad e ilegitimidad que dan lugar a exclusiones asociadas a lo que ellos denominan "música comercial".

Por último, todos los entrevistados se caracterizan por una apreciación musical desde la mirada de un experto. Aunque, como dijimos, la ejecución y afinación es relevante pero no

es excluyente. sí se presta atención a la creación de climas y experimentación con instrumentos diversos y formaciones que rompan con la estructura tradicional tanto de una banda de rock como con la estructura musical de dicho género. Este modo de evaluar la música desde parámetros profesionales se asocia también a la pertenencia socioeconómica de los informantes del público *indie.*

CAPÍTULO IV: Las presentaciones en vivo

Es en los recitales donde entran en relación las características tanto estéticas como logístico-comerciales de las bandas y los atributos identitarios del público, que estuvimos describiendo en los capítulos anteriores. Por esta razón dedicaré este apartado a analizar las presentaciones en vivo. Como dice Seca (2004): "Los conciertos son los lugares en los que el producto musical, el estilo que representa, sus creadores-músicos-ejecutantes y los espectadores cierran el círculo de una relación (…)." Por su parte, Hennion (2003: 336) explica que los estudios sobre música en vivo:

> "Adoptan puntualmente fragmentos de estrategias que solicitan tanto la fusión de los cuerpos (y la anulación de intermediarios instrumentalizados) como la constitución de objetos que hagan pantalla a esta fusión (y a la conversión de sujetos, mediadores de su propia sumisión a una música ideal, inaccesible, fuera de alcance). Los dos ejes puestos de manifiesto (la música-por-la-música y la música-para-el-público, el todo-por-el-objeto y el todo-para-los-humanos) ordenan la música en dos direcciones perpendiculares, partiendo del rechazo de ciertos intermediarios."

De esta manera, el autor (2003: 355) plantea una alternativa al sociologismo y al esteticismo, una sociología de la mediación. Intentaré entonces abordar el análisis de los recitales considerando tanto las sensaciones colectivas del público como un enfoque estético de los elementos de la música, como dice Hennion (2003: 362): "(…) más que

designar uno de los ejes duales de la representación, el término de mediación nombra más adecuadamente el modelo dual de la representación que proponemos".[113]

Si bien los recitales en el *indie* presentan rasgos que lo acercan a una idea de espectáculo, a su vez tiene características que hacen que funcione como un sistema de regulaciones y relaciones con determinados comportamientos, vestimentas y consumos particulares que funcionan a modo de rasgos rituales, como veremos a continuación. En este sentido analizaremos cuáles son las reglas de interacción se permiten en el *indie* ya que como explica Claudio Díaz (2001: 5): "(…) se pueden pensar las interacciones sociales que se dan en dicho ámbito, al menos en tres dimensiones distintas: interacciones de los individuos que conforman el público entre sí; interacciones del público (en tanto colectivo) con los músicos; interacciones de los roqueros con los 'otros', exteriores a la celebración."[114]

IV. 1) La preferencia por la música "en vivo y en directo"

Como expuse en el capítulo anterior, para el público *indie* la importancia de escuchar música en la vida diaria no se limita sólo a su reproducción en diferentes dispositivos sino también, y sobre todo, a la escucha de música en vivo, es decir el hecho de ver actuar a los artistas.

Uno de los entrevistados, Cristian (25), relataba que la asistencia a un recital se presenta como una prioridad frente a otras actividades como el estudio o el trabajo. Cabe aclarar

---

[113] Para profundizar el concepto de mediación ver: Jesus Martín Barbero (1987), Fredric Jameson (1979, 2000), Guillermo Orozco Gómez (1987, 1990, 1991) y Raimond Williams (1980).

[114] Este último tipo de interacción se trabajó en el capítulo I.

nuevamente para los *indie* lo primordial es el momento del concierto en sí y no seguir a una banda determinada en toda su gira. Por su lado, Celina (29), que trabaja como manager de bandas, ve también la concurrencia a recitales como una salida social.

No obstante, los recitales deben reunir ciertas particularidades para que sean "disfrutables". Es importante que las condiciones edilicias del lugar permitan una buena visibilidad del escenario y una buena acústica, sumado a que no haya una saturación de la capacidad del lugar ni multitudes. Como explica Seca (2004): "(…) los músicos underground, al mismo tiempo que huyen púdicamente del comercio y sus convenciones, buscan el contacto con lo que hay que llamar el 'sagrado público'". El público también prefiere escuchar a las bandas en vivo, antes que en una grabación. *"Un disco nunca tiene la misma fidelidad que la música en vivo. Para un oído entrenado, para que un CD pueda compararse con un instrumento en vivo tiene que tener el doble de calidad"*, dice Marcos, uno de los informantes. Muchos coinciden también en que su gusto musical se va moldeando más que nada el hecho de ver las bandas sobre el escenario que por escuchar los discos. Según Seca (2004):

> "El músico pop del siglo XXI es y será un trovador. Su profesionalidad surgirá de su caudal de dones, de su creatividad y de su maestría técnica o instrumental. Alejado de las estrellas, a las que ayuda un equipo de especialistas del comercio y de la imagen de marca, el artista del sonido se enfrentará a un pequeño público exigente e informado".

Esto es lo que sucede en los recitales del circuito, aunque, como vimos en el capítulo previo, la exigencia no está asociada a una ejecución sin errores, sino a la capacidad para crear climas, experimentar con distintos instrumentos y géneros musicales e improvisar.

Como ya mencioné, otro rasgo en la preferencia por la asistencia a conciertos es que en el público no existe una incondicionalidad de ir a ver determinada banda a todos los lugares donde toca. Este comportamiento obedece en algunos casos a la composición etaria del público *indie*, cuyas edades oscilan entre los 20 y los 35 años. Muchos entrevistados comentaron haber seguido en su adolescencia a bandas, como son los casos de Esteban, Manuel y Cristian que seguían a Divididos, pero ahora, ya cercanos a los 30 años, ya no lo hacen:

> "*Me encanta Arnedo y en un momento me parece que con Araujo hacían un dúo muy interesante musicalmente, cómo se complementaban. Araujo es muy jazzista y Arnedo es un bajo de rock pero no es un bajo normal. Y me pasó que los fui a ver 7 veces pero como no sacaban disco nuevo, en el último recital del año yo ya sabía la lista de temas, me aburrí. Ya sabía qué venía, qué faltaba, sabía cuando tocaban desganados...hasta que dije ya fue"*. [115]

Pero este comportamiento no se relaciona solamente a que el público *indie* transite la etapa de la primera adultez sino también a que construyen como un valor diferencial de los conciertos la variación del repertorio y la puesta en escena, tanto en la escenografía como en los ejecutantes intervinientes. Además en el circuito *indie,* a diferencia de otros géneros musicales, donde la mayor cantidad de público en los recitales es valorada positivamente, buscando alcanzar la masividad, aquí ocurre lo contrario y adquiere un valor negativo. Como dice Celina: "*no me gusta nada el amontonamiento y la gente. No me siento cómoda. En algún momento de mi vida sí me sentía cómoda. Y si voy a un recital masivo, voy atrás de todo. Prefiero escuchar y ver de lejos".*

---

[115] Cabe aclarar que los seguidores del *indie* también pueden escuchar o seguir artistas de grupos de géneros musicales, como en este caso una banda como Divididos que claramente no puede ser catalogada como *indie* pero que son los más aceptados por la crítica especializada.

En su estudio antropológico sobre los recitales de la banda de rock nacional Bersuit Bergarabat, Silvia Citro (1997: 100) plantea que el hecho de que los seguidores de una banda no acepten que ésta se comercialice obedece a la idea de mantener públicos pequeños que entablan una relación de fidelidad y cercanía a las bandas, relación que es considerada como un valor esencial que no debe ser perdido. Por el contrario, en el *indie* la existencia de públicos reducidos no se vincula tanto a una cuestión de fidelidad como capital sino la asociación del disfrute de la música con la individualidad en detrimento del colectivo. Para los *indie* la conexión con la música es mayor en la intimidad que en actos multitudinarios, como es frecuente en los recitales de rock en estadios. Esto trae aparejado también una pretensión de cierto elitismo, de ser música "sólo para entendidos", aunque los seguidores no lo manifiesten explícitamente, siendo coherentes con la corrección política que los caracteriza.

IV.2) La producción de shows

Si pensamos al *indie* como *formación,* [116] en la producción de recitales del circuito en el área metropolitana intervienen diferentes actores sociales que adoptan características particulares. Estos son: los músicos – que hemos descrito en el primer apartado-, el público – que analizamos en el tercero- y los empresarios culturales, quienes regentean los lugares para tocar y, en algunos casos, dirigen los sellos discográficos independientes, tal como estudié en el segundo capítulo.

Es aquí, en la instancia de los recitales cuando se diferencian entre los empresarios del *indie* los dueños del salón- que suministran el espacio físico conveniente, habilitado por las

---

[116] En términos de Williams (1980: 141), las formaciones son: "movimientos o tendencias conscientes (literarios, artísticos, filosóficos o científicos) (…) que de ningún modo pueden ser plenamente identificadas con las instituciones formales".

autoridades municipales, y que retienen los fondos por la venta de bebidas y comidas [117] - y los dueños de los sellos o los managers de las bandas que se responsabilizan por la producción del espectáculo artístico y recaudan el dinero de las entradas y de la venta de discos.[118]

La presencia de managers es poco común en el *indie*, excepto en bandas más consagradas, la función de empresarios dueños de los lugares y representantes de las bandas suele estar concentrada en una sola persona,[119] o en el caso de que se trate de distintas personas ejerciendo tales roles, entre ellos entablan una relación informal y de amistad más que de negocios. Blázquez (2008: 137) habla del rol del manager en los cuartetos de Córdoba, empresarios capitalistas imprescindibles para la existencia de las orquestas: *"El manager, además de ocuparse de la venta de los servicios musicales que ofrece la orquesta, se responsabiliza por la puesta en escena."* En cambio, los músicos *indie* reiteran permanentemente: *"no contamos con manager ni prensa, lo manejamos nosotros"*. [120] Sin embargo, existen actores dentro del circuito que si bien no son managers cumplen con dichas funciones. Se trata de actores que no son músicos pero que participan en la organización de conciertos y la difusión, sin necesariamente cobrar por dichos servicios, ya que su principal ocupación laboral es otra y estas actividades son realizadas en el tiempo

---

[117] En algunos casos de lugares con mayor presencia comercial como Niceto, N/D Ateneo o el Konex, exigen un porcentaje de las entradas o este es de contado por el sistema de ventas Ticketek.

[118] En los lugares más grandes, mencionados en la nota anterior, generalmente también cuentan con disquerías propias, ajenas al stand instalado por el personal de la banda, por lo que, además de quedarse con la recaudación de las ventas en bebidas y comidas, también obtienen dinero de las ventas de discos y merchandising por cuenta del local.

[119] Un caso es el de Gustavo Kisnovsky Rudy quien es dueño del sello i*ndie* Ultrapop y además del bar Ultra donde tocan bandas del circuito. Con anterioridad a dicho bar, Kisnovsky Rudy organizaba las fiestas Pop City alquilando el salón "El sótano" del club del microcentro *Unione e Benevolenza* donde tocaban bandas, vendían discos del sello y luego se transformaba en boliche con música de bandas de rock y pop internacionales y nacionales desde la década del 70 al 2000.

[120] Declaraciones del músico Sebastián Argüello del grupo NormA (Entrevista realizada por el Bebe Contempomi en el programa "Vivo Rock" de la señal "Quiero música en mi idioma" el día 18/8/09, en una emisión dedicada al rock *indie).*

libre. De este modo, buscan nuevos caminos alternativos a los pasos tradicionales del marketing a través de las nuevas tecnologías ya que Internet les permite hacer su propia difusión y organización de conciertos. Es en este sentido que se diferencian del cuarteto en el que claramente se delimitan personas encargadas del *management* de las bandas y que trabajan por un ingreso económico, sea renta, salario o ganancia.

Los *indie* se distinguen también de los músicos *underground* de Francia estudiados por Seca (2004: 101), quienes buscan alcanzar la popularidad y salir del anonimato de la mano de los *managers.* En contraposición, los *indie* declaran "odiar a los managers"[121] y no buscar la masividad. Aunque, como hemos visto en el capítulo II, los dueños de los sellos y algunas personas que no son managers cumplen estas funciones. Esta toma de posición implica la consideración del empleo de los *managers* como una pérdida de capital al interior del *indie* ya que en la identidad que construyen de sí mismos ligada al arte y la independencia artística debe respetar el mandato de no someter a la música exclusivamente a la lógica de la mercancía, aunque deban hacerlo para reproducirse como músicos.

IV.3) El circuito de recitales

Durante el trabajo de campo, asistí a recitales del circuito *indie* entre enero y noviembre de 2009.[122] Dichos recitales suelen llevarse a cabo en un circuito de locales de música en vivo, teatros o centros culturales cuya capacidad promedio es de 400 personas, lo que en la

---

[121] Germán Cohen de Onda Vaga en la Charla "Claves para emerger (Como favorecer y generar el desarrollo de nuevos artistas)" en ciclo "Ciudad Emergente", Centro Cultural Recoleta, 14 de junio de 2009.

[122] Entre ellos destacaré los conciertos de *Onda Vaga* (28/1/09 en Ciudad Cultural Konex), *Él mató a un policía motorizado* (15/02/09 en Ciudad Cultural Konex), *Franny Glass y Juan Ravioli* (19/02/09 en el Club Cultural Matienzo) y *Lisandro Aristimuño* (27/02/09 en Niceto Club). También se incluyen recitales de Madre Maravilla, Mataplantas, Gabo Ferro, Bicicletas, Banda de Turistas y Prietto Viaja al Cosmos con Mariano.

escala de los conciertos es una cantidad reducida de personas. La menor capacidad registrada fue en el concierto de Franny Glass y Juan Ravioli (19/02/09 en el Club Cultural Matienzo), con aproximadamente 60 personas, mientras que el mayor registro de capacidad y asistentes fue en el recital de Lisandro Aristimuño (27/02/09 en Niceto Club) con 1.100 personas.

Estos lugares se encuentran generalmente en los barrios más turísticos de Capital Federal como Palermo, San Telmo, Abasto o microcentro (ver anexo de salas y locales del circuito). Se trata de lugares que cuentan con todas las normas de seguridad, o en otras palabras, sobrevivientes post Cromagnon.[123] Cabe recordar que el *indie* surge con posterioridad a esta tragedia, como una respuesta dentro del rock nacional -aunque no se autopresenta como tal- al rock chabón, por eso una vertiente importante del *indie* -principalmente el *indie* sensible- optó por la instrumentación acústica para, de esta manera, tener una mayor cantidad de opciones de lugares para tocar sin la necesidad de contar con las condiciones necesarias para la conexión y amplificación de instrumentos eléctricos. Por otro lado, veremos que los lugares que forman parte del circuito, por esta razón expuesta, salen de la ilegalidad y marginalidad, y si bien muchos de ellos no cuentan con grandes auspiciantes y son pequeños emprendimientos, mantienen la independencia y autogestión pero dentro de la legalidad de las normativas y habilitaciones municipales.

---

[123] Como ya mencionamos, República Cromagnon era un local habilitado para recitales, de rock principalmente, ubicado en el barrio de Once de la ciudad de Buenos Aires. en la que se produjo un incendio durante el recital de la banda de rock Callejeros el 30 de diciembre de 2004 causando la muerte de 194 personas y dejando más de 700 heridos. Luego de esta tragedia, se produjo, tanto en la ciudad como en diversas ciudades del país, una clausura masiva de locales de rock, discotecas y espacios culturales que incumplían normas de seguridad. Sin embargo, la intención de las autoridades de mejorar la seguridad de los espectadores afectó los circuitos artísticos independientes. Esto produjo el reclamo de diversas bandas pequeñas y asociaciones de artistas como la U.M.I. (Unión de Músicos Independientes) que vieron limitadas sus capacidades de trabajo al reducirse la cantidad de lugares disponibles habilitados y al aumentar los costos de los shows con la contratación de personal de seguridad.
Es significativo que en el recital de Lisandro Aristimuño (27/02/09 en Niceto Club) las entradas aclaran: "Prohibido el ingreso a menores de 18 años" y en letras pequeñas dice que la capacidad de Niceto es para 1118 personas, con el número de disposición y habilitación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

En cuanto a los lugares donde se desarrollan los recitales de rocanrol, Paula Bustos Castro (1996: 61)[124] los clasifica en una primera categoría: microestadios o grandes teatros lugares grandes adonde se va exclusivamente para asistir al recital. En una segunda categoría están los boliches a los que se va tanto por el grupo musical como por el lugar en sí, mientras que la tercera es la de los bares. Por el contrario, en el *indie* los estadios no forman parte del circuito porque no alcanzan ni buscan alcanzar a grandes cantidades de públicos. Los lugares podrían clasificarse en teatros, centros culturales, bares y restaurantes. Si, como dice Bustos Castro, el teatro no es un lugar legítimo para el rocanrol porque que su estructura con butacas fijas atenta contra la libertad de los cuerpos, en el *indie*, especialmente en su expresión 'sensible', el teatro es uno de los lugares predilectos por su acústica e intimidad en la relación con el artista. También locales bailables como Niceto forman parte del circuito, pero con la peculiaridad que la música que pasan en las pistas de baile no es la que se escucha comúnmente en cualquier discoteca sino que es la misma que consumen los seguidores del *indie.*

Uno de los lugares más elegidos es Ciudad Cultural Konex,[125] en el barrio del Abasto. Este espacio cultural funciona en una fábrica reciclada por el Estudio Clorindo Testa y Asociados, cuyo edificio fue construido en la década de 1920 y utilizado como fábrica y depósito de aceites hasta el año 1992. Años más tarde, entre 2004 y 2005, fue adquirido por la Fundación Konex. En el verano 2009 el lugar lanzó la propuesta "Parador Konex". En el marco de esta programación se realizaron actividades de cine, teatro, circo, artes

[124] Es importante aclarar que este trabajo data de 1996, por lo tanto es previo al incendio de Cromagnon, y a su vez hace referencia sólo a la taxonomía del lugar, sin considerar otros aspectos como la ubicación geográfica, el costo de las entradas, el público al que están dirigidos los lugares, las propuestas diferenciales que ofrecen, etc.

[125] Conocí a uno de los entrevistados del público (Cristian) en el Konex en el recital de Onda Vaga y en aquella oportunidad él me dijo: "Este lugar surgió después de Cromagnon, se empezó a usar lo del patio con ciclos acústicos, con todas las clausuras a lugares como el Salón Pueyrredón y El sótano de Unione e Benevolenza". Me contó que él solía ir a esos lugares a ver a bandas indie como Norma, la banda de La Plata y Valle de Muñecas. "Fijate que Valle de Muñecas después de Cromagnon dejó de tocar instrumentos eléctricos y empezaron a hacer sets acústicos por el tema de la seguridad, tocaban las mismas canciones pero acústicas."

visuales y música como el ciclo "Música de miércoles: canciones al aire libre" promocionado como "musicalización + aire libre + rica comida + un show especial + patio zen"[126]. En esta propuesta, la música oficiaba como un mero acompañamiento al hecho de disfrutar una tarde y noche de verano al aire libre, con comida naturista y sillones para relajarse. Los miércoles de verano, el patio del Konex se convertía en un parador de playa con reposeras, hamacas paraguayas, frutas tropicales, arenero y pequeñas piletas junto a grandes almohadones y una muestra fotográfica de las playas de Mar del Plata. En el Konex también hay una tienda donde venden libros de arte, remeras pintadas a mano, agendas, muñecos y objetos de diseño y los discos de la banda de turno.

Durante ese ciclo hicieron conciertos varios artistas *indie* como Rosal, Gaby Kerpel, Francisco Bochatón, Gabo Ferro y Onda Vaga. En el caso de Onda Vaga, luego de las buenas críticas recibidas por parte de los medios especializados y de haber sido elegidos como "banda revelación" por el suplemento *NO* de *Página /12*,[127] la banda dejó de hacer fechas de conciertos en salas más pequeñas[128] y pasó a tocar recurrentemente en el Konex, lugar cuya capacidad se ve colmada con alrededor de 700 personas. Según Erika, una de las seguidoras de la banda: "*El Konex ya es otra cosa, no es under como La Castorera. Yo creo que les va a ir muy bien a esta banda, están creciendo mucho.*"

---

126 Como vimos en el primer capítulo, el rock nacional originario recibió la influencia beatnik, algo que se repite en el *indie* en la lírica de bandas como Zanahoria y Prietto Viaja al Cosmos con Mariano. Algunos escritores beat, entre otras cosas, se acercaron a las religiones orientales como el budismo, el taoísmo y la filosofía zen. Algo retomado por el *indie* en un abordaje más mundano. Como sucede en el Konex, no se trata de estudiar la filosofía sino de decorar el patio al estilo zen y vender comida china y orgánica. En este sentido, retomo el estudio de los consumos culturales de la clase media porteña de Mariano Oropeza (Wortman, 2003:168) quien utiliza el concepto de *styling* de Gillo Dorfles (1963:97) que resume el estilo de rescatar estéticamente la cotidianeidad a través de la optimización estética de las formas de los objetos, como la defensa de un modo de vida "natural" y sana, el consumo de comidas orientales, entre otros.

127 La encuesta 2008 del NO se realizó con el voto de 116 músicos, no intervinieron los lectores. Los resultados de la encuesta se publicaron el 8 de enero de 2009: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3811-2009-01-08.html (último acceso 11-06-2010)

128 Previamente a tocar en el Konex, Onda Vaga realizaba un ciclo una vez por semana en la sala "La Castorera", con capacidad para 100 personas, en el barrio de Palermo, un centro cultural donde además de tocar bandas, hay ciclos de cine, teatro y talleres de arte.

También durante aquel verano tocó en el Konex la banda Él Mató a un Policía Motorizado pero fuera del ciclo "Música de miércoles". En dicha oportunidad, el escenario no se encontraba al aire libre, sino que el show se desarrolló en la sala "E", un lugar oscuro, bien sencillo, creando el ambiente de los típicos "antros"[129] de rock pero con la particularidad de poseer todas las medidas de seguridad requeridas. Es decir que sólo en apariencia el lugar denota la decadencia y marginalidad de los locales de rock donde tocan las bandas chicas.

Otro lugar elegido por las bandas del circuito, es Niceto Club, en Palermo. Inaugurado en 1999, por el escenario y la cabina de DJ desfilan habitualmente una gran variedad de artistas locales e internacionales, mientras que en sus dos pistas de baile ofrece fiestas con orientaciones musicales que incluyen pop, rock, reggae, hip hop, electrónica, tango, soul, funk, entre otros géneros. Allí han tocado bandas c omo 7 Delfines y Babasónicos, bandas *indie* internacionales como Brazilian Girls, y otras locales como Brian Storming, La Bomba de Tiempo, Les Mentettes, Lisandro Aristimuño, Pánico Ramírez, Pez y Villa Diamante. Entre el 2004 y el 2008 se llevaron a cabo las fiestas Compass organizadas por el sello Estamos Felices (ver anexo capítulo II) donde bandas *indie* o emergentes tocaban en sets de 30 minutos todos los viernes por la madrugada. La ya extinta FM Kabul - radio habitual del circuito- también organizaba fiestas en Niceto.

Actualmente se realizan las Fiestas Invasión, con el dj Fabián Dellamónica desde la cabina principal, que pasa música que va desde Nina Simone, Serge Gainsbourg, Ennio Morricone, Marvin Gaye, Diana Ross and The Supremes hasta The Clash, Smiths, The Cure, New Order, Joy Division, y Bjork. Las entradas a las fiestas rondan los 30 pesos (al momento de realización del trabajo de campo), al igual que el ingreso a los shows. Niceto conjuga las características de una disco de moda entre la clase media y alta y a su vez las cualidades de un local para recitales que se adapta al público de la banda ocasional.

---

[129] Se utiliza la palabra "antro" (cavidad natural del terreno, símil cueva) para nombrar a ciertos lugares de entretenimiento como discotecas o bares.

Este lugar tiene la estructura de una discoteca, muchas luces de colores, y bolas de espejos, hay un camello gigante de espejos de la marca "Camel" colgando del techo. Cuenta con dos plantas, arriba hay una especie de palcos con barandas que dan al escenario y también un sector VIP con sillones que da al frente del escenario al que sólo pueden entrar quienes tienen la pulserita de acceso. Generalmente quienes acceden a dicho sector son las chicas "mejor vestidas" del boliche, en su mayoría todas se visten según el estereotipo "cheto" que será descrito posteriormente. Previo a los recitales en Niceto suena música ambiente, en general música electrónica *chill out,*[130] que pasa desapercibida, a diferencia de lo que ocurre en la previa de otros lugares que describiremos a continuación.

Otro lugar seleccionado para el trabajo de campo es el Club Cultural Matienzo, frecuentado por los músicos *indie sensibles* en particular. Ubicado en Colegiales, se realizó el ciclo "Traeme unos hielitos" durante los meses de enero y febrero de 2009 con artistas como Franny Glass, Juan Ravioli y Pablo Dacal. El Matienzo pertenece a una asociación de estudiantes extranjeros en Buenos Aires, realizan ciclos de cine de autor, clases de salsa cubana, teatro improvisado y otras actividades culturales destinadas no sólo al público porteño sino a estudiantes extranjeros. A diferencia de Niceto y el Konex -que son lugares más institucionalizados, cuentan con sponsors como la marca 7up y Camel, y venden sus entradas a través de Ticketek- el Matienzo es un lugar más pequeño e informal. Es como el living de una casa, además hay una cocina de pequeñas dimensiones con una barra donde venden bebidas y las paredes están decoradas con posters de películas de cine de autor como Wong Kar-Wai[131] y afiches de las actividades culturales. No hay entradas, generalmente cobran 15 pesos el ingreso a los conciertos y lo anotan en un cuaderno. El escenario es pequeño -aproximadamente mide un metro por dos- pero acorde con las

[130] Chill out (término informal del inglés que significa *relajarse*) es un subgénero de la música electrónica que se caracteriza por su composición armoniosa y relajada.

[131] Wong Kar-wai (Shanghái, 17 de julio de 1958) es un director de cine honkonés reconocido internacionalmente por sus filmes únicos visualmente y muy estilizados que lo han hecho merecedor del mote "poeta de la imagen". Con su film "Happy Together" (1997) obtuvo el premio a mejor director en el "Festival Internacional de Cannes".

proporciones del espacio. De fondo tiene un gran mural de dibujos, del estilo de DOMA[132] o los nuevos grupos colectivos artísticos y de diseño gráfico. En lugar de sillas para el público, hay colchones con fundas de distintos colores y estampados. La organización y el clima del lugar hacen que parezca que uno está reunido en la casa de un amigo y no en un recital en el que se abona una entrada. Los asistentes al Matienzo son habitués, ya parecen conocer el lugar, se sienten cómodos y se sientan sin problemas en los colchones, hasta hay algunos que se acuestan como si fuera su propia cama. Quienes musicalizan no son djs sino que son tres amigos al frente de una computadora que programan canciones de Onda Vaga, Juan Ravioli, Coiffeur y Doris, todas bandas del circuito *indie* local, y también bandas extranjeras como Belle and Sebastian, I´m From Barcelona y Blur, que si bien no son *under,* no convocan a multitudes y son poco conocidas en nuestro país, excepto Blur. El lugar es casero[133] pero cumple con todas las medidas de seguridad, hay carteles indicando las salidas, matafuegos y prohibición de fumar en la sala, indicaciones que todos los asistentes respetan, algo que no sucede en otros lugares cerrados como Niceto.

Dentro del circuito hay una subdivisión: están aquellos lugares como Niceto, N/D Ateneo, Konex y el Ciclo Nuevo que pertenecen a un "subcircuito comercial" dentro del *indie*: se trata de emprendimientos mayores, con grandes compañías como auspiciantes y con mayor presupuesto. Y por otro lado, están aquellos como el Matienzo, La Castorera, Le Bar, Ultra, Plasma, La Cigale y el ZAS que son más informales, se trata de pequeños y

---

[132] DOMA es un grupo de artistas de Buenos Aires, jóvenes estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido, Diseño Gráfico e Ilustración, que irrumpió en la escena de arte callejero local en 1998 a través de stencils, instalaciones urbanas y proyecciones callejeras. A partir de DOMA han proliferado otros grupos artísticos similares en los últimos años.

[133] Por ejemplo al llegar a Matienzo 2424, casi me paso de largo, no veo ningún cartel, sólo la puerta de una casa antigua reciclada, pintada de colores llamativos y unas pequeñas siglas: CCM (Club Cultural Matienzo). Un chico ve mi cara de perdida y me dice: "Sí, es acá." Son casi las 22, horario del show, y aún están cerradas las puertas. Un auto estaciona en la puerta del Matienzo y baja una pareja sacando del baúl bolsas de supermercado con cerveza y gaseosas, que son las que más tarde venderían durante el show en vasos de plástico. La pareja, que asumo son los dueños o encargados del Matienzo, saludan al chico que me había hablado minutos antes y él se ofrece a ayudarlos con las bolsas. Evidentemente hay gente habitué del lugar que ya son como "amigos de la casa".

medianos emprendimientos llevados a cabo por jóvenes que no cuentan con sponsors privados, o, en casos excepcionales, cuentan con algunos apoyos subsidiarios por parte del Estado.[134] En el circuito se conjugan desde salas teatrales pertenecientes al Estado de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, emprendimientos gastronómicos de los dueños de los sellos *indie*, centros culturales de colectivos artísticos de jóvenes y discotecas. Por el contrario, los estadios de fútbol o clubes tanto grandes como pequeños, están ausentes dentro de las opciones para tocar (ver Anexo).

Aunque el bien más importante y que da sentido a los recitales es la música, también existen otras ofertas para la producción y el consumo que no son homogéneas sino que se adecuan a las distintas bandas del circuito, sus públicos y los lugares donde se desarrollan los conciertos.

En el caso de Niceto, el lugar cuenta con dos barras donde venden tragos: el más "barato" sale 20 pesos y una lata de la bebida energizante Red Bull está a 15 en el verano de 2009. Casi nadie pide agua o cerveza sino tragos y vinos espumantes. En la etapa previa a los shows, mientras se forma la cola en la calle casi nunca hay botellas de cerveza que se acumulen ni papeles en el piso, apenas algunos cruzan al kiosko de enfrente y compran gaseosas y galletitas o algún *snack* para engañar el estómago hasta que termine el recital, que seguramente se extenderá a la medianoche. [135]

Por su parte, en el parador Konex, hay una barra donde venden cerveza, gaseosas, jugos, *milkshakes* (batidos de leche, bebida típica de Estados Unidos) y sándwiches tanto de jamón y queso como vegetarianos, *sushi rolls* (comida japonesa de rollos de algas rellenos

---

134 Por ejemplo, La Castorera cuenta con el apoyo de ProTeatro, el Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral no oficial del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires que otorga ayudas económicas a salas y grupos teatrales.

135 En la calle un hombre con un carrito suele vender café pero nadie le compra. El hombre es humilde, viste ropa limpia pero desteñida y vieja, y sus termos tienen manchas marrones que delatan los años de uso. Por el contrario, el público de Niceto está en un escalón económico superior, vestido a la moda y opta por consumos de la misma índole.

de arroz y pescado), choclos, *wraps* de pollo (tortilla de maíz enrollada rellena de pollo y vegetales) y panchos. La mayoría toma cervezas ó *milkshakes* y comen choclos ó sándwiches vegetarianos, elecciones "cool"[136], no se ven panchos u otras bebidas alcohólicas.

En cambio, en el Matienzo venden gaseosa y cerveza suelta -cuyas botellas compraron en el supermercado *Coto* un rato antes del recital- en vasos descartables a cinco pesos cada uno. En el N/D Ateneo, a pesar de ser un teatro, venden cerveza y permiten el ingreso con las botellas o porrones a la sala.

El merchandising de las bandas prácticamente no existe en los recitales, sólo se venden sus discos, no hay pulseras, ni fotos, ni posters, ni remeras, ni mochilas o parches.

En los shows de Lisandro Aristimuño generalmente Luz, su novia,[137] es la encargada de vender los discos del músico en una mesa instalada, modalidad que se repite en todos los recitales asistidos. En otros casos como el Konex, La Castorera ó el N/D Ateneo cuentan con disquerías propias, aparte del stand instalado por el personal de los músicos. Por ejemplo, en el recital de Gabo Ferro en noviembre de 2009 en el N/D, sus discos se podían adquirir en tanto en la disquería del teatro como en el stand circunstancial, sólo que en este último había precios inferiores, mayor variedad en la discografía y además ofrecían el libro de Gabo, su tesis de doctorado de Historia.[138]

---

136 En entrevistas a los asistentes a recitales, se registraron comentarios en lo que lo *cool* o copado es no drogarse, comer natural, ser vegetariano, hacer meditación china, entre otras cosas. Por ejemplo, al preguntarle a una de las seguidoras si asociaba la música que escuchaba a determinados consumos de alcohol o estimulantes, ella respondió: *"Y, es que generalmente suelen estar socialmente asociadas a ciertas cosas. La música electrónica está muy asociada al éxtasis, LSD, el rock a la merca, o sea… y casi todos, hay determinadas músicas, viste, estilos de música que quizá la gente es más cool… qué sé yo, ponele, gente del jazz o del funk que yo conozco quizás no es tan drogadicta. Son más cool. Pero en general la música suele estar bastante asociada a la droga. Pero me parece más cool definitivamente no drogarse".*

137 Más tarde me enteraría que es también egresada de Ciencias de la Comunicación en la UBA.

138 Ferro, Gabo: *Barbarie y civilización: Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas (1835-1852)*. Buenos Aires: Marea, 2009.

IV.4) El *indie* como política cultural

Desde el 2008 el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires lleva a cabo el Festival Ciudad Emergente, un evento dirigido a los jóvenes con espectáculos de danza, cine, arte callejero y música, principalmente bandas y solistas *indie*. También los *indie* tienen una participación protagonista en los ciclos de verano "Cultura para respirar" y del BAFIM (Festival Internacional de la Música de Buenos Aires). A su vez, las bandas tocan en las salas del circuito teatral de Buenos Aires, en el que se destaca el Ciclo Nuevo del Teatro San Martín por constituir el espacio por excelencia en el que los artistas *indie* tocaron por primera vez y lanzaron sus carreras, gracias al prestigio institucional de dicha sala teatral.

Teniendo en cuenta estos hechos, más los subsidios antes mencionados, es pertinente dar cuenta del auspicio e incentivo al *indie* por parte del Estado. Estas políticas culturales no son casuales: Cromagnon trajo como consecuencia no sólo la clausura de muchos lugares para tocar, lo que implicó una dificultad para los músicos y una mayor presencia en los festivales gratuitos organizados por el gobierno, sino también un cuestionamiento a los cimientos del rock. Es entonces cuando al momento de apoyar la música juvenil urbana, el Estado, en este caso particular el de la ciudad de Buenos Aires que justamente se vio directamente implicado en Cromagnon, dirige sus políticas hacia el *indie*: bandas y solistas que no se denominan rock, ese rock marcado por la tragedia.

Leandro Aput, músico solista, ex guitarrista de Cabezones y productor en el programa "Apagá la tele" de FM Rock and Pop reflexiona sobre el Ciclo Nuevo, del cual ha participado y que según él tiene *"*un buen criterio artístico", aunque considera que:

> *"(…) la cultura no tiene que ser patrimonio ni del mercado, ni ser auspiciada únicamente por el gobierno. Porque suelen utilizarse algunos criterios que son muy arbitrarios y que desde un lugar así de poder, como evidentemente es el Estado, se*

diga qué es lo que merece la pena ser catalogado como culturalmente valioso o lo que sea, suele ser medio peligroso. Yo trato de ser muy observador de eso y trato de darme cuenta cuando la mano viene desde un lugar un poco más sano y más limpio. Porque obviamente no trato de negar todo lo que salga de algo así". [139]

Por otro lado, durante la edición 2009, Luis Paz, periodista del suplemento No de Página 12 cuestionó a los músicos sobre su participación en un evento estatal. Al respecto, el guitarrista de Banda de Turistas, Luis Balcarce respondió: "*Vinimos a tocar para la gente, a hacer lo que mejor sabemos, no a apoyar al Gobierno".*[140] Los músicos entonces no rechazan la ayuda de las políticas culturales, sino, que por el contrario esto es valorado positivamente. Surge entonces una ambigüedad en sus declaraciones ya que dicen desconfiar del estado pero por otro lado participan de todas sus actividades. No obstante, según la lógica interna esto no vulnera la independencia ya que se acepta la participación del Estado siempre y cuando no se vulneren los criterios artísticos que son capital en el *indie*. Es decir que, valga la redundancia, el *indie* no es menos *indie* por recibir el apoyo del Estado sino que es pertinente destacar que el Estado es parte de su construcción porque es este actor social también quien lo cataloga (junto con la crítica especializada) y aporta a su construcción identitaria al seleccionar cuales son los artistas que deben ser catalogados como "independientes" o "emergentes" post-Cromagnon.

---

139 Fue entrevistado el 28 de noviembre de 2008 por Carla Valicenti. Texto completo: *Reflexiones iniciales sobre el rock en las políticas culturales Ciudad de Buenos Aires y Morón*. *transitando el postcromañón*. Carla Valicenti. Mayo de 2009. Disponible en: www.recursosculturales.com.ar/.../Rock_politicas_culturales.doc (último acceso 24-06-2010)

140 http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-14215-2009-06-15.html (último acceso 11-06-2010)

IV.5) El público en los conciertos

En coherencia con la pertenencia generacional que ya vimos entre músicos y seguidores, los asistentes a los recitales rondan entre los 18 y los 30 años[141]. Suele haber más hombres que mujeres, excepto en los recitales de Lisandro Aristimuño y de Onda Vaga, músicos cuyas características físicas son valoradas como atractivas para este público femenino, posible razón por la cual hay más mujeres que hombres.[142]

Además es recurrente la presencia de jóvenes turistas en estos conciertos, en la mayoría de los casos debido a la publicidad de los lugares y, en su minoría, por la recomendación de bandas por parte de jóvenes locales del circuito que, como ya relatamos, se ubica justamente en zonas turísticas de la ciudad.

En la etapa previa al recital, "cada uno está en la suya", hablan solamente con quienes concurrieron al recital (parejas o amigos), no hay cruce de palabras con ajenos al grupo, ni siquiera para preguntar la hora, o hacer algún comentario banal. Tampoco hay acercamiento con intenciones de conquista, hay algunas parejas, pero en general son grupos de amigos mixtos (hombres y mujeres) que no interactúan con gente ajena a su grupo de pertenencia. Muy pocos concurren solos y con intención de comunicarse con otros.

No hay policías ni hechos que profundicen la diferencia ente el recital y la vida cotidiana. Los asistentes actúan como si estuvieran "en su casa", en un ambiente de

---

141 Excepto un grupo de adolescentes del Colegio Nacional Buenos Aires que son seguidores de *Onda Vaga* luego de que la banda actuara en un festival del colegio. Con respecto a la edad de los músicos, en *El mato* tienen un promedio de 25 años, al igual que *Onda Vaga*, los solistas tienen 21 años (*Franny Glass*) 28 (*Juan Ravioli*) y 31 (*Lisandro Aristimuño* aunque este último parece mas joven). La banda más joven del circuito (y a su vez una de las más exitosas) es *Banda de Turistas,* cuyos músicos tienen todos un promedio de 20 años.

142 En el recital de Onda Vaga, también se registraron muchos niños de alrededor de 5 años dando vueltas con sus jóvenes padres, hecho que no se registra en otros recitales y que puede deberse a las características del Konex ambientado con un arenero y juegos para chicos.

comodidad.[143] En muchas ocasiones los músicos están entre el público tomando una cerveza y charlando y luego suben al escenario con la misma ropa, sin pasar por el camarín, como si hubiera una continuidad entre la "previa" y el show (y también el después), como si fueran uno más de todos los que están en el concierto.

En pocos casos se arman colas [144] en las entradas, pero todo transcurre con tranquilidad, en orden, sin hacer bullicios, ni ensuciar las veredas como suele suceder en otros recitales como los de rock chabón o cumbia. En contraposición, los cuerpos del *indie* pasan desapercibidos, llegan en silencio y no deambulan por los alrededores del lugar. En Niceto en el recital de Aristimuño muchos asistentes llegan en auto, algunos Peugeot 206, Ford Ka, todos modelos nuevos. En cambio, en el Matienzo en el concierto de Franny Glass sucede lo contrario: la mayoría llega caminando o en transporte público lo que denota cierta diferencia al interior de los públicos que convocan tanto los artistas como los lugares en sí mismos.

En el *indie* la interacción entre los asistentes es limitada. Sólo se registra en los recitales de Onda Vaga, donde a través del baile hay cruces de miradas y comunicación corporal, y en el caso de Él Mató a un Policía Motorizado y las bandas de *indie cabeza*[145], en las cuales

---

143 Cristian, uno de los entrevistados en los recitales dice: "*En un lugar determinado como el Konex, tocan distintas bandas y vas el lunes a ver a la Bomba y hay un montón de gente con buena onda y vas un miércoles y ves la misma gente con buena onda y vas a ver a "Él mató" y ves la misma onda pero con otro estilo musical y nunca lo entendes, entonces es un lugar que sabés que la vas a pasar bien, se que voy a tomarme algo o puedo comer algo y va a estar todo bien, no es como en Cemento que la sufrías. No te importa, en el caso mío, ir solo porque sabés que la vas a pasar bien, y si no me gusta el ambiente pero sí la banda, se que la voy a pasar bien también, siempre encontras un atractivo. Distinto es cuando no te sentís cómodo en el lugar donde estás."*

144 No casualmente esto sucede con los artistas de mayor convocatoria y que tocan en lugares más amplios como Lisandro Aristimuño en Niceto y Gabo Ferro en N/D Ateneo.

145 Como vimos en el capítulo anterior, dicha categoría fue utilizada por primera vez por los periodistas del Suplemento NO de Página 12 en el número del 11 de junio de 2008, también disponible en http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3430-2008-06-11.html (último acceso 11-06-2010) y en el número del 4 de septiembre de 2008: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3597-2008-09-07.html (último acceso 11-06-2010). Ver también Los Inrockuptibles nº 131, diciembre del 2008.

a través del pogo y slam los concurrentes interactúan, como detallaré a continuación, sin embargo esta práctica sólo se da entre quienes están ubicados delante de todo, próximos al escenario.

En contraposición, en el caso de los conciertos de *indie sensible*, apenas hay interacción entre amigos para hacer algún breve comentario o convidar bebida, pero todos intentan que esa interrupción sea lo más corta posible para continuar con la concentración en el artista. La concentración del público de *indie sensible* está más que nada focalizada en lo que dicen las letras, aunque también se registraron comentarios con respecto a la ejecución del instrumento, estos últimos principalmente vertidos por asistentes que también son músicos. Cabe destacar que una de las bandas más elogiadas del circuito *indie*, *Mataplantas*, participó en Junio de 2009 del ciclo de música "El apagón" en el Centro Argentino de Teatro Ciego. Este concierto se desarrolló completamente a oscuras, tanto músicos como público no veían nada, lo cual exacerbó la concentración en la música y letra de las canciones.

Por otro lado, si bien en su mayoría los asistentes a los recitales no cantan las canciones de las bandas, algunos de ellos filman o graban a los artistas. No obstante, cabe aclarar que esto no es una práctica generalizada. Sólo lo hacen aquellos que cuentan con cámaras profesionales. No se trata de un registro del "yo estuve ahí" como sucede en los recitales masivos de rock o de otros géneros donde todos graban utilizando sus celulares. Aquí la práctica de registro adquiere un matiz de clase no sólo porque los asistentes utilizan equipos costosos sino también porque ejercen del acto de filmar como estética, poniendo de relieve el capital simbólico vinculado a la educación formal. La mayor parte de los seguidores cuentan con una formación universitaria y, en algunos casos, en carreras vinculadas al diseño, el cine o la fotografía.[146]

[146] En el recital de Franny Glass conocí a Betiana (estudiante de Ciencias de la Comunicación) y Javier (estudiante de Diseño de Imagen y Sonido) quienes llevaron sus cámaras fotográficas para registrar el concierto. Me comentaron que les gustaba la iluminación del lugar por el efecto que generaba en las

IV. 6) La música como actividad: baile y otros consumos

Otra característica en la música *indie* es que el público rechaza el baile ya sea porque no les atrae o porque dicen que "no les sale naturalmente hacerlo". Facundo, por ejemplo, considera al rock disociado del baile. Los informantes dicen que la única excepción en que bailan es durante las salidas sociales con amistades, o bajo los efectos del alcohol que produce cierta desinhibición. La concurrencia a lugares destinados para bailar (discotecas) es esporádica y por ocasiones especiales como cumpleaños, ya que ir a bailar no es habitual en los entrevistados[147]. En el caso de las mujeres entrevistadas, sucede lo mismo, sólo bailan en el contexto de una fiesta o en la intimidad.

Para Christopher Small (1998) la música es siempre una actividad antes que un objeto. El concepto de "musicking" del autor abarca tanto el baile como la escucha en tanto actividad organizada. De este modo encontramos una distinción entre la música para bailar y la música para escuchar que no se repite en todos los entrevistados. Cristian dice: *"En mi adolescencia no me acuerdo de poder ligar el rock con bailar, salvo el rock and roll obviamente, pero no había la movida que hay ahora, por ejemplo que si vas a Compass*[148] *podes bailar rock. Antes si ibas a un boliche tenías que bancarte la cumbia, que a mí no me gustaba, entonces no iba mucho a bailar".*

---

fotografías. También filmaron sus canciones favoritas y luego las subieron a Youtube para compartirlas con otros usuarios.

147 Sin embargo, se registra un circuito de boliches no convencionales que los entrevistados cuentan que frecuentaban en la adolescencia (como el Salón Pueyrredón en Palermo) o fiestas organizadas por djs (como las Fiestas Compass, Avantt, Atomic, Vintage y Pop-ups) que comenzaron a realizarse hace aproximadamente 4 años, luego del incendio de República Cromañón en donde pasan música de los 80 y rock indie.

148 Las fiestas Compass comenzaron se llevaron a cabo entre el 2006 y el 2008 todos los viernes en Niceto Club con djs que pasaban rock y pop independiente internacional junto con shows de bandas locales e internacionales del circuito *indie*. También pasaron por las Compass Victoria Mil, DDT, Leo García y Los Látigos, bandas no catalogadas como *indie* pero del mismo circuito.

En otros casos frente a la negativa al baile, directamente aparece una concepción de no compatibilidad entre la música y el baile. Para Facundo: "*La música no es para bailar, es para escuchar. No relaciono la música con el baile ni con la diversión. Yo no te escucho un disco de salsa ni que me pongas un arma en la cabeza.*" Por el contrario, Marcos sólo baila la música que escucha, como la banda *indie* Prietto Viaja al Cosmos con Mariano: *"Aunque sea música no bailable igual la bailo."* Frente a la pregunta de si hay música que bailarían pero que nunca escucharían, Facundo y Marcos responden negativamente.

Entonces, a diferencia de lo que sucede en otras prácticas como las de las hinchadas de fútbol, donde el lenguaje verbal está "limitado al funcionar como *anclaje* del cuerpo" (Alabarces, Garriga: 2006. 145) jugando un papel primordial en la construcción de la identidad del grupo de pertenencia, en el *indie* el lugar del cuerpo podría decirse que es reducido a su mínima expresión posible, a excepción de los recitales de *indie chabón* en los cuales es usual el "pogo" entre los seguidores. Según Hebdige (2004: 147) el punk surgido en la década del '70 en Inglaterra puso en el primer plano el pogo como forma de baile:

"El baile, por lo general un fenómeno participativo y expresivo para el rock británico y las culturas pop reinantes, se convirtió en una torpe exhibición de robótica vacía (...) el pogo fue una caricatura, una reductio ad absurdum, de todos los estilos solitarios de baile asociados a la música rock."

Este pogo propio de los punks, que se trata de movimientos individuales en la que los bailarines no se mueven de su sitio "con una indiferencia lindante con la catatonia" (2004: 150), es más frecuente en el *indie chabón.* Sin embargo, existen otras expresiones del pogo que dejan lugar a la sociabilidad como sucede en el rock chabón, en el cual mayormente se utiliza el pogo para estar en contacto con otros cuerpos.

También se repite muchas veces el "surfear" entre las cabezas del público o el "slam", aunque generalmente se llama así al salto de los músicos desde el escenario hacia el público, aquí son las personas del público las que son sostenidas en el aire hasta subir al escenario. Cuando alguien se para al lado de ellos, los músicos ni se inmutan, continúan tocando como si nada y nadie del personal de seguridad aparece para echar a los "intrusos", ellos se quedan unos segundos y luego se bajan por iniciativa propia. Es así como el baile en el *indie chabón* a veces es salto y pogo, alentando con las manos como en la cancha de fútbol, y otras veces se trata de un baile solista, ensimismado, en el cual por momentos ni siquiera se mira a los músicos ni a quienes están alrededor. Es una especie de trance con la música. Aunque los momentos de baile varían según las canciones: en las de tempo más acelerado y rítmicas en corcheas y semicorcheas muy acentuadas tipo sttacato,[149] hay pogo; mientras que en las más lentas hay quietud.

Si bien el pogo existe no adquiere la misma importancia que en otros públicos. Los seguidores de la Bersuit entrevistados por Citro (1996: 91,93) están acostumbrados a "hacer más que a ver", la asistencia a recitales responde al disfrute del pogo antes que a ver a la banda en vivo. En cambio en el *indie chabón* el hecho de ver a la banda sigue teniendo prioridad. Sin embargo, existen puntos de contacto en el comportamiento del público en los recitales, razón por la cual surgió la categoría *indie chabón,* comparándolo justamente con el rock chabón. Por ejemplo, los músicos de Él Mató a un Policía Motorizado cuentan que en uno de sus primeros recitales en Niceto los asistentes tiraron abajo las vallas que habían instalado los organizadores. En consonancia, Citro (1997: 94) cuenta que una de las cuestiones que uno de los seguidores de Bersuit criticaba de un recital en particular era "el tema de las vallas....nunca en un recital de Bersuit hubo vallas". No obstante, si bien puede coincidir cierto comportamiento del público en los shows, es importante aclarar que las concepciones que se tienen respecto al recital no se repiten. La idea de asistir al recital y seguir la banda a todas partes como una forma de "aguante", o la idea del recital como una

[149] El *staccato* es una forma de ejecución en que se marca la separación entre las notas, los músicos rockeros suelen llamar a esto "machaque".

fiesta ritual donde todos se reúnen, no está presente en el *indie chabón*. Como vimos, los seguidores rara vez siguen a una sola banda en particular en todas sus fechas en vivo, y es más frecuente que no conozcan al resto de los asistentes o conozcan a muy pocos. Es decir, aunque se conozcan, las personas que integran el público del *indie chabón* no se proponen como comunidad, a diferencia de los rockeros. Además otros elementos que hacen al recital en el *rock chabón* como los cánticos y las banderas tampoco existen en el *indie chabón*.

Es así como el pogo es el punto en común más claro entre rock e *indie chabón*. Pero como aclara Citro (1996: 196) en sus recitales de la Bersuit: "(...) el pogo se entremezcla con cierto estilo de movimientos murgueros, así como con los saltos y actuaciones 'tipo cancha', sobre todo en el pogo generalizado, Estos elementos, en cambio, no suelen observarse en los recitales punk." En contraposición, en el *indie chabón* el pogo se emparenta más con el punk, como evidenciamos en recitales de Él Mató donde el *mosh* era frecuente y como los mismos miembros de la banda aclararon en una entrevista declarando que sus recitales son más cercanos al punk que al rock chabón, relación que se da también en el sonido de la banda.[150] Además, los movimientos murgueros y las actitudes provenientes del fútbol como el uso de banderas y de cánticos no se repiten aquí.

En cambio, en los recitales de Onda Vaga no se ha registrado pogo, las personas bailaban sueltas, moviendo brazos, pies y cabeza dejándolos flojos, sin definir un estilo de baile, no se parece a otros ritmos, excepto a una cumbia bailada suelta y con desgano, sin movimientos de pelvis o caderas. Esto también se vincula al estilo de música desarrollado por la banda (ver Anexo). Por otro lado, en los conciertos de *indie sensible* sí es más frecuente el baile en solitario que se limita a unos leves y casi imperceptibles movimientos de cabeza o de manos y pies. Como explica Jean Marie Seca (2004: 46) en su estudio de los músicos *underground*:

[150] Ver capítulo 1.

> "En las pequeñas salas de espectáculos, se observa una mezcla de coqueta indiferencia y de agitación, de inmovilidad y de la expresión bailada de la exaltación o de tímido acompañamiento de un ritmo con la cabeza y con las manos golpeando el cuerpo. Las piernas y los brazos oscilan discretamente. Algunos oyentes minoritarios se diferencian mediante comportamientos más expresivos, más chillones o más delirantes. El conjunto casi parece calmado por el sonido, la melodía y el ritmo, como si todos se reconocieran en el público y en la representación puesta en escena por el grupo."

Es así como durante los conciertos "los miembros de estos grupos hablan de la impresión de 'transporte' a otro mundo" (2004: 48).[151]

En los casos de los recitales de *indie sensible* y del solista Lisandro Aristimuño[152] tampoco hay pogo, ni baile, ni saltos, apenas leves movimientos de pies y cabezas, casi imperceptibles, que acompañan el ritmo de las canciones. Uno de los entrevistados del público, había definido a estos cantautores como "música para ver", es decir que se trataría de casos de "mera apreciación de la música".[153]

---

[151] Esta idea de "transporte hacia otro mundo" por medio de la música fue expresada en repetidas ocasiones por los entrevistados, ver capítulo 2.

[152] Tomando en consideración la gran convocatoria y las características del público (más cercano a lo que está de moda en las clases altas), es posible que *Lisandro Aristimuño* esté en el límite de la pertenencia al circuito *indie*. Además si bien musicalmente no pertenece al *indie chabón*, tampoco cumple con las cualidades del *indie sensible*, construidas alrededor del estereotipo de un cantautor con guitarra, ya que Lisandro toca con una banda y no solo.

[153] Citro (2008) analiza los recitales de la banda de rock nacional Bersuit Bergarabat. Para la autora, los adolescentes asistentes a los recitales viven estos como un ritual, siendo una de las características de toda participación ritual el desempeñar un rol o función dentro del evento que no se limite a una "mera" apreciación de la música. Esta importancia de la participación está totalmente ausente en los recitales de los cantautores *indie* cuyo público justamente se caracteriza por el énfasis en la apreciación musical, algo considerado insuficiente para los seguidores del rock chabón. Para los seguidores del *indie* la música se relaciona con el placer y no con la trascendencia. Cabe aclarar que la comparación con el rock chabón

En este sentido, si atendemos a la dimensión corporal de las prácticas socioculturales y a la introducción del cambio de pensamiento que trajo el dualismo cartesiano que separó la razón y el cuerpo, otorgando a la primera un valor fundante en la constitución del sujeto, y dando lugar a la "representación moderna del cuerpo" y la noción de "individuo", podría decirse que el cuerpo del *indie chabón* tiene elementos del cuerpo de la edad medieval que como analizó Bajtín (1994) presenta marcas de lo "bajo material", del "cuerpo abierto y confundido con el mundo", del "contacto con la muchedumbre".

No obstante el cuerpo *indie* no deja de ser un cuerpo moderno, algo aún más evidente en el caso de su versión *sensible* en cuyos recitales los cuerpos no se tocan, práctica que sí sucede en el *indie chabón* o en aquellas bandas *indie* que no entran en ninguna de ambas categorías como Onda Vaga y Madre Maravilla. Como planteó Le Bretón con respecto a la modernidad (1995: 61): "La axiología cartesiana eleva al pensamiento, al mismo tiempo que denigra el cuerpo." La racionalidad cobra preponderancia para los sensibles, son intelectuales cuya forma privilegiada de comunicación es la verbal antes que la corporal.

Entonces podría decirse que, a diferencia de las declaraciones verbales de los entrevistados, el baile en los *indie* sí existe en el contexto de recital y adquiere las características particulares que detallamos en cada una de sus versiones chabona y sensible.

Retomando a Small (1998), la música como actividad también engloba ciertos consumos asociados a ella como pueden ser el alcohol y las drogas.

La mayoría de los informantes dicen no consumir alcohol, excepto en las salidas sociales, y, al preguntarles si asocian la música al consumo de alguna droga en particular, lo hacen siempre desde el lugar común pero no desde la experiencia personal. Según Joaquín: "Y supongo que la música electrónica está ligada al consumo de las drogas de diseño, como las llaman, ¿no? el reggae uno la asocia la marihuana, los ochentas a la cocaína. La cumbia

---

obedece a que es el estilo de música juvenil urbana que precede al *indie* y a que a su vez cuenta con una bibliografía académica desarrollada.

villera al paco. No, sí, se pueden hacer muchos links."[154] Para Javier: "*Y, el punk me lleva mucho al alcohol y a la cerveza, que yo recién ahora estoy empezando a tomar algo de alcohol. Pero es como que sí, ví muchos documentales de punk, de los Ramones y de cosas así y es como que es todo muy trash y sí, me remite un poco a eso.*" En este comentario, el entrevistado no sólo se aleja del consumo del alcohol o drogas sino que se posiciona en el lugar de estudioso, responde no desde la experiencia personal sino desde un lugar externo, como conocedor de la historia de la música. En el caso de Lara (30), cuenta haber tenido un pasado de excesos cuando era más joven y consumía drogas como cocaína, marihuana y éxtasis junto con alcohol, pero sin asociar la música a alguno de estos consumos. Hoy, Lara, que escucha y va a ver bandas *indie*, dice ya no tomar ni drogarse y llevar una vida natural.[155] Por su parte, Celina dice: "*la gente del funk o jazz que conozco es más cool que la del rock porque no son tan drogadictos*". Marcos, si bien admite esporádicamente consumir drogas como la marihuana, LSD y también alcohol, considera que la música misma genera sensaciones sin necesidad de las drogas: "*no digo que hagan falta químicos, no hace falta, se inducen."*[156]

Desde el enfoque sub-cultural, Paul Willis (1976: 107) estudió el significado cultural del uso de drogas en la subcultura hippie de los años 70: "(...) drugs could be thought of as cultural placebos- keys to experience, rather than experience itself"[157]. En este sentido el autor (1976: 112) dice que: "The real meaning of drug use was in the entry into a large symbolic World. Once into this world, the actual presence of drugs was not of immediate

---

[154] Si bien Joaquín no respondió de manera personal esta pregunta, más tarde fuera de la entrevista diría que no consume ninguna de esas drogas.

[155] Lara es vegetariana y no compra alimentos manufacturados, sólo come lo elaborado por ella misma. Me invita a su casa y convida galletitas de avena, trigo y miel hechas por ella. Además me entrega un folleto de una práctica de meditación china a la cual concurre todos los sábados en la Plaza Las Heras.

[156] Si bien lo dicho en los discursos no pudo ser constatado totalmente en la práctica, es destacable cómo los *indie* se construyen a sí mismos.

[157] Traducción personal: "(…) se podría pensar a las drogas como placebos culturales- llaves hacia otras experiencias, más que una experiencia en sí misma"

concern"[158]. Aquí podríamos encontrar un punto de contacto con esta idea de una entrada a un nuevo mundo simbólico a través de la música y de las drogas. Algunos entrevistados han relatado arribar a un estado de trance en los recitales, como en el caso de la banda Prietto Viaja al Cosmos con Mariano.[159] Podría decirse que el consumo de drogas en el *indie* no opera como un acrecentamiento del capital. Por el contrario, la música es todo un acto de conciencia.

IV.7) Dime donde te paras y te diré quién eres

Las diferentes formas de participación del público y la banda, con los roles y las creencias que implican, puede relacionarse con la distinción entre *participantes expertos, centrales y periféricos* Citro (1997:104) los llama: los s*eguidores cercanos,* los *pogueros* y *los tranqui*, estos últimos "posiblemente tengan una participación periférica, y mas cercana al rol de observadores (…) parecen vivenciar esta práctica como un espectáculo y no como una fiesta ritual."

En todos los conciertos son evidentes las diferencias en cuanto a la distribución espacial: quienes están delante de todo, próximos al escenario, son quienes siguen a la banda o los "expertos". En el caso de Onda Vaga, son principalmente las chicas quienes conocen las letras de todas las canciones y bailan sin parar; en Lisandro Aristimuño- uno de los artistas con mayor éxito y repercusión mediática dentro del circuito- también la mayoría son chicas pero no hay baile, sólo canto; en el *indie chabón* como El Mató a un Policía Motorizado

---

158 Traducción personal: "El verdadero significado del consumo de drogas se hallaba en el ingreso a un gran universo simbólico. Una vez dentro de este mundo, la real presencia de drogas no era una cuestión de preocupación. Uno podía estar 'puesto' sin el uso de drogas, y la calidad de la experiencia normal, aparte de la experiencia con las drogas, había cambiado".

159 Marcos relató fuera de la entrevista este episodio. Además, luego lo presencié personalmente al concurrir a un recital de la banda, llevado a cabo en enero de 2010 en el restaurant Le Bar. Allí era notable cómo muchos miembros del público cerraban los ojos queriendo entrar en conexión con la improvisación de los músicos, en un lugar donde, al tratarse de un restaurant en pleno microcentro porteño, el consumo de drogas estaba limitado.

adelante hay canto y pogo siendo el único caso donde se distinguen participantes "centrales"; mientras que en los artistas de *indie sensible* no hay diferencias en cuanto a la distribución del público: todos permanecen callados y atentos. No hay movimiento ni cantan las letras, a pesar de que muchos las conocen.

En casi todos los casos se siente el murmullo de la gente que está detrás y que representa a los participantes "periféricos".[160] Así se diferencia claramente el centro, conformado por los seguidores que construyen más bien un dispositivo de baile, y la periferia, con gente que por momentos charla pero la mayor parte del tiempo construye un dispositivo de escucha.

En los shows de Lisandro Aristimuño el espacio se diferencia no sólo según seguidores y asistentes primerizos sino también en términos de clase. En las barras del boliche se encuentran las chicas con una vestimenta que responde a la categoría de "chetas", descripción que retomaré en este capítulo: uñas rojas, aros de perlitas, rodete alto, blusas holgadas con pantalones chupín, y los infaltables maxi bolsos.[161] Van al baño a mirarse al espejo una y otra vez, atraviesan todo la pista para llegar a la barra a comprar tragos o mandan mensajes de texto mientras la banda está tocando. Es decir que estas chicas no prestan toda su atención a los músicos o a lo que sucede en el escenario. Mientras tanto, en la pista suele haber más diversidad de gente, los chicos que acompañan a sus novias están parados más adelante y al centro. Tienen un aspecto más informal que las "chicas chetas": algunos con remeras de rock, jean y ropa que no necesariamente es de marca. Las chicas que están en el centro de la pista también son más sencillas, no llevan el peinado del rodete, sino que hay distintos looks, algunas con pelo suelto, menos producción, y parecen estar más atentas al comienzo del show que a mandar mensajes de texto o comprar tragos.

---

160 Esto se nota en los silencios entre tema y tema y también durante ciertas canciones, principalmente en el *indie sensible* donde el volumen de la música en vivo no es tan elevado como sucede en el *indie chabón*.

161 Carteras elegantes de tamaño muy grande y de asa corta para llevar colgados del hombro, fueron vistos bolsos de la marca Prüne que superan los 400 pesos u otras marcas aún más costosas.

A su vez, en el pasillo que conduce a la salida de Niceto, se conforma un espacio periférico, alejado del escenario, en el que hay muchas parejas y grupos de amigos que charlan y no escuchan la banda. Dentro de este grupo de seguidores periféricos hay dos subgrupos: quienes realmente no tienen interés en la banda y quizás sólo vinieron a acompañar a otras personas sí interesadas, o también cabe la posibilidad que se tome el recital como una salida social, para encontrarse con otras personas, más allá de la música en sí, subgrupo en el que hay muchas chicas del estereotipo "cheto" descripto previamente. El otro subgrupo está conformado por quienes sí tienen interés pero llegaron tarde y están ubicados en el límite del pasillo y el escenario: a diferencia del resto que está en el pasillo, sí escuchan y tararean las canciones, aunque no ven a los músicos porque hay unas columnas que impiden la visión, es decir que el no ver a la banda es consecuencia de un obstáculo exterior y no de una decisión propia.

La diferenciación espacial planteada por Citro entre participantes expertos y periféricos, se conforma en todos los casos mientras que en el caso de los participantes centrales, quienes participan activamente a través del pogo, sólo se registra en los recitales de *indie chabón*. Vemos que en los shows de Aristimuño, por el comportamiento en los shows, la vestimenta y pertenencia social de sus asistentes, hay una mayor diversidad de público que en otros artistas: se da una combinación entre el público propiamente *indie* y el público ocasional que no necesariamente escucha bandas de dicho circuito. En este sentido, podríamos decir que la distribución del espacio se construye alrededor del eje cercanía al escenario- interés.

IV.8) Modelos corporales y estéticos

Para realizar un análisis completo de la construcción de la identidad *indie,* es necesario atender también a lo corporal.

En una entrevista le preguntaron a la banda Michael Mike: **"***¿De dónde viene ese look retro-glam-villa-indie-rockero en sus vestimentas?"* Y ellos respondieron: *"Por lo general usamos en el escenario lo mismo que en la calle."*[162] Aquí surgen varias cuestiones: por un lado la descripción del periodista sintetiza en parte la vestimenta adaptada no sólo por la banda mencionada sino por el público y músicos en general. Retomando la idea del bricolaje de Lévi-Strauss (1964) utilizada por Hebdige (2004), los *indie* estructuran su propio estilo tomando elementos de otros: por ejemplo, pantalones Oxford o camisas entalladas y con estampados coloridos y psicodélicos de los años 70 encarnan el aspecto "retro". Bandas como El mató y Prietto Viaja al Cosmos con Mariano suelen tocar en ojotas,[163] con sus rostros sin afeitar y ropa desteñida, características que para el periodista serían "villa". Pero también muchos músicos utilizan rimel para maquillar sus ojos, o incluso, como en el caso de Mataplantas, utilizan boas de plumas y brillos, propios del "glam". Según el suplemento NO de Página 12, en el *indie* cabeza el look es "de encargado de cíber (es top el sweater con campera deportiva arriba)"[164], mientras que el *indie* sensible es un look "neo queer, sensibilidad pop de barba y shorts de fútbol"[165]. Lo rockero estaría encarnado en detalles como tatuajes y

---

162 http://www.planarte.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=3206&Itemid=50 (último acceso 11-06-2010)

163 En un caso particular de esta última banda en un recital en Le Bar, Prietto lucía una camisa estampada con flores desteñida, bermudas y ojotas. Al pasar por su lado podía percibirse el olor a transpiración de su cuerpo. También en el recital de Él mató a un policía motorizado, el cantante de tez morena morocho, robusto, con barba, llevaba ojotas, que luego cambiaría por un par de zapatillas para subir a tocar, un short de baño color naranja con un dibujo de un barco y una camisa a rayas. Estos músicos se diferencian de la mayoría del publico, su ropa no es de diseñador de Palermo (tampoco su peso o aspecto es muy propio de la moda palermitana).

164 http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3597-2008-09-05.html (último acceso 11-06-2010)

165 Ibíd.

peircings, presente en asistentes y músicos, aunque no se observan remeras con adscripciones de rock en los recitales[166].

Por otro lado, la respuesta de los músicos deja entrever otro de los atributos del estilo que es la idea de no preparar un atuendo especial para el escenario sino vestirse como lo hacen cotidianamente. Esto se trata de una decisión deliberada, una pretensión que forma parte de la construcción del estilo *indie.*

De esta manera, esta pretensión de los músicos de utilizar la misma indumentaria en el escenario que en sus vidas cotidianas es valorado por los seguidores, constituyéndose en un parámetro de legitimación del estilo tanto al interior de esta formación, como en su diferenciación de otras formaciones culturales. Como dice Facundo, uno de los entrevistados del público:

> *"Esas bandas que tocan re producidos, lookeados de una forma como Kiss o Madonna por ejemplo que hacen shows de la puta madre, no les creo. Me identifico más con un tipo vestido común como yo, con jean, remera, no vestido re producido. Prefiero que anden vestidos como estarían en la casa o en la calle cualquier día."*

Sin embargo, si bien en los recitales asistentes y músicos buscan lucir desarreglados en realidad hay toda una preparación y planificación previa de la vestimenta. Podría decirse

[166] Salvo excepciones como una remera de Radiohead o de Die Toten Hosen. También se observaron remeras de artistas plásticos como Miró y del cantautor popular uruguayo Jaime Roos (ambas utilizadas por los músicos de Onda Vaga).

que construyen entonces una estética del "desarreglado-arreglado", que se trata de toda una elección conciente y deliberada pero que los *indie* pretenden ocultar en sus discursos.

Como explica Jean Marie Seca en su estudio de los músicos *underground* (2004: 46): "Merced a algunos looks y aliños indumentarios, la pertenencia es sutilmente señalada (…). El snobismo rock, rap y tecno es tan significativo y forzado como el de los entreactos en la ópera". Vemos en los recitales que la pretensión de parecer desarreglados en verdad encierra todo un estilo de pertenencia.

Estos jóvenes son parte de la clase media y en su mayoría son universitarios. En sus vestimentas es evidente que todos comparten la misma preocupación por la estética: buscan que esta sea "original", generalmente de locales de diseñadores de indumentaria "independientes"[167] de ferias como las de Plaza Serrano en Palermo, y se registran muy escasas prendas o remeras de bandas de rock[168]. Todos cuidan el aspecto exterior, algunos con una apariencia de estudiantes de diseño o de la carrera de cine que mezclan lo intelectual con ropa original y casual, usualmente usan ropa "retro" o "vintage": camisas a cuadros entalladas del estilo de los años 70 y jeans oxford y zapatillas all star.

Este estilo es compartido por los músicos. Por ejemplo, Lisandro Aristimuño es flaco, tez blanca y

s del 2000 con el surgimiento y proliferación de las carreras de , se dio un fenómeno paralelo que fue el de los emprendimientos eras. Así surgieron las ferias de "diseñadores independientes", rmo, organizadas por estos jóvenes que ante la imposibilidad a sus líneas de ropa, y lanzar al mercado textil una nueva marca, nde exponen y venden sus prendas. Los diseñadores haber instaurado una moda alternativa a la impuesta por las sos y con un perfil vanguardista, influido sin dudas por la

citales de Onda Vaga: en aproximadamente 700 personas, veo una remera de Dancing Mood, banda de reggae y ska. En el recital de novios que acompañan a las chicas, ya que el público de Aristimuño es mayormente femenino) son los únicos que llevan remeras de grupos de rock: The Beatles, Joy Division, Radiohead.

pelo negro, desmechado con barba y bigotitos de hace unos días, luce el look desprolijo intencional. En su recital tiene unos anteojos de marco negro y grueso, viste un jean y una remera escote en V suelta, parece que le queda grande o se estiró. Lleva puesto un gorro con alas angostas, estilo Michael Jackson, con estampa de cuadros. Es un galán para las chicas, con un aire intelectual y look andrajoso, como recién levantado de la cama, ropa arrugada pero de marca, y despeinado, pero siempre limpio.

Algunos asistentes muestran una apariencia más "cheta", especialmente en el recital de este músico.[169] Se trata de grupos de chicas y chicos que parecen modelos de una agencia: altos, flacos, rubios y bronceados, con ropa de diseñador, pero no diseñador de la feria de Plaza Serrano, sino diseñador de moda, de marca, con local propio, de esos que venden remeras cuyo precio más bajo es de 150 pesos en el verano de 2009, lo cual hace pensar que en general estos asistentes son de un nivel socioeconómico medio alto ó alto.[170] Las mujeres cargan carteras de cuero y maxi bolsos de moda y llevan los mismos peinados: el pelo recogido con un rodete bien alto y flojo sostenido con algunas hebillas, dejando algunos mechones sueltos.

Además de la indumentaria, es pertinente analizar los modelos corporales del *indie*. Como explican Alabarces y Garriga (2006) si el cuerpo y su comportamiento construyen la identidad grupal, también son significativos los modelos corporales vigentes al interior del grupo. Tal como comentan los autores, en las hinchadas de fútbol el modelo anatómico del cuerpo – en tal caso masculino – está relacionado con lo grande, se trata de cuerpos gordos, rollizos, que serían censurados por los parámetros estéticos hegemónicos en la sociedad actual. En contraposición, los cuerpos tanto masculinos como femeninos en el interior del

---

169 El hecho de que Aristimuño tiene más popularidad que el resto de los músicos del circuito implica también que cuenta con un público más diversificado. Sus seguidores forman parte también de otras adscripciones identitarias distintas al indie.

170 Estos diseñadores de firma utilizan géneros más caros y preponderan la calidad y el corte de la prenda, mientras que los diseñadores independientes utilizan telas y materiales más económicos, confeccionando prendas de menor calidad y más baratas pero priorizando el toque original y fuera de lo común de la ropa, usando colores y estampados llamativos que remiten a la moda de los años 70.

indie son diminutos: pálidos, flacos, ya sea altos o bajos, todos parecen lucir como enfermos de anorexia o bulimia[171]. El lenguaje verbal tiene preponderancia en la construcción identitaria, frente al kinésico que se encuentra reprimido y limitado a escasos movimientos. Tampoco hay exacerbación de los atributos femeninos, los bustos son pequeños o se lleva la espalda encorbada o no se utilizan corpiños.

En el caso de los seguidores sexo masculino, que por cierto son mayoría en el *indie* sin que esto derive en prácticas sexistas, tampoco hay una exacerbación de la musculatura como una cualidad de virilidad. Si en el fútbol las grandes dimensiones corporales son una cualidad positiva ya que los posiciona con ventaja para los combates, en el *indie* no existen episodios de violencia, y, en casos excepcionales de que ocurran, poseen una valoración altamente negativa.

Además Alabarces y Garriga (2006: 151) explican que en el fútbol las grandes dimensiones del cuerpo también se deben a que éste "debe soportar el dolor como forma de inscripción en un universo masculino." El hecho de ocultar el dolor o resistirlo es una manera de prueba de la masculinidad en el fútbol y como contracara, en el *indie sensible* el hombre no oculta sus sentimientos. Lejos de los miedos de ser "acusados" de homosexuales[172]- aunque de hecho algunos de los músicos del circuito lo son en sus vidas personales- los hombres cantautores cantan canciones lentas que hablan del dolor por amor, la decepción, la tristeza, la depresión y los perfilan como "perdedores" antes que como "ganadores" que contra todo lo pueden y triunfan en todo.

Vemos entonces que la estética *indie* no se basa en utilizar ropa de marca ni recae en una "estética del desaliño" como en el punk o el *rocanrol*, se trata en cambio de un equilibrio logrado a través de diseñadores independientes de moda que conforma una estética propia

---

171 Si bien en los recitales no se

172 Algunos de los entrevistados (Facundo y Marcos) confesaron darles vergüenza decir a sus amigos que les gustan cantantes del *indie sensible* como Coiffeur o Gabo Ferro.

que encierra la ambigüedad del parecer despreocupado y "ponerse lo primero que encontré" cuando en verdad hay toda una producción previa del *look* elegido.

Por otro lado, si bien hay una operación de "bricolage" que, como explica Clarke (1976: 178) con respecto a las subculturas es "la adaptación, transformación y reacomodamiento de lo que ya existe en un nuevo criterio que encierra un nuevo significado y su traducción a un nuevo contexto."[173] El *indie* aún no conforma un estilo estructuralmente homologado que implicaría que "la selección de los objetos a través de los cuales se genera el estilo sea una cuestión de homologación entre la conciencia de sí del grupo y los posibles significados de los objetos disponibles" (1976: 179). Como ya explicamos en el anterior capítulo, el hecho de que no se pueda hablar del *indie* como una subcultura propiamente dicha obedece, por un lado, a que sus integrantes no pertenecen a la clase trabajadora con una conciencia de clase como las subculturas punk, mod y teddy, entre otros, y por otro lado, a que no existe un conflicto con la cultura parental, tal como sucede en toda subcultura por definición.

IV.9) La puesta en escena

Otro factor a tomar en consideración en la construcción de las presentaciones en vivo en el *indie* es la puesta en escena, entendiendo por tal las características del escenario, la iluminación y la escenografía. Según Hennion (2003: 323):

[173] Traducción personal del original en inglés.

> "El escenario es un poderoso dispositivo de designación, que "produce" al artista ante el público. (…) Cada uno solo en la oscuridad, vuelto hacia el objeto que ver, pero cada uno al mismo tiempo idéntico a todos los demás y fortificado por su presencia invisible, garante de la representación. El escenario realza y designa al artista: también sabe ocultarlo tras su cortina, gracias a ella se hace esperar."

Esta "producción" del artista no es frecuente en el *indie*. Como dijimos, muchas veces no hay escenario o si lo hay no existe una cortina que lo separe del resto del espacio. No obstante, esto no significa que no exista una escena sino que ésta adquiere cualidades particulares en las que hacen de la "no artificialidad" un atributo para construir su propio artificio escénico. De este modo, los músicos deambulan entre el publico antes y después del recital con los mismos atuendos. La construcción del personaje escénico que debería darse en los camarines para luego presentarse en el escenario no existe como presencia sino como ausencia. Es decir, los músicos *indie* al construir el artificio de la ausencia de diferenciación entre la vida cotidiana y el momento de la *performance*, crean también una forma de distinción que funciona a su vez como un atributo valorado positivamente dentro del público *indie*.

Es así como al analizar los conciertos asistidos del circuito *indie* surgen casos como el local Matienzo donde el escenario apenas se eleva unos centímetros por sobre el nivel del suelo o en los recitales en el Centro Argentino de Teatro Ciego directamente no existe: los músicos tocan a oscuras sentados en sillas al mismo nivel que las de sus espectadores. Esto evidencia que el grado de "espectacularización" de los artistas está ausente. Lejos de los grandes escenarios, luces y vestimentas extravagantes, los *indie* se presentan ante sus seguidores como un "par", vistiendo la misma ropa para el show como para la vida cotidiana, actitud que será valorada por su público como vimos recién y que forma parte de la construcción de una autoimagen identitaria.

Dice Paula Bustos Castro (1996: 62/63): "El teatro a la italiana no sólo inventó las butacas como función de un centro óptico exterior, sino que también inventó la cuarta pared, consagración ésta de la frontera entre actores y espectadores, entre espectáculo y público." En el *indie* el cruce de fronteras no pasa tanto por una interrelación permanente, ya que ésta es menor, sino justamente por la inexistencia en muchos casos de escenario. Sin embargo, el hecho de que no haya un escenario físico no deja de ser un artificio que, valga la redundancia, hace de la falta de artificio un valor ya que esta ausencia puede dar la idea de cercanía que en es uno de los atributos valorados en el público del *indie sensible*. Por el contrario, el *indie chabón* por sus instrumentos eléctricos rara vez toca sin escenario físico, aunque en la mayor parte de los casos éstos tienen dimensiones reducidas.[174]

Esta característica de los escenarios responde también a la recurrente manifestación parte del público de una búsqueda deliberada de intimidad, preservando la poca cantidad de gente y evitando espacios más amplios y masivos, es necesario aclarar que a pesar de este planteo se mantiene la distancia actor- espectador. A diferencia de los recitales masivos de las bandas de *rock chabón* descriptos por Citro (2008) donde no hay intimidad pero sí una fluida comunicación entre músicos y público, generando una identificación entre ambos actores, y buscando la participación de los asistentes alentando sus bailes, cantos y movimiento de banderas, en el *indie sensible* si bien hay mayor proximidad espacial, no hay prácticamente comunicación por lo cual la distancia entre actor-espectador se

[174] En entrevistas a los seguidores de estas bandas surgió una apreciación por la intimidad de ciertos recitales, por la escasa cantidad de asistentes que no supera las 100 personas. En el recital de Onda Vaga en el Konex, Erika comenta: "*Vamos a ver cómo suenan acá, porque yo siempre los vi en La Castorera que era un lugar re chico, súper íntimo, ni siquiera usaban micrófonos. Acá al ser un patio y con micrófonos quizás se pierde un poco el sonido y esa cercanía a ellos.*" Por su parte, Betiana recuerda uno de sus recitales favoritos: *"... el de Lisandro Aristimuño en La Vaca Profana que es un lugar íntimo, chiquito, que escuchabas cada sonido, impecable, estabas en comunión con artista y con la gente que también era una conexión muy buena. En este recital de Costanera ahora que hizo gratis Aristimuño, como que me agarró el viejazo, como que mucha gente, un poco es esa cosa de querer mantener la intimidad y la selectividad si se quiere, ¿no? ¿Por qué lo tengo que ver de lejos con mucha gente y pibitas gritando si yo lo vi a dos metros en un lugar más intimo más copado?".*

mantiene: quién tiene un rol activo es el músico, mientras que los asistentes se limitan a una atenta escucha. Uno de los entrevistados, seguidores del circuito hace una diferencia entre la relación que se da entre espectadores-músicos en el caso *del indie sensible* –Coiffeur- y del *indie chabón* -Prietto Viaja al Cosmos con Mariano-:

> *"(...) con Coiffeur es otra cosa porque compartís también las letras, es un estado más calmo, de conexión, de sensibilidad, implica emoción. Es una sensibilidad exacerbada, exasperada. O con Prietto Viaja al Cosmos Con Mariano, es un descontrol personal, es como que estás tomando una cerveza en ese momento y le gritás a ellos. Porque encima el cantante no te ve, te da la espalda para que no le vean los acordes, no le importa el público, entonces se da un magnetismo muy interesante, de compartir con el que está alrededor. O con Zanahoria, un estado de concentración y elevación total, pero conexión con los músicos en este caso pero no es admiración técnica, el clima lo supera. Y de Coiffeur me gusta la sensibilidad con la que ejecuta. Encima él termina de tocar, baja y te habla. Básicamente la música me gusta, los climas que crea."*

En este sentido, podría decirse que entre toda banda y su público respectivo existe, en términos de Eliseo Verón (1985), un *contrato de lectura*. Según Verón: "Por el funcionamiento de la enunciación, un discurso construye una cierta imagen de aquel que habla (*el enunciador*), una cierta imagen de aquél a quien se habla (el destinatario) y en consecuencia, un *nexo* entre estos 'lugares'". En el caso del *indie* sensible, la imagen que se construye del *enunciador* es la de un músico sensible, introspectivo, tímido con el público, cuyas letras hablan de las relaciones humanas utilizando la poesía como herramienta, y cuyo instrumento es la guitarra acústica, con la pretensión de reducir al mínimo posible toda conexión eléctrica. A su vez se construye un *enunciatario,* del cual se espera que se conecte con la sensibilidad del músico, escuchando y concentrando su atención en él, en sus

letras y música, pero sin hacer explícita esta conexión de manera exacerbada. La compostura presente en los músicos, que en ningún momento gritan ni arengan ni muestran exabrupto alguno, también está presente en los asistentes. Citando a Verón, el éxito de este contrato "se mide por su capacidad de: proponer un contrato que se articule correctamente a las expectativas, motivaciones, intereses, y a los contenidos del imaginario de lo decible visualmente; de hacer evolucionar su contrato de lectura, de modo de seguir la evolución sociocultural de los lectores preservando el nexo".

En contraposición al *indie*, en el *indie chabón* generalmente se opta por salas oscuras, del tipo "antro"[175], aunque el escenario suele estar sumamente iluminado por luces de distintos colores, mientras que el público permanece en penumbras. En una ocasión, en un recital de Él Mató a un Policía Motorizado sucedió que cuando la banda volvió para tocar los bises, por equivocación se prendieron todas las luces del recinto, iluminándolo por completo. En contraposición al *rock chabón* donde el hecho de iluminar todo el lugar se usa para mostrar el público y las banderas, en este caso fue producto de un error, por lo cual el cantante se quejó de tener que cantar con las luces de la audiencia encendidas. Como explica Salerno (2008):

"Habitualmente, en los conciertos, el uso de la iluminación resalta aquello que debe ser observado con centralidad, además enmarca el tono con el cual es ejecutada la canción. Este protagonismo está dedicado casi con exclusividad a los músicos, quedando el lugar ocupado por el público a oscuras. En momentos en que el objetivo es propiciar el canto colectivo, la iluminación es simétrica, tanto para el público como para el escenario. Esto marca un espacio de continuidad en el cual el músico cede parte de su protagonismo para ubicarse en un plano de igualdad con todos los asistentes."

175 La palabra *antro* tiene dos acepciones. La primera denota una cueva en el sentido geográfico. La segunda denota una expresión peyorativa, como en la frase "antro de perdición" o "antro de mala muerte", la Real Academia de la Lengua Española define antro también como "un local, establecimiento, vivienda, etc. de mal aspecto y reputación".

En el *indie chabón* entonces no existe tal pretensión de simetría entre público y músicos que se busca en el *rock chabón* al mantener las luces encendidas.

IV. 10) La relación entre el público y los músicos

Con respecto a las interacciones que se establecen entre los ejecutantes de la música y los públicos, esta comunicación se reduce a los agradecimientos y presentación de músicos, o la realización de algún comentario sobre el sonido o sobre si el público ve o está disfrutando del show. No interrumpen las canciones, sólo introducen algunas de ellas por su nombre o con un breve comentario sobre su temática. No hay intervenciones para hablar de cuestiones sociales, políticas o autobiográficas, sólo sobre cuestiones circunstanciales.

Los músicos no se acercan al público ni arengan, ni hacen palmas, excepto el caso de Lisandro Aristimuño[176] que suele bailar en algunas canciones, los demás sólo se limitan a tocar. Al analizar los recitales de la Bersuit, Silvia Citro (1997, 2008) describe la fluida comunicación de la banda con el público y cómo esto es valorado por los seguidores. En esta comunicación son frecuentes los comentarios en contra del gobierno, absolutamente ausente en los recitales *indie.*

[176] Como ya expresamos, es posible que Aristimuño sea un caso especial, por su popularidad, por las características de su público, y su comportamiento en el escenario, no responde a las mismas características que el resto de sus colegas pertenecientes al circuito *indie* y se posiciona en la frontera entre lo masivo y lo independiente.

En los *indie sensibles* aún hay menos comunicación. En su perfil "anti estrella de rock" y de timidez, ni siquiera miran al público cuando tocan, sin embargo, hay cierta complicidad implícita aunque en escasas ocasiones se evidencia.[177]

Entre el público no hay banderas ni cánticos pero sí enérgicos aplausos y silbidos en la finalización de las canciones, y algún eventual grito como: "¡Cómo suenan chicos eh!" u "¡Otra! ¡Otra!", "¡Bravo!", "¡Genio!". La gente, que suele permanecer muy tranquila y atenta durante todo el recital, al finalizar el show se expresa gritando. Los músicos, suelen hablar para dar las gracias al público o a los músicos invitados, y expresar su emoción con palabras como: "estamos muy contentos de estar acá", "gracias por venir" o "gente esta es la felicidad para mí." Se mantiene cierta formalidad en estos agradecimientos, no hay códigos en común o "guiños" al público.

No obstante, es usual que muchos del público, al finalizar el recital se acerquen a charlar con los músicos[178], aunque intentan evitar comentarios "cholulos"[179], la conversación gira en torno a la música, intentando que sea de igual a igual, no desde un fan

---

177 En uno de los recitales del cantautor Franny Glass, en un momento el músico paró de tocar y dijo: "Uh me equivoqué la letra." La gente, que permanecía en silencio concentrada escuchando, se rió en complicidad con el músico. Gabo Ferro, en su recital del 5/11/09 en el N/D Ateneo, al finalizar las canciones escuchaba desde el público masculino piropos en tono humorístico, a los que respondía tímidamente con sonrisas y agradecimientos. Incluso siendo ese día el de su cumpleaños se negaba a que sus seguidores le canten el "feliz cumpleaños".

178 Excepto en Lisandro Aristimuño que ya es más popular. Si bien Aristimuño pertenece a una discográfica que se autodenomina indie, "Los Años Luz", dicho sello también edita y distribuye los discos del músico Kevin Johansen, claramente perteneciente al circuito comercial.

179 "Cholulo" se utiliza en la jerga del lunfardo para hablar de aquellas personas que viven pendientes de lo que pasa en los famosos del mundo del espectáculo. Según Oscar Vázquez Lucio de la Academia Porteña del Lunfardo: "el cholulo no es un fan. Un fan, un fanático, es un seguidor desmedido de algún astro en cuya persecución el fanático empeñará horas de su tiempo y dinero de su bolsillo, aunque más no sea para verlo cerca. El cholulo, en cambio, es un tipo corriente que cuando se le da la ocasión de arrimarse a un famoso, lo hace porque sí. Ser cholulo es pedirle un autógrafo a un astro porque la celebridad está ahí, en el mismo restaurante que está el cholulo, e importa muy poco o nada que éste no sea admirador de aquél. Y si puede sacarse una foto junto a él, mucho mejor" (COMUNICACIÓN ACADÉMICA Nº 1552 http://ar.geocities.com/lunfa2000/1552.html).

a una estrella de rock. En el concierto de Franny Glass, una chica que dice ser fiel seguidora del músico me confiesa que tiene ganas de hablarle pero no se anima: "*Lo que pasa es ¿qué le voy a decir? ¿Me encanta lo que hacés? Queda re cholulo. No le voy a pedir una foto o un autógrafo*." Si bien el acercamiento del público hacia los músicos después del show es algo que pasa en otros ámbitos, considero que la diferencia en el circuito *indie* es que al hablarle a los músicos lo hacen de igual a igual, sobre todo porque muchos de los seguidores también son músicos o tocan instrumentos. A su vez, este comportamiento obedece a la pertenencia de clase media profesional del público indie. Como explica Tevik (2006: 193):

> "A pesar de que el glamoroso mundo de la farándula es muy probable que deslumbre a la mayoría de las personas al presentarse como espléndidamente tentador y mítico en cuanto a su inaccesibilidad, muchos profesionales, en concordancia con sectores de la prensa intelectual, denuncian este estilo de vida como decadente y superficial. (..)El hecho de actuar de manera cholula es visto como una falta de ubicación, en términos de prácticas y preferencias de clase."

Otro ejemplo es en el concierto de Coiffeur (*indie sensible*) en el Club del Arte uno de sus seguidores, también músico relata que suele hablar con los artistas en los shows:

> "*Lo que pasa en el Club del Arte, es que al terminar la banda te vas porque no te podes quedar a tomar algo, esa vez él terminó de tocar y la gente se levantó y se fue. Pero en plan de evacuación eh. Entonces quedamos Coiffeur y yo. El pibe bajó pobre solo. Terminó con un cover de Marcela Morelo, muy raro. Entonces me acerqué y le dije: 'Che, qué bueno estuvo'. Hizo esa canción que dice que los dos estaban enamorados pero dejan de salir, algo como 'por qué estamos separados si*

igual nos extrañamos', es re Coiffeur eso. Entonces había mucho que decirle, yo tenía ganas de comentarle. Justo había estado pensando qué raro que no hace un cover, pero yo me imaginaba algo de The Smiths o Nick Drake o algún cantautor de culto folk que tenga la misma técnica que él con la guitarra, o algo que tenga que ver con la emoción que pone cuando canta, que es rarísimo encontrarlo. Y él me explicaba que Marcela Morelo tiene canciones muy lindas. Entonces yo le pregunté si me la defendería como a Gilda, el caso de Gilda que es una de las pocas cantautoras de cumbia interesantes, que agarra los que son standards de la canción melódica y hace música propia con un sello reconocible. Entonces yo le pregunté: '¿Morelo es como Gilda para vos? ¿Me la defenderías como autora?'. 'No' (rotundo), me dice, 'me gusta la canción' (risas). Es un tipo muy raro...".

Se da así una relación de identificación en cuanto a los conocimientos musicales entre seguidor y músico, en contraposición al fanatismo e idolatría habitual en el rock *mainstream.*

En lo que respecta a las interacciones entre los músicos sobre el escenario, ésta se reduce a un cruce de miradas en determinados momentos de las canciones. No hay diálogo ni acercamiento corporal entre ellos, salvo excepciones para expresar complicidad y disfrute en el clímax de una canción o frente a algún inconveniente en el sonido. En el caso del *indie chabón* es llamativo que muchas veces los músicos dan las espaldas al público, conformando un círculo entre ellos, cerrado hacia adentro de modo que sólo queda de frente a la audiencia la batería[180]. Esta elección pareciera obedecer a que los músicos entran en trance con la música, hasta muchas veces cierran los ojos y parecen olvidarse o no importarles que haya un público presente. Si en otros géneros musicales o bandas hasta reciben acusaciones de "demagogia" por la excesiva interpelación y elogios a los asistentes,

[180] Esto es lo que sucedió en el recital del dúo Prietto Viaja al Cosmos con Mariano el 6/1/10 en Le Bar.

tal como sucede en los recitales de estadio de concurrencia masiva, en el *indie* sucede exactamente lo contrario.[181]

Conclusiones generales

[181] Cabe aclarar que esto es una "postura" de los músicos. Es sabido que ellos viven justamente de la música y es el público el responsable de su supervivencia como artistas.

Retomando el objetivo general de esta tesina que fue describir el circuito *indie* del área metropolitana, privilegiando el rol de la música como mediador en la identidad juvenil, encontré ciertos atributos identitarios presentes tanto en los músicos como en el público, pertenecientes a una misma generación.

En primer lugar, entre estos atributos de los músicos *indie* destacamos su no identificación con el rock: a pesar de haber sido ésta la música de referencia de su infancia y adolescencia, no consideran que los represente en el presente. Al respecto, considero importante esbozar que una de las posibles razones de este alejamiento del rock es que el *indie* nace justamente con posterioridad a la tragedia de Cromagnon que trajo como consecuencia un cuestionamiento a ciertos principios de legitimación y prácticas identitarias del rock nacional.

No obstante, los *indie* plantean una vinculación conceptual con el rock nacional de los ’60 y ’70 y su concepción de la música como arte. A su vez, la propuesta de generar una ruptura con la música comercial, presente en el rock nacional originario, es uno de los planteos encarados por el *indie*, pero con una diferencia: si en los comienzos del rock esta propuesta estaba vinculada a una crítica y denuncia social al sistema, en el *indie* se reduce a una oposición a la industria musical caracterizada como masiva.

Esta concepción de los músicos como artistas, trae aparejado el rol de autoridad de la crítica especializada para legitimar la música del circuito. La voz autorizada de dicha prensa y sus calificaciones tienen incidencia en la opinión de los seguidores, quienes consultan a la crítica al momento de determinar sus consumos musicales. A su vez, en las construcciones discursivas de los músicos si bien el alcance de la masividad no es planteado como objetivo principal a lograr en sus carreras, reconocen la satisfacción artística de que su música llegue a una mayor cantidad de público, cuestión que en los seguidores adquiere una connotación negativa debido al deseo de mantener cierto elitismo en el circuito.

Pero además de los atributos mencionados, hemos visto que este circuito adquiere características particulares que lo distinguen de otras manifestaciones musicales juveniles contemporáneas y locales. Es así como, al analizar el *indie* como formación, prestamos atención también a la estructura de los sellos discográficos, los empresarios, el circuito de presentaciones en vivo y de consumo privado de dicha música.

En el caso de los sellos *indie*, éstos poseen el mismo grado de formalidad infraestructural y profesional que las discográficas *mainstream* con la diferencia de trabajar con públicos reducidos y bajo el estandarte de la libertad artística. Al respecto, es importante destacar que el *indie* plantea una independencia prioritariamente artística, que responde a característica estéticas particulares, antes que comercial, ya que estas discográficas se erigen como parte de la industria y no al margen de ella. Al tratarse de pequeños y medianos emprendimientos, son las facilidades tecnológicas las que permiten llevar adelante estas iniciativas de presupuesto limitado. Otra característica que también distingue las discográficas *indie* de las *mainstream* es justamente el uso que hacen de estas nuevas tecnologías, constituyéndose en el principal medio de difusión y marketing de sus artistas a través de las redes sociales virtuales, que son de bajo costo de inversión y de utilización generalizada por parte del público del circuito.

En las manifestaciones discursivas de los músicos opera una "lógica de lo inclasificable": el *indie* no es un género musical en sí mismo sino que se vale de una variedad de ellos. Es decir que la particularidad del *indie* es que hacen de la diversidad de géneros un valor y se alejan de toda disputa por la pertenencia a una categoría genérica. Sin embargo, esta construcción de lo aceptable y valorable y este rechazo por el encasillamiento son a su vez criterios de valoración específicos del *indie*. Como argumenta Ochoa (2003: 86) "(…) la historia de un género musical determina no sólo un marco estético de definición sonora sino también un marco valorativo del género mismo." A su vez, vimos cómo en el *indie* existen determinados "atributos" que funcionan a modo de "capital", cuya posesión o producción definen las relaciones sociales a su interior y en distinción con otros campos, aunque por su estructuración, el *indie* no constituye aún un

campo en sí mismo. Este capital simbólico está conformado por el conocimiento musical de los seguidores que progresivamente se va acrecentando como consecuencia de la continua búsqueda musical individual por lo "nuevo" y lo "desconocido" que tiene como plus diferencial la independencia creativa y comercial. Dicha búsqueda es posibilitada por las nuevas tecnologías de difusión y grabación que además permiten la posterior socialización y recomendación del capital musical adquirido. De este modo, el capital simbólico produce la distinción con respecto a quienes no forman parte del *indie,* para quienes no hay sino mirada miserabilista.

Otro atributo identitario dentro de los seguidores es su auto adscripción por la apertura musical. Sin embargo hay criterios internos de legitimidad e ilegitimidad que dan lugar a exclusiones asociadas a lo que ellos denominan "música comercial". En este sentido, en las entrevistas al público se hizo recurrente la valoración por la formación profesional de los músicos, más allá de los géneros a los que éstos se dediquen.

Además, todos los entrevistados se caracterizan por una apreciación musical desde la mirada de un experto. Aunque, como ya dije, no es relevante la ejecución y afinación perfecta, sí se presta atención a la creación de climas y experimentación con instrumentos diversos y formaciones que rompan con la estructura tradicional tanto de una banda de rock como con la estructura musical de dicho género. Este modo de evaluar la música desde parámetros profesionales se asocia también a la pertenencia de clase de los *indie,* la clase media otorga un valor esencial a la carrera profesional, y es por esto que la formación académica, que permite no sólo crear música sino realizar una crítica de autoridad sobre ella, es concebida como capital simbólico tanto para los músicos como para el público.

Considero entonces que en el *indie* puede hablarse de adscripciones identitarias. No se trata de una subcultura en sentido estricto ya que, si bien hay una coincidencia en la pertenencia a la clase media ésta no cobra suficiente relevancia en términos de reivindicaciones u oposición a las instituciones dominantes. Ana Wortman reflexiona sobre los consumos culturales de la clase media (2003: 108): "Una cuestión es paradojal, si bien el consumo es masivo, una característica de los últimos años es la búsqueda de la

singularidad, consumir para ser distinto y construir una identidad. En ese sentido son interesantes las reflexiones en torno a la emergencia de un individualismo de nuevo tipo, de carácter estético". Es por esta razón que pienso el *indie* como una comunidad expresiva, que no plantea una ruptura de clase sino estética, política y etaria, pero que aún no ha alcanzado el grado de solidez y cohesión suficiente. Por otro lado, tampoco se trata de un campo estructurado en términos de Bourdieu aunque hay criterios de legitimidad internos y atributos que funcionan a modo de capital simbólico.

Por último, si se retoma la idea del *indie* como una *formación* (Williams, 1980), en la producción de recitales del circuito en el área metropolitana intervienen diferentes actores sociales que adoptan características particulares, además de los músicos y el público, se destacan los empresarios culturales, quienes regentean los lugares para tocar y, en algunos casos, dirigen los sellos discográficos independientes. La presencia de managers es poco común en el *indie*, excepto en bandas más consagradas por lo cual la relación entre dueños de lugares y de bandas muchas veces está reducida a una sola persona o se da una relación informal y de amistad más que de negocios. La tragedia de Cromagnon tuvo como consecuencia la reducción de los espacios para tocar y también una caída de la legitimación de los actores tradicionales del rock más visibles en los años inmediatamente anteriores. Es por esto que los músicos son también público y viceversa, a la vez que cumplen en simultáneo los roles de legistas, administradores, publicistas, diseñadores, prenseros, managers y programadores.

Asimismo, es evidente que los lugares que forman parte del circuito- salas teatrales pertenecientes al Estado de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, emprendimientos gastronómicos de los dueños de los sellos *indie*, centros culturales de colectivos artísticos de jóvenes y discotecas- cumplen con todas las normas de seguridad, y salen de la ilegalidad y marginalidad, característica que es consecuencia del origen del *indie* que tuvo lugar con posterioridad a Cromagnon. Tampoco es casual que en este contexto el Estado haya sido promotor de estos músicos a través de la organización de festivales o incluso siendo proveedor de salas teatrales para llevar a cabo los conciertos. Ante un rock

atravesado por la tragedia, el *indie,* música urbana juvenil que no se reconoce como rock, no emerge solo sino como política pública.

Con el *indie* ya no hablamos de un género, sino de varios géneros; no hablamos de rock, sino de música; no hablamos de rockeros, sino de artistas. Entonces, en conclusión, podría decir que el *indie* encarna un criterio de clasificación en la música juvenil urbana que combina nuevos modos de consumo y producción, ligados a las nuevas tecnologías, con valoraciones que tienen una larga tradición como lo es la libertad de creación artística. Y, a su vez, emerge como mediador en la construcción identitaria de una generación juvenil de clase media con posterioridad a Cromagnon, generación que resignifica el valor otorgado a la educación al interior de dicha clase asociándolo, no sólo a las instituciones formales y a la obtención de títulos académicos, sino también al conocimiento musical que opera a modo de capital simbólico y autoriza, a los seguidores del *indie*, a la crítica autorizada y recomendación, capital que a su vez los distingue del resto de sus coetáneos y contribuyen a la construcción de la identidad por la diferencia.

Bibliografía:

- Adorno, Theodor y Horkheimer, May: *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Alabarces, Pablo: *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires: Colihue, 1993.
- Alabarces, Pablo y Garriga Zucal, José: "Identidades Corporais: entre o relato e o aguante". Campos. Paraná, Brasil: v.8, n.1, 2007, p.145 - 165.
- Alabarces, Pablo y otros: "Música Popular y Resistencia (cultural) en la Argentina: una discusión en torno de los significados del rock y la cumbia", Buenos Aires: Mimeo, 2006.
- Alabarces, Pablo y otros: "11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina", ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-L) "Música Popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina", Buenos Aires, agosto de 2005.
- Alabarces, Pablo: "Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)", en Sibetrans, Revista Transcultural de Música nº 12, 2008. Disponible en: http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art07.htm
- Alabarces, Pablo y Varela, Mirta: *Revolución, mi amor. El rock nacional 1965-1976*, Buenos Aires: Biblos, 1988.
- Bajtín, Mijaíl: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Buenos Aires: Alianza, 1994.
- Bauman, Zygmunt: *Identidad*, Madrid: Losada, 2005.
- Becker, Howard: *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

- Bennett, Stith: *On becoming a rock musician*, Amherst: University of Massachussets Press, 1980.
- Blázquez, Gustavo: *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*, Córdoba: Ediciones Recovecos, 2008.
- Bourdieu, Pierre: *Cosas Dichas*, Barcelona: Editorial Gedisa, 1987.
- Bourdieu, Pierre: *El origen y la evolución de las especies de melómanos*, México: Editorial de Sociología y Cultura-CONALCUTA, 1978.
- Bourdieu, Pierre: *El sentido práctico,* Madrid: Taurus, 1991.
- Bourdieu, Pierre: *La distinción*, Barcelona: Taurus, 1988.
- Bourdieu, Pierre: "Los tres estados del capital cultural", Revista Sociológica. Explorando en la Universidad, UAM, México, Año 2, No. 5, 1987, pp. 9-17.
- Bourdieu, Pierre: *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios*
- *lingüísticos*, Madrid: Akal, 1985.
- Bourdieu, Pierre: *Sociología y cultura*, México D.F.: Editorial Grijalbo, 1990.
- Casullo, Nicolás: "Argentina: el rock en la sociedad política", en Comunicación y Cultura, nº 12, 1984.
- Chaves, Mariana: "Juventud negada y negativizada: Representaciones y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea", en Ultima Década nº 23, CIDPA Valparaíso, diciembre 2005, pp. 9-32.
- Chaves, Mariana: "Investigaciones sobre juventudes en la Argentina: estado del arte en ciencias sociales 1983-2006"**.** *Papeles de trabajo*. En Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN: 1851-2577. Año 2, nº 5, Buenos Aires, junio de 2009.

- Citro, Silvia: "Cuerpos festivo-rituales: Un abordaje desde el rock". Investigación para la tesis de licenciatura en Ciencias Antropológicas (UBA), Tutora: Claudia Briones; Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (inédita), 1997.

- Citro, Silvia: "El Rock como un ritual adolescente.Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit", en Sibetrans, Revista Transcultural de Música nº 12, 2008. Disponible en: http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art03.htm

- Criado, Enrique Martín: Producir la Juventud, Madrid: Istmo, 1998

- DeNora, Tia: *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

- De Marinis, Pablo: "16 comentarios sobre la(s) sociología(s) y la(s) comunidad(es)." En Papeles del CEIC nº 15, Revista electrónica del Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva, Universidad del País Vasco, Bilbao, marzo de 2005. Disponible en: http://www.ceic.ehu.es/p285-content/es/contenidos/boletin_revista/ceic_papeles_numpublicados/es_publicad/adjuntos/15.pdf

- Díaz, Claudio: "Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino: un abordaje sociosemiótico", Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2001. Disponible en: *www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Diazclaudio.pdf*

- Díaz, Claudio: *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*, Unquillo: Narvaja Editor, 2005.

- Feixa, Carles: *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*, Barcelona: Editorial Ariel, 1999.

- Fernández Bitar, Marcelo: *Historia del rock en Argentina. Una investigación cronológica*, Buenos Aires: El juglar, 1987.
- Frith**,** Simon "La constitución de la música rock como industria transnacional*"*. En: L. Puig i J. Talens, Las culturas del rock. València: Pre-textos. Fundación Bancaza, 1999.
- Frith, Simon, Straw, Will y Street, John: *La otra historia del rock*, Barcelona: Editorial Ma Non Troppo (Ediciones Robinbook), 2006.
- Frith, Simon, "Música e identidad", en Hall, Stuart: Cuestiones de identidad cultural, Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
- Frith, Simon: *The Sociology of Rock*, London: Constable, 1978.
- Frith, Simon: "Towards an aesthetic of popular music," en Richard Leppert y Susan McClary (eds.), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception,* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Grignon, Claude y Passeron, Jean Claude: "Dominocentrismo y dominomorfismo", en *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- Grimberg, Miguel: *Cómo vino la mano*, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008.
- Guber, Rosana: *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la antropología postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Legasa, Buenos Aires, 1991.
- Hall, Stuart y du Guy, Paul (comps.): *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Hall, Suart y Jefferson, Thomas: *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post War Britain*, Londres, Hutchinson, 1976.

- Hebdige, Dick: *Subcultura: El significado del estilo*, Barcelona: Paidós, 2004
- Hennion, Antoine: *La pasión musical*, Barcelona: Paidós, 2003.
- Kreimer, Juan Carlos: *¡¡Agarrate!!Testimonios de la música joven en la Argentina*, Buenos Aires: Galerna, 1970.
- Le Bretón, David: *Antropología del cuerpo y Modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.
- Lévi-Strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Lunardelli, Laura: *Alternatividad divino tesoro. El rock argentino en los 90*, Buenos Aires: Biblos, 2002.
- Marchi, Sergio: *El rock perdido. De los hippies a la cultura chabona*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2005
- Marchi, Sergio: *No digas nada, una vida de Charly García*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997.
- Margulis, Mario y otros: *La cultura de la noche*, Buenos Aires: Biblos, 1996.
- Margulis, Mario: *La juventud es mas que una palabra*, Buenos Aires: Biblos, 1994.
- Martín Barbero, Jesús: *De los Medios a las Mediaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.
- Negus, Keith: *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*; Barcelona: Editorial Paidós Comunicación, 2005.
- Ochoa, Ana María: *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Editorial Norma, 2003.

- Polimeni, Carlos: *Bailando sobre los escombros*. Buenos Aires: Biblos, 2001.
- Polimeni, Carlos. *Luca, un ciego guiando a los ciegos.* Buenos Aires: AC editora, 1993.
- Pujol, Sergio: *Las ideas del rock: genealogía de la música rebelde*, Rosario: Homo Sapiens, 2007.
- Pujol, Sergio: *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires: Editorial Emecé, 2005
- Reguillo Cruz, Rossana: *Emergencia de culturas juveniles: estrategias del desencanto*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000
- Saintout, Florencia: *Jóvenes el futuro llegó hace rato.* Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 2006.
- Salerno, Daniel: "Cuarenta dibujos ahí en el piso: músicos y público en los conciertos de rock", ponencia presentada en las III Jornadas de Jóvenes Investigadores en el eje 4: "Representaciones, discursos y significaciones" en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires, septiembre de 2005.
- Salerno, Daniel "Tribus, subcultura e identidad: una comparación de los estudios sobre rock", ponencia presentada en las IV Jornadas de Jóvenes Investigadores Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires, septiembre de 2007.
- Salerno, Daniel y Silba, Malvina: "Guitarras, pogo y banderas: el 'aguante' en el rock". Artículo para el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-LA "Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina"En memoria del Dr.

Gerard Béhague. IASPM-LA Buenos Aires, Argentina: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005.

- Salerno, Daniel y Silba, Malvina. "Juventud, identidad y experiencia: las
- construcciones identitarias populares urbanas" en revista Question Nro 10. La Plata:
- Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2006.
- Seca, Jean-Marie*: Los músicos underground*, Barcelona: Paidós, 2004.
- Semán, Pablo: "Vida, apogeo y tormentos del rock chabón", en Pensamiento de los Confines, nº 17, diciembre de 2005, pp.177-189.
- Semán, Pablo y Vila, Pablo, "La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las 'tribus'" en Sibetrans, Revista Transcultural de Música nº 12, 2008. Disponible en: http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art01.htm
- Semán, Pablo y Vila, Pablo, "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal", en Filmus, Daniel (comp.), Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo. Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Shaw, Clifford R. and McKay, Henry D.: Juvenile Delinquency and Urban Areas, Chicago: The University of Chicago Press, 1927.
- Small, Christopher: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Connecticut*:* Wesleyan University Press, 1998.
- Solari, Indio: "El monstruo de Panamá", reproducido parcialmente en Berti, Eduardo (coord.), *Los Redondos*, Buenos Aires: AC Editora, 1993, p. 106-107.
- Svampa, Maristella: La sociedad excluyente. Argentina bajo el signo del neoliberalismo, Buenos Aires: Taurus, 2005.

- Svampa, Maristella (editora): Desde Abajo. Política. La transformación de las identidades sociales, Buenos Aires: Ed. Biblos- UNGS, 2000.

- Tassi, Roberto Javier: El discurso de los grupos sónicos: hacia el campo del post-rock nacional. Tesis de Licenciatura de la carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Tutor: Carlos Polimeni. Buenos Aires (inédita), 1997.

- Tatarkiewicz, Władysław*: Historia de la estética I. La estética antigua*, Madrid: Akal, 2000.

- Tevik**,** Jon: *Porteñologics*, Buenos Aires: Editorial Antropofagia, 2006.

- Thrasher, Frederick: The Gang, Chicago: University of Chicago Press, 1927.

- Ugarte, Mariano (coord.) y Sanjurjo, Luis (comp.): *Emergencia: Cultura, música y política*, Buenos Aires: CCC, 2008.

- Urresti, Marcelo (comp.): *Ciberculturas juveniles*, Buenos Aires: La Crujía, 2008.

- Urresti, Marcelo: "Culturas juveniles". En Beatriz Sarlo [et. al] compilado por Carlos Altamirano, *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós, 2002.

- Verón, Eliseo: "El análisis del Contrato de lectura, un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media", en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, aplications*, Paris: IREP, 1985.

- Vila, Pablo: "El rock. Música contemporánea argentina" en Punto de Vista, X, 30, Buenos Aires, Julio-octubre 1987.

- Vila, Pablo: "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", En *Sibetrans. Revista Transcultural de Música*, N° 2. (http://www2.uji.es/trans), 1995.

- Vila, Pablo: "Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil*",* en Jelín, E (comp.): *Los nuevos movimientos sociales/1,* Buenos Aires, CEAL, 1985.
- Warley, Jorge, "Rock: juventud, mito e industria cultural", en revista Causas y azares, nº 2, otoño 1995.
- Whyte, William Foote: Street Corner Society: The Social Structure of an Italian Slum, Chicago: University of Chicago Press, 1943.
- Williams, Raymond: *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península, 1980.
- Williams, Raymond: *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Wortman Ana (comp.): *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los 90*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2003.
- Yonnet, Paul: *Juegos, modas y masas*, Barcelona: Gedisa, 1985.
- Yúdice, George: *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

Filmografía:

- Hasta que se ponga el sol **(**1973**)** Dirección: Aníbal E. Uset

Anexo

Solistas:

Juan Ravioli:

Juan Pablo Ravioli nació en la Ciudad de Buenos Aires en 1981. Desde una temprana edad se abocó a la música, formando grupos o participando en proyectos colectivos tanto sea como guitarrista, tecladista o cantante. En 2002 fundó París 1980 junto a Francisco del Pino Herrera y Lucas Herbin, siendo Ravioli el principal compositor y cantante. Con este grupo editó en forma independiente el EP "Frágil" (2002) y el simple "Aires Buenos" (2003).

Tras la disolución de París 1980 a fines de 2003, se abocó a la participación en proyectos ajenos (Flopa-Manza-Minimal, Julieta Rimoldi, Lucas Martí, Flopa, Alejo Vintrob y Ulises Conti entre otros).

En agosto de 2006 editó su primer trabajo como solista: "Álbum para la juventud vol. 1", por medio de la cooperativa discográfica Azione Artigianale. El disco fue muy bien recibido por la prensa y agotó su primera edición de mil ejemplares en menos de un año. Durante 2007 se dedicó a presentar dicho álbum en el circuito de la Ciudad de Buenos Aires, acompañado de una banda formada por guitarra eléctrica, bajo, piano y órgano, batería, trompeta y saxo tenor.

En 2008 se abocó a la realización de "Álbum para la juventud vol. 2", alternando con presentaciones sólo (acompañado exclusivamente de su guitarra) en distintos puntos de Argentina y Uruguay.

En los últimos años, siguió participando activamente en otros proyectos. Tocó y grabó con Ariel Minimal, Brian Storming, Flopa, Franco Salvador, La National Film Chamber Orchestra, Pablo Krantz, Pequeña Orquesta Reincidentes, Pez, Proyecto Verona, Ulises Conti y Valle de Muñecas, entre muchos otros.

Alfonso Barbieri

Nació en Buenos Aires en el año 1976. Desde chico recorrió diversos lugares por el trabajo de sus padres: Brasil, Italia, España y las provincias de Salta, Jujuy, Corrientes, Chaco y Entre Ríos.

En 1987 comenzó su carrera como artista plástico, paralelamente a la de músico. En 2008 dejó la banda que integró desde el 2001, para radicarse en Buenos Aires y continuar su carrera en solitario. Su segundo disco como solista apareció en Marzo de 2009 y se llamó "Las canciones que se me cantan". En él participaron como músicos invitados Lisandro Aristimuño, Pablo Dacal, Palo Pandolfo.

Flopa

Florencia Lestani**,** más conocida como Flopa, integró el power trío Mata Violeta en la primera mitad de los noventa, donde tocaba el bajo, junto a Erica García (voz y guitarra). En 1996 formó el grupo Barro, donde cantaba, tocaba guitarra y componía la mayoría de los temas. La banda estaba integrada, además, por: Rodrigo Guerra (Pequeña Orquesta Reincidentes), Gustavo Semmartín (Me darás mil hijos) y Claudio Fernández (Don Cornelio)**.**

En 2000 inició su proyecto solista, con el acompañamiento de Rodrigo Guerra y el cantautor "indie sensible" Juan Ravioli entre otros, que continúa en la actualidad con dos discos en su haber. En 2003 se unió con Ariel Minimal (ex Fabulosos Cadillacs**,** actual Pez[182]) y Mariano Esaín (ex Menos que cero, actual líder de Valle de Muñecas) en un proyecto colectivo que desemboca en la edición del disco "Flopa Manza Minimal"**.** A su vez, Flopa ha participado en shows y discos de: Francisco Bochatón**,** Gabo Ferro**,** Pez**,** Ariel Minimal y Me darás mil hijos.

---

[182] La banda *Pez* se formó como trío en 1993 liderado por Ariel Minimal (ex Fabulosos Cadillacs). Durante el 2000 el trío se vuelve quinteto. La banda creó el sello discográfico *Azione Artigianale* por medio del cual edita sus discos así también como el de otros artistas indie entre los que se destacan Flopa, Gabo Ferro, Juan Ravioli y los proyectos solistas del mismo Ariel Minimal.

Gabo Ferro

Nació en Mataderos, ciudad de Buenos Aires, el 6 de noviembre de 1965. A principios de los '90 Gabo Ferro formó parte de Porco una banda de hardcore de letras "nihilistas". Sin embargo, un día de 1997 abandonó la banda en pleno recital para dedicarse a estudiar Historia. Luego se doctoró (su tesis de maestría recibió una mención especial del Fondo Nacional de las Artes) y a mediados de 2004 volvió a la música componiendo su primer disco solista: "Canciones que un hombre no debería cantar". Este disco fue considerado según la mayoría de los medios especializados (Rolling Stone, La Mano, Los Inrockuptibles, Diario Clarín entre otros) uno de los mejores discos del año y Gabo, mejor cantante del 2005. En octubre de ese año realizó una gira por el circuito universitario de Estados Unidos.
La crítica local lo ha catalogado como uno de los exponentes del "indie sensible", el heredero natural del Miguel Abuelo íntimo y folclórico.

Hacia fin de 2006 recibió el premio Clarín Espectáculos como Revelación Rock y posteriormente realizó una gira por España. En septiembre de 2009 estrenó – con producción del Centro de Experimentación del Teatro Colón – "Four Walls" obra del compositor John Cage con Haydée Schvartz (piano) y Gabo en voz con puesta de Carlos Trunsky.

Franny Glass[183]

Es el proyecto solista de Gonzalo Deniz, de 22 años, vocalista de la banda Mersey. Sus canciones son íntimas e introspectivas y allí se dejan oír las influencias de cantautores

[183] El nombre "Franny Glass" proviene de los cuentos del escritor estadounidense J. D. Salinger.. Frances "Franny" Glass es la hermana menor de siete. Es actriz y estudia arte en un colegio femenino de Boston. Por influencia de sus dos hermanos mayores, está obsesionada con la espiritualidad oriental y con el libro religioso ruso El camino de un peregrino. Aparece en el libro "Franny y Zooey". Los siete hermanos son superdotados y de pequeños aparecían semanalmente en el programa radiofónico Los niños sabios bajo los seudónimos que algunos de ellos conservan como apodo. La familia reside en un apartamento del Lower East Side de Nueva York, donde los muchachos han pasado su infancia y parte de su juventud.

como Leonard Cohen**,** Nick Drake y el pop de Belle & Sebastián. El proyecto nació en mayo del año 2007 con la edición y presentación del LP "Con la mente perdida en intereses secretos", nominado a los Premios Graffiti. A partir del 2008 comienzó a intercalar sus presentaciones en por el circuito alternativo de Montevideo con las de Buenos Aires. Su segundo disco, titulado "Hay un cuerpo tirado en la calle", se editó en agosto del 2009.

Lisandro Aristimuño

Tiene 31 años y nació en Viedma, Río Negro. En el 2002 se mudó a Buenos Aires y en 2004 grabó su primer álbum "Azules turquesas" (editado por el sello independiente Los Años Luz Discos), siendo elegido ese año como "Mejor artista nuevo" por la revista *Rolling Stone* y *Les Inrockuptibles*. También fue finalista al Premio Carlos Gardel en la categoría del Nuevo Folklore por su música que fusiona el folklore con el pop y efectos electrónicos. En 2005 lanzó su segundo disco, "Ese asunto de la ventana", (Los Años Luz Discos), que fue alabado por las críticas y siendo elegido, por segunda vez, como uno de los mejores 50 discos del año por la revista Rolling Stone. Durante 2006 realizó una gira por España. En 2007 editó su tercer disco, "39º" de Los años luz Discos, que también recibió excelentes críticas por parte de la prensa. Colaboró con la folklorista Liliana Herrero[184], Palo Pandolfo[185], y la banda Me darás mil hijos[186], entre otros. La página web de Lisandro (http://www.lisandro.biz/) está

---

184 Herrero se caracteriza por fusionar composiciones de raíces folclóricas con sonidos y arreglos actuales (como utilizar guitarra eléctrica), muchos de estos provenientes del rock y el jazz. Sus discos fueron producidos por Fito Páez y también interpreta canciones que no son del folclore argentino, sino latinoamericano, como las del uruguayo Eduardo Mateo, mencionado en las entrevistas del público indie.

185 En uno de los shows de Aristimuño a los que asistí, estuvo de invitado Palo Pandolfo. Palo fue integrante y fundador de la banda "under" de los 80 "Don Cornelio y la Zona" y luego formó "Los Visitantes" en los 90. Ambos grupos fueron elegidos como Grupo Revelación por el Sí de Clarín en sus épocas respectivas. Luego emprendió su carrera solista, abordando diferentes estilos musicales, como el candombe, la chacarera, bossa nova, y el tango.

186 Orquesta Típica de tango compuesta por jóvenes músicos (entre ellos Germán Cohen de la banda indie Onda Vaga y Gustavo Semmartín quien forma el grupo Barro junto a la solista indie Flopa) que fusionan el tango con el rock. Entre sus influencias destacan el Tango (Gardel, Rivero, Piazzolla, Troilo,

cuidadosamente diseñada con animaciones e incluye citas de las críticas de la prensa especializada, entre ellas la de Mariano del Mazo, del suplemento *Sí* de *Clarín.*

Bandas:

Mataplantas

Mataplantas está formado por Pablo Malaurie, Nazareno Gil, Maximiliano García y Pablo De Caro. Los integrantes se conocieron estudiando teatro y en 2005 editaron su primer disco titulado "El Sueño del Hombre Pulpo" por la dupla discográfica Isopo/Warner, disco producido por Mataplantas y Sebastián Volco. Ese mismo año fueron elegidos revelación por la revista Los Inrockuptibles a la vez que su trabajo rankeó en las primeras posiciones como disco del año.

En Noviembre de 2006 Mataplantas lanzó "Hickie", su segundo trabajo discográfico editado por los sellos independientes Ultrapop/Matarex.

El disco fue grabado en vivo en los estudios Del Cielito[187] y cuenta con la producción de Mataplantas y Mariano Esaín. Hickie fue considerado "disco del año" por diferentes sectores de la prensa especializada y Mataplantas fue nominada como banda revelación para los premios Clarín.

En noviembre de 2008 Mataplantas editó su tercer obra titulada "Escape del planeta viviente" (EMI/ GI) con canciones pop experimentales con la presencia de samplers (viejos vinilos de sonido estereofónico), teclados, percusiones y baterías programadas.

La banda produce sus discos de manera independiente mientras que la distribución está a cargo de grandes sellos como lo son EMI y Warner.

Pugliese), el Folk (Latin american, Balkanik, country, Klesmer) Rock (Beatles, Clash, Waits, Nick Cave, Johnny Cash, Cure, Sumo) y Serge Gainsbourg entre otros.

187 Del Cielito es un estudio de grabación fundado en 1980 por Gustavo Gauvry que tuvo un lugar significativo en la historia del rock argentino. Del Cielito fue pionero, en 1981, de las grabaciones en vivo**.** El primero fue un recital de Susana Rinaldi**,** y luego grabaron también la despedida de Serú Girán. Pappo, Charly, Los Piojos, La Bersuit y los Ratones Paranoicos son algunos de las bandas que grabaron allí.

En 2009 la banda tuvo a su cargo la banda sonora de la película "Recortadas", del joven cineasta Sebastián de Caro.

Él mató a un policía motorizado

El mató a un policía motorizado (o El mató para los fans) nació en La Plata en el año 2003. Sus integrantes, que utilizan seudónimos, son: Santiago Motorizado (voz y guitarra), Doctora Muerte (batería), Niño Elefante (guitarra) y Pantro Puto (guitarra). A través del sello independiente Laptra, editaron Tormenta roja (2004), El Mató a un Policía Motorizado (2004), Navidad de reserva (2005) y Un millón de Euros (2006). Su último disco Día de los muertos (2008), es la última parte de la trilogía que ilustra el nacimiento, la vida y la muerte (el fin de los tiempos). La banda utilizó el formato EP para sus discos (6 ó 7 canciones) caracterizados por un arte conceptual, en el que el arte de tapa pasa a ser una pieza más del engranaje temático. Este último disco recibió muy buenas críticas de parte de los medios especializados como Rolling Stone y, a su vez, salieron en la tapa de la revista Los Inrockuptibles en el mes de diciembre de 2008. En aquel número la banda respondió a una nota realizada por el Suplemento NO de Página 12 [188] en la cual los catalogaban de "indie cabeza" (ver capítulo 1). La banda define su sonido como "autopistas de guitarras y melodías indelebles. Emotivas explosiones de verdad y belleza. Ladrillos de armonía cementados con distorsión y amistad"[189].

Onda Vaga

Onda Vaga comenzó a existir en enero de 2007 cuando en Cabo Polonio, Uruguay, Nacho Rodríguez y Marcelo Blanco (ex Doris) junto con Marcos Orellana y Tomás Justo (Michael Mike) prepararon un set acústico (cajón flamenco, guitarra criolla, cuatro venezolano, trompeta) con canciones propias, para tocar en los bares del balneario uruguayo. En mayo

188 http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3597-2008-09-05.html

189 http://www.myspace.com/elmatoaunpoliciamotorizado

del 2007, de vuelta en Argentina, Onda Vaga sumó un nuevo integrante, Germán Cohen (Satélite Kingston, Orquesta de salón) quien aportó voz y trombón a la banda. Dicen en su página Web oficial: "Las letras profundas, sencillas y soñadoras y los arreglos corales y armónicos de las canciones así como la clara intención de relajarse a la hora de tocar en vivo esta mezcla de rumba-cumbia-reggae-folk-rock-tango alegre, genera una respuesta unánime del público que es cada vez mayor. Estos cinco músicos provenientes de la cultura rock se desembarazan de sus cables y distorsiones para brindarse a su público de la manera que mejor les sale: divirtiéndose."[190]

Madre Maravilla

Madre Maravilla se formó en enero de 2005 y está integrada por: Roberta Ainstein en teclado, coros y programaciones, Juan Antar en bajo, Federico Lanzi en batería y Diana Molina en voz y programaciones. El grupo desarrolla composiciones propias reinterpretando diversos géneros musicales como la electrónica, el folklore, la bossa nova, el bolero, la cumbia y hasta cantos africanos, entre otros. La estética sonora surge a partir de la combinación de herramientas tecnológicas (computadora y sampler) con elementos armónicos, melódicos y rítmicos de la música popular, conservando la estructura del formato canción. Al preguntarles acerca de su proceso creativo, y de cómo llegan a mezclar en un mismo tema diversos estilos musicales, ellos dicen: "No llegamos de manera casual a estas canciones, más bien lo decidimos en principio. Elegimos un género, lo investigamos, e intentamos recrearlo y en el transcurso de ese juego van apareciendo las melodías, los sonidos, los climas y las letras, y todo empieza a acomodarse, a ocupar su lugar"[191] .

---

190 http://www.ondavaga.com.ar/ (último acceso: 11-06-2010)

191 http://madremaravilla.com/http://www.myspace.com/madremaravilla (último acceso:11-06-2010)

Banda de Turistas

Banda de Turistas surgió a principios de 2006 de la fusión de dos bandas: una predominantemente instrumental, con influencias del rock alemán y la música de fines de los '60; y otra más cercana a la canción pop. El resultado es una combinación que se nutre tanto de sonidos futuristas y surreales como del beat argentino de Litto Nebbia. El particular sonido de la banda, sumado a la corta edad de sus integrantes -ninguno supera los 19 años al momento de su aparición-, rápidamente logró captar la atención del público y de la prensa.

Su primer disco "Mágico Corazón Radiofónico" (2008) fue editado paralelamente por dos sellos *indie:* el netlabel de descargas gratuitas Mamushka Dogs Records y la discográfica Estamos Felices. Este álbum fue mezclado en Los Ángeles por el prestigioso productor Mario Caldato Jr. (Beastie Boys, Beck, Super Furry Animals, Jon Spencer, entre otros). Este dato, sumado a que su segundo disco "El retorno" (2009) fue producido por Pop Art y distribuido por Sony Music, demuestra que Banda de Turistas marca un punto de inflexión entre la independencia y el *mainstream.*

Bicicletas

Bicicletas está formado por Julio César Crivelli en voz y guitarra, Agustín Pardo en bajo, Mariano Repetto en batería, Ignacio Valdez en sintetizadores, rhodes, moogs, guitarras y programaciones, y Federico Wiske en guitarras y coros. La banda, nacida en el año 2001, editó su primer EP "Deslízate naranja" en abril de 2003. En marzo de 2005 lanzó "Discover" y un año después editan su primer larga duración con la producción de Ezequiel Araujo (Intoxicados, El otro yo, Leo García. La banda describe su sonido como una mezcla de pop, rock y dance con influencias que van desde Manal, Pescado Rabioso y Miguel Abuelo hasta Chemical brothers, Pink Floyd, Kaiser Chiefs y Morrisey.

Prietto Viaja al Cosmos con Mariano

Prietto Viaja al Cosmos con Mariano son dos jóvenes (Mariano: batería, voces y Prietto: guitarra y voz) de la ciudad de La Plata. Según ellos en su música: "la locura parece psicodelia, el descontrol parece rock and roll, la melancolía parece una balada, y así todo parece algo, pero no, en realidad es Prietto Viaja al Cosmos con Mariano que son dos personas tocando lo que les pinta". [192]

Entre sus influencias incluyen a músicos y escritores tan variados como Almendra, Los Gatos, Mateo, Pink Floyd, Jack Kerouack, Litto Nebbia, Bob Dylan, Fidel Nadal, Brian Jones, Elvis, Tom Waits, Pescado Rabioso, Johnny Cash, Roxette, Charles Bukowski, The Doors, Yoko Ono, Buddy Hollie, Beach Boys y Sallinger.

Aclaración: Anexo en la contratapa un disco compacto con canciones de estas bandas

---

<u>Salas y locales destacados de recitales *indie*:</u>

- **Teatro General San Martín:** Desde el comienzo de sus actividades, a comienzos de la década del 60, el Teatro San Martín ha ido ocupando un lugar cada vez más importante en la vida cultural de Buenos Aires. Situado en el corazón mismo de la ciudad, en la Avenida Corrientes 1530, ocupa una superficie cubierta de 30.000 metros cuadrados, y es visitado anualmente por más de un millón de personas. En el año 2004 el teatro inauguró el Ciclo Nuevo!, presentado como un ciclo donde se mostraría "lo más interesante de la escena musical independiente de la Ciudad". Hasta el 2008 el ciclo se desarrolló cada primer viernes del mes en la sala A/B a las 21 horas con una entrada a sólo $1 constituyéndose en una especie de

[192] www.myspace.com/priettoviajaalcosmosconmariano (último acceso 11-06-2010)

"semillero" de la escena *indie* local. La modalidad de los shows era la siguiente: un artista del ciclo que ya había tocado allí y expandido su actividad musical presentaba un nuevo artista aún más nuevo. Además con el tiempo comenzaron a presentarse también artistas *indie* de otros países como Deluxe, Quique González, Iván Ferreiro y Pereza y Franny Glass (Uruguay). Entre las bandas que tocaron en el ciclo se encuentran como Alvy Singer, Lucas Martí, Bicicletas, Gustavo Lamas, Doris, Coiffeur, Los Álamos, Valle de Muñecas, Rosal, Hamacas al río y Mataplantas. Durante el 2009, como consecuencia del 5to aniversario del ciclo, éste dejó de llevarse a cabo en el San Martín y se trasladó una nueva sala que se incorporó al Complejo Teatral Buenos Aires: el Complejo Cultural 25 de Mayo, ubicado en el barrio de Villa Crespo y con una mayor capacidad (550 espectadores) a una entrada de cinco pesos.

- **Centro Cultural Zaguán del Sur (ZAS):** Ubicado en el barrio de Once, se trata de un antiguo galpón acondicionado y decorado como los "bodegones" de San Telmo, con una pista de baile apta para el dictado de clases de tango. Además se dictan otros talleres como teatro y fotografía. En este centro cultural se organizan dos ó tres veces al año el Festival *indie* "Festipulenta" donde tocan bandas como El mató a un policía motorizado, Shaman y los Hombres en Llamas, Fútbol, Prietto Viaja al Cosmos con Mariano, Sr. Tomate, entre otros. En este Festipulenta además se organizan ferias de discos, fanzines, ropa y comida. También tocan en el ZAS otros artistas que, si bien no están catalogados dentro del *indie,* tienen estrecha relación con el circuito como Ariel Minimal y Andrea Álvarez. Con entradas que rondan los diez pesos[193], este centro cultural es uno de los lugares más informales del circuito, no cuenta con grandes sponsors y representa la faceta autogestionada de las bandas y sellos *indie* más chicos, y el lugar elegido por las bandas de *indie* chabón.

[193] Precios del Verano del 2009.

- **N/D Ateneo:** Ubicado en el microcentro porteño, el Teatro N/D Ateneo es un espacio cultural, tradicionalmente centro de espectáculos de géneros variados: tango, rock, jazz y folklore. Fue inaugurado en 1936 como sala cinematográfica y por entonces se llamaba "Baby". Desde 1945, comenzó a funcionar como sala teatral perteneciente al circuito comercial de los teatros porteños conocida como “El Teatro Ateneo”, que registra en su haber una historia de largas temporadas y grandes éxitos. Actualmente pertenece a la Nueva Dirección de Cultura, emprendimiento privado. Bajo el slogan “Escuchemos lo nuestro” se convirtió en el ND Ateneo Espacio Cultural y se fue posicionando como una de las salas más importantes dedicada a todas las manifestaciones de nuestra música popular. Con 700 localidades, no sólo se realizan espectáculos teatrales, sino que, al ser un espacio municipal se desarrollan actividades culturales como ciclos de charlas y debate de los principales referentes del pensamiento nacional y popular.

- **Le Bar:** Inaugurado en el 2007, este bar del microcentro promueve artistas plásticos, fotógrafos, músicos, DJs y VJs. A su vez es un restaurant que ofrece cocina gourmet, con wraps de pollo y ensaladas especiales entre los platos más pedidos por los comensales. Es una casona antigua decorada y reciclada con luces colgantes a modo de gotas que caen del techo y las paredes pintadas con frases como “El medio no es el medio”. Le Bar ofrece música y literatura en vivo, fiestas cinéfilas, y los jueves se llevan a cabo las fiestas Radio Royale, llevadas adelante por el dj Fabián Dellamónica (el mismo de las fiestas Invasión de Niceto). Allí han tocado bandas como Madre Maravilla, Prietto Viaja al Cosmos con Mariano y Pablo Dacal. Pero además en Le Bar se da la particularidad de que, una vez finalizados los shows de las bandas, continúa la fiesta en la pista de baile con la musicalización, no de djs anónimos, sino de referentes de la prensa especializada del rock *indie* como Lucas Garófalo, de Los Inrockuptibles y Juan Ortelli de Rolling Stone.

- **La Castorera:** "Un grupo de castores decidió darles una lección a los humanos inconscientes y se vino a su urbe por excelencia a plantar una castorera, un dique cultural, donde aprender a convivir, respetar, crear, mostrar, decir, hacer, pensar, crecer y divertirse"[194] este es el espíritu de la Castorera según sus dueños. En este antiguo galpón devenido centro cultural del barrio de Palermo se proyectan películas, hay ciclos de teatro, recitales, milongas y talleres de danza afro, elongación, clown, teatro y tela. Además cuenta con una disquería donde venden principalmente discos de artistas *indie,* muchos de los cuales tocaron en el lugar. Para Edgardo Mercado, del sello Estamos Felices, La Castorera es un equivalente a lo que antes en los 90 era Cemento: "un semillero no sólo en lo que respecta a la música sino también en cuanto al teatro"[195].

- **Ultra Bar:** Es una sala de conciertos y eventos ubicada en Retiro, perteneciente a Gustavo Kisnovsky Rudy, del sello *indie* Ultra Pop. Ultra ofrece una propuesta distinta al resto del circuito ya que todos los miércoles organiza recitales de artistas *indie* tanto nacionales como extranjeros con entrada totalmente gratuita. Además allí funciona un restaurant, bar y exposiciones itinerantes de arte. Además un evento organizado en Ultra que merece mayor atención es el bautizado "Ciclo Manifiesto" en el que durante varios martes consecutivos, con entrada también gratuita, intelectuales y artistas del circuito *indie* ponían en escena sus manifiestos estéticos, políticos y existenciales mientras que los invitados tenían la libertad de confeccionar textos en los que manifiesten sus creencias o desarrollar una performance artística en la que sienten las bases de su producción. Este ciclo fue coordinado por el Licenciado en Ciencias de la Comunicación y editor de la

194 http://www.kallistudio.com/castorera/

195 Charla "Claves para emerger (Como favorecer y generar el desarrollo de nuevos artistas)" en ciclo "Ciudad Emergente", Centro Cultural Recoleta, 14 de junio de 2009.

revista Ñ, Diego Erlan y el escritor, sociólogo y becario Hernán Vañoli, ambos jóvenes de alrededor de 30 años de edad.

- **Plasma:** En el barrio de San Telmo, Plasma cuenta con dos pisos. En el primero hay una barra y mesas distribuidas en un salón con un sistema de sonido nítido y potente y un escenario mediano. Dicen en su página web: "Es el espacio central de Plasma, donde el espectador y joven aficionado de la música puede ver lo mejor y más novedoso del rock, el pop y la electrónica que se produce en Buenos Aires y sus alrededores"[196]. En la planta baja, llamada "Plasmita" por sus dueños, hay un escenario pequeño donde los proyectos musicales e interdisciplinarios más jóvenes encuentran su espacio. "Es el paso obligado para los artistas emergentes (…) jóvenes generadores de lo nuevo, buscadores de lo que vendrá", dicen en su portal. Plasma cuenta también con un estudio de grabación y salas de ensayo. Bandas como Go-Neko!, El mató a un policía motorizado, Shaman y los Hombres en Llamas, Lucas Martí y Prietto Viaja al Cosmos con Mariano han tocado y tocan habitualmente.

[196] www.sitioplasma.com.ar/ (último acceso 11-06-2010)