

Guadalupe Gallo y Pablo Semán (comps.), *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, Buenos Aires, Ediciones EPC-Gorla, 2016, 260 pp.

Sebastián Matías Muñoz Tapia

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet)
Instituto de Altos Estudios Sociales (Idaes)
Universidad Nacional de San Martín
Argentina
sebastianmunozt@gmail.com

Existe una escala de consumo y producción musical que se desarrolla a distancia de los grandes escenarios, de las grandes bandas y compañías discográficas. En él se articulan nuevas pautas de producción, apreciación y profesionalización musical. Ese parece ser uno, no el único, de los destinos de la música en las primeras décadas del siglo XXI. El libro *Gestionar, mezclar, habitar*, es un trabajo colectivo que sitúa ese fenómeno al explorar la emergencia de una configuración que al describir las acciones de “gestionar”, “mezclar” y “habitar”, da cuenta de una “forma de anudar músicos, públicos, tecnologías, criterios estéticos y cálculos en una escala específica de funcionamiento en la que, más que con megabandas, nos encontramos con la proliferación, multiplicidad y escalas medias de público” (2016, p. 7).

En Argentina el fenómeno surge de, al menos, dos coordenadas. Desde principios de la década de 2000 comienzan a sentirse, por un lado, los impactos de la democratización del uso de computadoras personales e internet, y el desarrollo de *hardware* y *software* para la producción, distribución, consumo e intercambio musical y, por otro lado, los efectos de la disminución de ventas de discos de las grandes empresas discográficas (*majors*). Al mismo tiempo, en Buenos Aires, posterior a la tragedia de Cromañón (en la que mueren 194 personas en un recital en el centro de la ciudad), nuevas medidas de seguridad bloquearon los circuitos de actividad musical, lo que generó una modificación en la lógica de los espa-

cios disponibles: lenta multiplicación de locales, reducción de la escala de público. En este contexto, el libro describe una adaptación a ese conjunto de circunstancias en una serie de escenas “meso”, que sin estar asociadas a *majors*, recitales multitudinarios o grandes figuras del “rock nacional”, poseen regularidad en su presentación y producciones.

El texto se apoya en dos elementos principales: la metodología etnográfica y las referencias teóricas a las obras de Antoine Hennion (“mediaciones”), Tia DeNora (“música en acción y habilitación”) y Howard Becker (“mundos del arte”). Estas referencias permiten aprehender los fenómenos musicales por la significación social derivada de sus usos y de las actividades que los constituyen, no como un efecto de causas sociales invocadas como principios externos al campo de investigación, pero tampoco como propiedades estéticas inmanentes a la partitura o el sonido. Estas referencias le dan un sentido específico a la metodología etnográfica: la descripción no puede hacerse sin un diálogo entre “nativos” e investigadores, y es en este diálogo donde emerge la teoría que permite captar el sentido más global de las prácticas que se describen.

El texto se nutre de investigaciones previas en que se ven involucrados los autores desde el 2004. A partir de preguntas sobre “gustos musicales juveniles”, observaron la dificultad de establecer homologías sencillas entre clase y música, por lo que orientaron sus indagaciones a estudiar etnográficamente los usos diversos y socialmente transversales de la música que aprecian como un obstáculo al razonamiento homológico. De esta forma se acercaron a la idea de que la música era constitutiva de lo social (no sólo un “reflejo de” —otra cosa—), destacándose las preguntas sobre su productividad o positividad más allá de vehiculizar estrategias de distinción social. Así, a medida que cuajaban estas referencias teóricas, surgieron estas tres etnografías vinculadas a tesis de posgrado dirigidas por Pablo Semán.

Uno de los objetivos teórico-metodológicos principales del libro es comprender la *especificidad y novedad* de estas escenas que proliferaban en distintos lugares de la provincia de Buenos Aires a partir de la década de 2000, resguardándose de anteponer criterios externos que debiliten su descripción. Más concretamente, hay una discusión con el “hegemonicocentrismo” de una parte de los estudios sobre música, preocupados obsesivamente por destacar elementos resistentes o dominantes. Sin embargo, lejos de menospreciar el tema del poder, se apela a

la descripción etnográfica (p. 10) como modo de comprender la densidad de estos mundos y restituir a diversos *mediadores* su capacidad de producir “sociedad”. Concretamente, las autoras evitan sobreinterpretar lo que ocurre bajo la sombra de los grandes sellos o productoras, o mediante una concepción limitada de lo que es el trabajo, el dinero y la organización musical. Si bien es cierto que las *majors* o el “mercado” tienen su influencia, también lo es que se generan experiencias muy particulares que deben observarse en detalle.

El concepto de *mediador* da nombre a esos elementos activos imbricados en situaciones específicas. Con esta noción se expande la mirada y se da importancia a entidades no humanas —computadoras, sonidos, luces, internet— y a diversas personas —fans, productores, trabajadores de una discoteca— que parecían opacadas ante la rigidez de un “marco teórico” más inclinado a generalizar que a tomarse el tiempo de observar en profundidad.

El texto se compone de una introducción y cuatro capítulos. En la introducción, Semán muestra los ejes teórico-metodológicos de la investigación. Siguiendo a Hennion, posiciona el texto frente al “sociologismo” y el “esteticismo”. Si en el primero se reduce la música a conceptos propios de la sociología —emancipación, dominación, cultura de clase, fragmentación de las identidades—, en el segundo se aboca a un análisis de valores estéticos a partir de “la universalización de ciertos parámetros de una forma musical para malentender todas las músicas” (pp. 8-9). En ese contexto, aboga por anteponer el análisis que restituye las mediaciones en que se produce la música y frente a las cuales el discurso del investigador social o estético puro ven caer sus taxonomías abstractas. Los términos *mezclar*, *gestionar* y *habitar* suponen fórmulas de transacción que reflejan el diálogo entre músicos e investigadores: ordenan el acontecer de los casos, pero no surgen de ninguna teoría externa al campo de interacción.

El primer capítulo entrega una mirada general de estos mundos, las modificaciones que realizan sobre otras maneras de hacer y vivir la música y, además, se presentan los conceptos que dan nombre al libro. En primer lugar, “gestionar” se refiere a la forma activa en que los participantes de estos mundos se vinculan con el mercado utilizando las nuevas tecnologías. En sus búsquedas de autonomía estética y de continuidad de sus proyectos artísticos, buscan “mejorar y controlar las limitadas posibili-

dades económicas” (p. 24). Más que una oposición “arte/mercado”, hay una incorporación subordinada de lo económico al tiempo que se reconoce su importancia para dar continuidad a lo artístico, complementando los apremios de la vida económica con apoyos de personas y tecnologías. Por su parte, las tecnologías digitales habilitan la *desintermediación* de las anteriores dependencias de grandes sellos, estudios, diarios o revistas, y permiten una producción (composición, grabación o mezcla), difusión y coordinación a bajo costo.

En segundo lugar, el concepto “mezclar” da cuenta, por un lado, de la forma en que se configuran en públicos y músicos un consumo plural, individualizado y menos apegado a los géneros musicales y, por otro lado, expone la redefinición de las maneras y los roles de esta configuración. Con esto adquieren sentidos muy específicos las valoraciones referidas a la “originalidad” o al “virtuosismo”. Por ejemplo, más allá de la complejidad técnica de la ejecución o composición, en el colectivo Zizek resulta relevante el “efecto sorpresa” y la posibilidad de “experimentación” relativa a la combinación de músicas diversas.

Por último, “habitar” da cuenta de la totalidad de mediadores en acción involucrados en los espacios, tanto en los que podrían pensarse como propiamente musicales (recitales, fiestas) como otros presentes en la cotidianeidad de sus protagonistas (*e.g.* la discoteca en el día). El concepto de habitar asocia lugares en que confluyen mediadores con maneras de construir emplazamientos y modos de vivir. Por ejemplo, la discoteca Tacna en la noche, con su particular mezcla de sonidos, luces, música y personas, permite construir un lugar y con ello generar “climas de fiesta”. A la vez, los compiladores plantean que en las formas de habitar estos mundos se suele construir un *continuum* entre el ocio, la creación y el trabajo; donde se pueden hacer diversas cosas y a veces simultáneamente: “ensayar, diseñar, cocinar, dormir, hacer reuniones, acceder a internet” (p. 57). Por otro lado, en este punto los autores destacan a la *amistad* como esa cooperación que implica una afinidad estética y moral, base para pensar de forma integral estos emprendimientos musicales.

Respecto a los casos, el texto se inicia con el trabajo de Ornela Boix sobre el *indie* platense. Boix problematiza la categoría *indie* y destaca su carácter situacional, polémico y en redefinición. Observa cómo se mezclan cuestiones estéticas, morales y sociales, en las que destaca la importancia de “sellos” como nudos de socialidad. Profundiza en disposi-

ciones morales que van caracterizando esta música: una forma de tocar los instrumentos, de presentarse en vivo, de ensayar o grabar, se contraponen a ideales de virtuosismo de la ejecución o la “exagerada” teatralización (de la voz, el cuerpo o la actitud), configurando un *indie* “relajado”. Hay una “prepotencia del hacer” opuesta a lo “pretencioso” y las ansias de figuración. Este carácter “relajado” se distancia de lo “careta” como categoría de alterización. Lo “careta”, más que remitir a una oposición comercial/no comercial (tradicional en el rock argentino), se vincula a una forma “demasiado prolija” de tocar, de vestir, al equipamiento, las preocupaciones menores y superficiales, y permite distanciarse de lo que ocurre en la Capital Federal. Por último, la autora muestra como este *indie* se identifica con el rock y su estética (por ejemplo, tipo de instrumentación o duración de canciones), aunque bajo una lectura crítica de su historia: “el rock es traidor a sí mismo”.

En relación con el trabajo musical, Boix observa una complementariedad entre lo musical y lo que está fuera de la música por un lado (muchos se dedican a otras cosas además de música), y la realización de trabajos vinculados al arte o la música, sin que sea específico tocar en bandas (*e.g.* tener salas de ensayos o estudios de grabación). A la vez, muestra cómo existe un sustento económico combinado, en el que destaca el sostén familiar (se puede vivir en casa de los padres o estos les pagan los estudios o el alquiler). Luego resultan claves las redes de cooperación que se integran en los “sellos”, que a la vez toman forma y se expanden como *amistad*. Esto le permite a Boix diferenciarse de alternativas que planteaban a los sellos independientes primariamente en oposición a los grandes sellos, bajo una caracterización basada en cuestiones económicas, laborales y relativas a la escala de producción. En los sellos platenses, sin necesariamente menospreciar ese tipo de cuestiones, destaca la relevancia las redes de sociabilidad en que el lucro no es lo principal. El sello es un grupo de gente que hace cosas, que además de las bandas y sus gestores, puede extenderse a los seguidores e incluso periodistas o críticos, que sin ser parte del sello son “amigos”. La amistad permite extender el número de participantes de la cooperación y acentuar elementos estéticos y morales compartidos.

El segundo texto, de Guadalupe Gallo, es sobre la desaparecida discoteca electrónica Tacna en la ciudad de Buenos Aires. Gallo realiza una descripción precisa de la “pista de baile” de la discoteca en la noche y

el día y propone que en ambos casos Tacna es una “casa”, vinculada a una idea, un ideal y una sensación de familiaridad, comodidad y distensión. Además, Gallo se interesa en la diferencia que tratan de marcar los participantes entre este “club” y otros espacios donde circula la música *dance: raves*, festivales o locales “comerciales” y menos “experimentales”. Para dar cuenta de esta diferencia se apoya en la idea de cómo en Tacna se generan particulares “climas de fiesta”, observables mediante la restitución de los mediadores que se combinan en la pista de baile, además del carácter “doméstico” recién visto. Así, repasa desde las motivaciones de los asistentes para ir a Tacna y sus expectativas sobre lo que sucederá, las características físicas y decorativas del lugar, el papel esperado del personal de seguridad (los “guardias”), hasta cuestiones como la centralidad del baile, la actitud de experimentación de los asistentes, la importancia de un buen sonido, la *performance* del DJ o las relaciones de comunicación entre ellos y los bailarines.

A lo que sucede en la noche, agrega lo que pasa en el día, y muestra la influencia y la relativa independencia de ambos momentos. Según los amigos-trabajadores que habitan Tacna de día, las actividades diurnas son importantes para lo que ocurre en la noche: se toman decisiones sobre la calidad de la agenda artística y se afianza lo laboral con la amistad. De esta forma, al igual que Boix, Gallo destaca la amistad y su vínculo con el trabajo, lo que le permite entender la asociación entre lo laboral con la diversión, el ocio y los vínculos afectivos y personales.

Finalmente, Victoria Irisarri estudia el sello, agencia de *booking* y productora Zizek que, situada en Buenos Aires, se destaca por sus vínculos con otros países, al modo de giras o por su posicionamiento estético. Irisarri propone la noción de “mezcla” como guía de las distintas dimensiones que caracterizan a Zizek, desde la historia de los gustos *omnívoros* de sus DJ hasta la manera de hacer canciones y tocarlas en vivo. La autora se desmarca de subsumir *a priori* la propuesta de Zizek a la “cumbia digital”. Más bien muestra cómo el uso de esta noción —principalmente difundida por la crítica periodística— pudo servir para marcar una diferencia —argentina— respecto a otras propuestas de lo que llama “underground global”. La “cumbia digital” no responde a cabalidad a un criterio más amplio de experimentación musical (que incluye la mezcla con folclor, reguetón, *hip hop* o *dubstep*) que tienen los miembros de Zizek, pero sí les ha servido para posicionar una etiqueta y marcar una diferencia.

Al repasar el modo de componer de los “DJ-productores” destaca el papel de las tecnologías digitales. Da cuenta de formas estéticas particulares de valorar la originalidad —apelación a la sorpresa frente a la obviedad— y la búsqueda de una sonoridad personal, donde el acento está en el uso creativo de las tecnologías. Se construyen valoraciones muy específicas sobre los artistas, donde además de saberes formales, sobre sonido o música, se destaca la capacidad del DJ para “hacer bailar”. Por último, en este trabajo también hay una descripción del espacio de la fiesta, pues, al igual que en Tacna, hay un lugar importante para el baile, la experimentación y el sentirse cómodo.

Por la relación entre teorías, trabajo de campo y comparación, este libro cumple con la aspiración antropológica de que la preocupación por el detalle y la descripción no se quede en fragmentación. En ese sentido, intenta captar los casos en un plano más general e histórico. Luego del predominio de formas del rock nacional espectacularizado y vinculadas a los sectores populares, estos movimientos, más que redefinir los paradigmas estéticos de las nuevas generaciones, introducen para ellas nuevos formatos de relación con la música en los cuales se redefinen y mezclan las referencias estéticas preexistentes.