

13. Música, músicas y redes en el espacio urbano¹

Music, musics and networks in urban space

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ
 Universidad de Buenos Aires
 CABA, Argentina
 j_fernandez@szinfonet.com.ar

Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad Mediatizada
 Año VII, # 14, Segundo semestre 2015
 Buenos Aires ARG | Págs. 219 a 234
 Fecha de recepción: 10/9/2015
 Fecha de aceptación: 15/10/2015

Este artículo presenta algunos resultados grupales del Proyecto de Investigación a mi cargo titulado “Letra. Imagen. Sonido”, que se dedica a estudiar relaciones entre mediatizaciones y espacios urbanos. Nos hemos especializado en medios de sonido y en lo musical. En primer lugar, se hace una revisión del desarrollo de nuestro trabajo y luego se presentan resultados en dos niveles diferentes de las relaciones entre mediatizaciones y circuitos musicales: por un lado, la vida de los locales de baile dedicados al tango (*milongas*) y, por el otro, una exploración sobre los músicos dentro del subterráneo de la ciudad de Buenos Aires. En ambos casos, son descriptas y discutidas las relaciones entre *networking* y *performances cara a cara*.

Palabras clave: locales musicales ~ redes ~ subte ~ músicos en vivo

This paper presents some research results from our project “Letter. Image. Sound”, focused on the study of the relationships between mediatizations and urban spaces. We have specialized in sound media and music and their relationships with digital mediatizations and live musical performers. Firstly, we review the development of our work. Secondly, we present research results in two different levels of the relationship between mediatizations and musical circuits. On the one hand, the life of tango dance venues (*milongas*) and on the other hand, an

1 Una primera versión de este trabajo fue presentada en el programa de conferencias “Music and Networking in the Urban Space”. En: Session 2: Urban Dystopias and Audiotopias. *Mapping Sound: Sonic Urbanity and Space in the Americas*. Music department, Cornell University, Ithaca, USA, 24/25 de octubre 2014.

exploration of the musicians in the underground of the city of Buenos Aires. Both cases are described and discussed in the frame of the relationship between *networking* and *face-to-face performances*.

Keywords: musical venues ~ networks ~ subway ~ live musicians

1. Introducción

Desde el título, este artículo pone en relación series muy diferentes de la vida social y cultural: la música, las nuevas mediatizaciones bajo el concepto paraguas general de *redes*, y los diferentes espacios urbanos. Sabemos que existen distintas relaciones entre esos niveles pero a la vez, nos encontramos con la dificultad de que esas relaciones están cambiando rápida y profundamente y producen importantes transformaciones, no sólo en el conjunto sino, y muy significativamente, en cada una de esas series.

Las transformaciones de las que hablaremos son sólo un capítulo más dentro de las que se están produciendo, en general, en diferentes campos de la práctica cultural y del desarrollo de los medios de comunicación. Si el periodismo y la información, la ficción, las artes y la publicidad —para hablar de grandes áreas con indiscutible reconocimiento social y cultural— están cambiando de manera profunda, en la vida musical esos cambios están en marcha desde hace tiempo y en gran parte parecen haberse consolidado.

2. El momento actual en el desarrollo de las relaciones entre música, mediatizaciones y *performances*

Para que se sitúen las observaciones que presentaremos hay que tener en cuenta que hemos propuesto, entre otras, una periodización de las relaciones entre mediatizaciones, músicas y espacio de *performance* que hemos denominado como *cultural* cuyas etapas presentamos a continuación (FERNÁNDEZ 2014A: 36-40).

Pre-mediática: Es importante entender las mediatizaciones antes de su aparición masiva porque su conocimiento es útil para tomar como referencia la escena de la *música en vivo*. Aquí convergen al menos tres series que deben tenerse en cuenta respecto de la mediatización de lo musical y su aceptabilidad social:

- > *instrumentos y espacios de representación* cuyas convivencias permiten y generan diferentes relaciones con el público, de proximidad o distancia, de participación o independencia de escucha. Además, cada instrumento permite también mayor o menor intervención por parte del ejecutante respecto de tradiciones o formas establecidas por la tradición, técnicas de ejecución o formas socialmente aceptados dentro de la práctica musical;²
- > los *procesos históricos de construcción del discurso musical*, especialmente las trayectorias de la abstracción, primero con la música ritual o dramática y luego con la que poseía letra, generaron progresivamente tipos de géneros musicales exclusivamente dedicados a enfocarse en lo melódico, lo rítmico y lo armónico (NEUBAUER 1992);
- > la construcción de *tipos de performances* propias de diversas escenas de presentación, muchas de ellas en contacto con públicos aleatorios, no fijados o no convocados especialmente, en los que se van generando convenciones performáticas aceptables para diferentes situaciones de audición (véase, por ejemplo el desarrollo del concierto de *Misceláneas* (WEBER, 2011) que abrió la puerta para los conciertos multigénero o de articulación de lo musical con otros tipos discursivos como en el *music-hall*.

Es decir que existen diversos modos de relacionar en un evento instrumentos musicales, aspectos del espacio material social, fenómenos sociales y tipos de discurso musical. La aparición y desarrollo de las mediatizaciones, aunque introduce profundas modificaciones en la vida musical, también será siempre parcialmente dependiente de estas tradiciones anteriores.

Broadcasting: se denomina así, como se sabe, a los sistemas de intercambio mediático en el que un *centro emisor* emite para una audiencia indeterminada³. En el caso de lo musical se trata del largo período en que la

2 Tanto el campo del estudio de los instrumentos como el de los dispositivos técnicos de construcción discursiva es muy prometedor para los interesados en la perspectiva de la semiótica de los medios de comunicación. La descripción de STEVEN FELD, por ejemplo, del tambor Kálulí de Papua Nueva Guinea como un "artefacto", nos impone el desafío de comprender de manera más profunda las lógicas productivas de nuestros instrumentos musicales (FELD 2001: 334-338).

3 Como se ve, el broadcasting es la estructuración básica de los *medios masivos*, lo que Durand denominaba "multipolar", (1985: 43). Aquí conviene tener en cuenta que la consideración del broadcasting como *sistema de intercambio* ha sido discutida dado que, salvo en la sociosemiótica de los medios que lo ha estudiado en términos de diferenciales entre producción y reconocimiento discursivo, se lo ha considerado como unidireccional y que, en el caso del broadcasting radiofónico, como veremos muy importante para la vida de lo musical, la radio siempre funcionó en *sistema* con el fonógrafo y la radio (FERNÁNDEZ 1994: 47-52).

industria musical masiva estuvo centrada en la producción fonográfica de las compañías discográficas, apoyadas en los medios de comunicación masiva. En esta etapa circunscribimos dos *subperíodos*:

- > **medios de sonido** + gráficos: desde el centro de la producción fonográfica y con el apoyo de la radio, pero con fuerte meta-discursividad gráfica y desde la década del 30 del siglo XX, con intervenciones de oyentes a través del teléfono sobre la radio y con cartas a las revistas especializadas;
- > **audio-visual**: centrada en la televisión y en los films del género comedia musical. La televisión se llevó de la radio a los *shows en vivo*, que habían tenido mucha presencia en las radios que contaban con auditorios propios.

Networking: es el universo de las redes y sus plataformas, en el caso de lo musical, el imperio de la descarga, el mp3 y varios sucesores de Napster como Last.FM, Spotify, Soundcloud, etc. Es también un ámbito de colaboración compositora, de producción, de distribución y de difusión.

Finalmente, denominamos *post-broadcasting* este momento histórico en que el broadcasting y las redes conviven, incluyendo varios fenómenos híbridos como www.vorterix.com que, a pesar de ser una nueva propuesta en la web, es un fenómeno de difusión centralizada relativamente puro aunque multimediático y multigénero (FERNÁNDEZ 2013).

Lo importante de esta periodización es que muestra a cada fase de la mediatización relacionada de modo diferente y predominante con los diversos formatos de presentaciones musicales en vivo (FERNÁNDEZ, 2014: 39)⁴. Por ejemplo, el período de la difusión audiovisual, que coincidió con la implementación del registro estereofónico y la edición, convivía con grandes conciertos de espectacular riqueza escénica y multimedia. El modo *Networking*, por su parte, está relacionado, sin que se abandone el gran recital, con la presencia de nuevos circuitos de producción y de interpretación musical que son, al menos, autosostenibles. Esto ocurre en una ciudad como Buenos Aires, siempre innovadora, donde ahora el jazz, el rock alternativo y el tango tienen circuitos fuera de la industria, autosostenibles aunque sean semi-amateurs⁵.

4 Esto teniendo en cuenta que música en vivo no se opone totalmente a la música mediatizada: actuaciones en vivo se transmiten con frecuencia por los medios de comunicación y los propios recitales o conciertos tienen presencia de diversos dispositivos técnicos que permiten que las performances.

5 Este boom parece que todavía no llega a los circuitos relacionados con lo que en términos generales se llama *folklore*, que es todavía dependiente de circuito de festivales que se realizan en todo del país.

3. Circuitos en *cara a cara* y en *networking*

El estudio de las relaciones entre música, sonido y espacio urbano viene expandiéndose en esta etapa de postbroadcasting e incluye descripciones e investigaciones que proponen diferentes puntos de vista.

En primer lugar, hay un movimiento que trata de registrar y describir el sonido generado por las ciudades comparando, por un lado, el ruido del tráfico, la presencia de aves y niños jugando y, por otro lado, las tendencias en conflicto entre control social y vida urbana (BERENGUER, 2005). En esta línea, es muy estimulante la descripción acerca de la puja entre estilos que imponen diferentes modos de ejecución de cantos y consignas en las manifestaciones políticas o sociales que recorren las calles (ANTEBI Y GONZÁLEZ, 2005). De esa manera, los proyectos se acercan a la propuesta clásica de Murray Schafer sobre mapear los paisajes sonoros urbanos⁶.

Otro enfoque para estudiar prácticas urbanas y sonido tiene que ver con lo que se refiere a intervenciones sonoras. Esto es, a generar producciones musicales que hacen interactuar los espacios con los objetos de estos espacios como instrumentos musicales, cuestionando en el mismo movimiento la condición puramente social del espacio urbano y la sacralización del instrumento musical como única fuente de música⁷. El caso más conocido es el de los conciertos de campanas de Llorenç Barber, pero se puede encontrar una argumentación profunda del fenómeno, con sus implicaciones teóricas en LIUT (2010), acerca de las experiencias de *Buenos Aires Sonora*.

Las performances musicales en el espacio público de las ciudades son otro área importante para comprender las relaciones entre la música y el espacio urbano. En primer lugar, encontramos la larga aunque inestable tradición de los grandes recitales en calles y plazas, cuyas primera experiencias masivas fueron, curiosamente, promovidas por las radios (GONZÁLEZ Y LAPUENTE 2008). La presencia de la música en la ciudad tiene también una tradición larga y renovada en la presencia de músicos callejeros y, especialmente, en las estaciones de los trenes subterráneos, por ejemplo, ahora en Buenos Aires, dentro y fuera de las formaciones, hay músicos que pueden utilizar amplificación y con la oferta frecuente de procesos de producción mediatizados (CD, pendrives, etc.). Una y otra vez, el vivo musical y su funcionamiento mediatizado están en contacto, conviviendo y compartiendo los resultados.

6 *Work in progress*, Germán Rosso: ger.rosso@hotmail.com.

7 Ténganse en cuenta el lugar que ocupan en diversas músicas contemporáneas el aparataje técnico electrónico e informático en la composición, ejecución y producción musical (Di Liscia 2010).

Aquí presentaremos algunas aproximaciones al desarrollo de circuitos tangueros en la ciudad como soporte de la vida musical y de danza en las denominadas *milongas* y una primera tipología sobre músicos en el espacio de los subterráneos de la ciudad de Buenos Aires⁸.

3.1. El circuito de milongas: tango & redes

Desde los años noventa, el tango ha tenido un renacimiento en Buenos Aires. Aunque nadie ha defendido la idea de una *muerte del tango*, existe un consenso respecto de un decaimiento, de una entrada en un *cono de sombras* del tango desde los años cincuenta del siglo XX en la vida cultural de Buenos Aires, una de las ciudades antonomásticas de tango.

Por supuesto, la razón profunda de este resurgimiento siempre será compleja de develar. Entre posibles antecedentes se pueden mencionar el éxito del espectáculo *Tango Argentino* en Broadway y en el teatro de Châtelet de París en 1983, el prestigio adquirido por Piazzolla en Europa y Estados Unidos y, localmente, un movimiento musical underground e impulsado por músicos jóvenes (GASIÓ, 2011).

El espacio específico de ese renacer tanguístico es el de la *milonga*, espacio de escucha tanguera pero principalmente espacio de danza y de encuentro social. Según GASIÓ, sobrevivieron a la crisis de las décadas del 60 y del 70 en la ciudad menos de diez locales de performances tangueras (con escasa presencia de la danza de los concurrentes), pero ya en 2011 sumaban más de un centenar las milongas, en diversas áreas de la ciudad. La reintegración del tango-danza en el espacio urbano fue replicado internacionalmente en cientos de ciudades y también se revolucionó con la aparición de diferentes alternativas del tango-fusión con otros géneros y con nuevos movimientos sociales, incluyendo el tango *queer*.

En términos generales, y teniendo en cuenta más su presentación mediática en las redes que un conocimiento etnográfico todavía a sistematizar en nuestro trabajo, las milongas se pueden clasificar como:

- > **Tradicionalistas:** sólo unas pocas provienen de la época oscura del tango, pero han construido un perfil basado en un *estilo del bien bailar*, con viejos bailarines de reconocida competencia, que pueden elegir a la *mejor dama* para bailar en el centro del salón. Es un entorno especializado donde los principiantes corren el riesgo de ser severamente juzgados. Un ejemplo, La viruta. (<http://www.lavirutatango.com/>; <http://estilourquiza-tango.blogspot.com.ar/>).

8 Una descripción de la vida del tango como género, relacionado con las periodizaciones mediáticas, en Fernández y Jáuregui, 2015 y un desarrollo de las tipologías de músicos subterráneos en Veronelli 2015.

- > *De entretenimiento turístico*: a pesar de que los visitantes pueden aprender y practicar la danza del tango, es sólo una de las actividades en sus espacios: música, cena, humor, etc. son partes de un espectáculo participativo de music-hall más que de una milonga propiamente dichas. A veces se denominan *tanquerías*, más que milongas (<http://www.turismo.buenosaires.gob.ar/es/article/casas-de-tango>)
- > *Milongas segmentadas*: este es el espacio principal del nuevo tango; todas ellas ofrecen clases de baile de tango, además de tiempo y espacios destinados al baile libre. Este es el ámbito natural del nuevo tango con rasgos de fusión con otros géneros diferentes y tratando de construir como género el *estilo del tango electrónico*. La segmentación más aceptada incluye el tango joven, el alternativo o el tango *queer*. (<http://www.tangoqueer.com/espanol/milonga.html>; <http://Conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/07/m-ciclo-Tango-joven-2x1.shtml>; <http://www.TangoCity.com/electrotango/7461/Tango-Fusion-Club.html>)

Al mismo tiempo, distintos sitios y redes sociales en Internet permitieron, tal vez como nunca antes, una creciente popularidad del tango a este nivel. Hemos identificado, como parte de nuestro trabajo, tres tipos diferentes de usos de la web asociados al tango:

- > *Portales específicos* con información general sobre el tango, incluyendo programación de milongas en el mundo. Los usuarios pueden incluir sus propios anuncios o interactuar a través de páginas de Facebook.
- > *Sitios web institucionales* de las milongas que utilizan sus propios espacios digitales para publicitar sus actividades y actualizar la agenda. Desde el año 2009, diversas páginas de Facebook mantienen la misma función dominante, agregando comentarios, consultas, fotos y videos de eventos que son compartidos y discutidos e incluyendo la promoción de festivales y actividades artísticas.
- > *Comunicación reticular* que se establece entre actores, bailarines, Djs, músicos, bailarines y un circuito de participante del público en general. Este sistema embrionario de trabajo colaborativo tiene un pequeño espacio aún, junto con espectáculos y eventos registrados a través de YouTube.

Así, se establece una compleja red de interacción entre ambos sistemas: el circuito de las milongas y el networking. El tango, en sus forma bailables, interactúa con Dj's centrados en ciertos géneros y estilos, los que

se difunden a través de anuncios en Facebook y Twitter con fotos y videos. Por otro lado, unas pocas orquestas del circuito milongueros como *El frente* o *La Sans Souci*, ya comienzan a difundir sus obras a través de MySpace, por ejemplo.

El progreso de nuestra investigación sobre el tango-danza y la interpretación musical en los espacios *cara a cara*, no significa que se abandonará el estudio del tango (y de otros géneros) en la web. En la producción musical relacionada con el networking, mencionamos algunos fenómenos sobresalientes: Tranxgo (<http://www.tranxgo.com/en/>) es un grupo de fusión entre tango y música electrónica. Creado por los hermanos “V”, se definen como la primera banda virtual del tango. Practican un nuevo género que se define como la evolución del tango y que consiste en “tratar de captar la esencia del tango y la milonga del mundo electrónico”. Como se ve, la discusión entre géneros y estilos continúa en la vida virtual.

Otra experiencia alternativa no relacionada con el *mainstream* de la industria musical, pero al que conviene prestarle atención en época de postbroadcasting, es el sello independiente Aicon Music (<http://www.aiconmusic.com/>). Está dedicado a la producción y edición de música generada electrónicamente, con la aplicación de los avances en la tecnología no como complemento, sino como herramientas de creación artística. Con presencia en MySpace, Twitter, YouTube, Last.fm, etc. son uno de los grupos de *electrotango* con el mayor número de fans en Facebook. INDABA Music⁹, por su parte, promueve un espacio de colaboración entre músicos y la posibilidad de *remezclar* obras compuestas por artistas populares, contando con una consola de mezcla para editar en sesiones públicas o privadas (<https://www.indabamusic.com/>). La red había ofrecido a su comunidad de usuarios *remixar* el tema de la agrupación musical de tango Bajofondo, “Lluvia”, y ganar miles de dólares y el nuevo CD de la banda. La mejor versión es elegida por los mismos usuarios, que también pueden insertar comentarios y observaciones en distintas partes de la pista. Con una nueva forma de contacto con la industria, en cierto sentido de apéndice, INDABA Music cuenta con el apoyo de importantes compañías discográficas como Sony Music, Universal y Hollywood Records, que hacen disponibles en la red grabaciones de artistas como Mariah Carey, Alicia Keys, Janis Joplin y The Beatles, entre otros, para generar formas colaborativas de covers o remix. Esto permite reconocer que no todo lo que es delivery en la web y en el mundo alternativo se opone a la industria y es otro campo en que se ven fórmulas de broadcasting interactuando, y con voluntad de penetrar, en el networking.

9 *Indaba* significa comunidad y colaboración en idioma zulú. Tal vez, esto es un intento de inscribir al tango en el estilo de la “música del mundo” (*world music*).

4.2. Música en el subte: ¿circuitos o músicos emergentes?

El objetivo de este área de trabajo es investigar, no sólo la construcción visual de la escena de la interpretación en espacios públicos sino también, el sonido ambiente donde se produce la interpretación y los resultados que el ambiente produce a través de la música. Las preguntas de investigación a responder son:

- > ¿A qué se debe la persistencia de estas presencias en múltiples espacios de muy diferentes ciudades entre sí?
- > ¿Se trata de razones puramente sociológicas (necesidades insatisfechas, conductas socio-musicales alternativas y resistentes)?
- > ¿Son casos de más o menos explícita marginalidad?

En principio, consideramos que todo fenómeno social y cultural persistente debe describirse no solamente en sí, sino que debe ser considerado como espacio de pasaje de corrientes de funcionamiento social al que los enfoques en red nos permiten ahora pensar fuera de su manifestación singular. Por supuesto, estamos en los primeros momentos de nuestro trabajo, saliendo de lo exclusivamente mediático para meternos en fenómenos que, si bien no lo son, tiene sentido el observarlos en sistema con el resto de las vidas musicales.

El primer paso en esta etapa de trabajo, que es lo que presentaremos aquí, consistió en hacer una clasificación provisional de espacios y músicos para organizar el trabajo y establecer prioridades. Los músicos y sus espectáculos fueron clasificados con las siguientes categorías.

Desde el punto de vista de sus *vínculos institucionales*, hay dos tipos principales de fenómenos musicales dentro de la red subterráneo de Buenos Aires:

- > *Patrocinado* y subvencionado por la autoridad institucional (la propia empresa de transporte o las autoridades culturales de la Ciudad).
- > Aquellos que viven en una situación *cuasi-ilegal*, dependiendo de las contribuciones de los usuarios y el público casual.

Si el punto de vista fuera el *espacio específico* donde los músicos presentan su trabajo, hay tres posiciones observadas:

- > En los largos pasillos y *amplios espacios* que existen en los puntos de traspaso, que permiten el paso de peatones de una línea, a las estaciones de otra línea.

- > En los *grandes espacios diseñados* en las nuevas estaciones construidas a partir de 1997 y que el Gobierno de la Ciudad utiliza para presentar espectáculos culturales.
- > *Dentro de los vagones* de las formaciones, acompañando el viaje de los pasajeros y donde estos son *obligados* a ser parte del público.

Según los *dispositivos técnicos e instrumentos* aplicados para las actuaciones serían:

- > Exclusivamente *acústicos*.
- > Con *instrumentos electrónicos y sonido amplificado*.

Finalmente, y provisoriamente, los músicos dentro de los subtes pueden clasificarse por la posición enunciativa que cada uno ofrece como propuesta de contrato de audiencia al público. Desde este punto de vista, que consideramos muy importante, los músicos pueden incluirse en las siguientes categorías:

- > Músico *mendigo*: representa al músico que quizás más por actitud que por falta de habilidad musical, deja en primer plano su necesidad de ayuda o de dinero; debe ser estudiado profundamente porque es un caso de mendicidad particular, que no ofrece solamente la exhibición de una carencia, sino que propone un cierto aunque precario intercambio discursivo.
- > Músico *semi-profesional*: su interpretación siempre sigue las reglas de un género o de un estilo musical; puede mezclar diferentes universos musicales pero no bajo la idea de la fusión; con frecuencia, su actuación incluye obras musicales que permiten demostrar habilidades técnicas especiales (velocidad de ejecución, escalas complejas, etc.) como *Pájaro Campana*, *Taquito Militar* o *Granada*. La audiencia debe contribuir como premio a su desempeño; la ayuda más asociada a una carencia social, queda en segundo plano. Hoy en día es común que este tipo de músico ofrezca, además, productos mediatizados como CDs.
- > Artistas *especializados*: tal vez esta es la categoría más interesante pero ecléctica de músicos; incluye a los individuos que interpretan instrumentos considerados como muy sofisticados como violoncelos, saxofones o sikus, grupos con arreglos musicales muy elaborados, verdaderos espectáculos de música fusión, compositores que presentan sus piezas musicales, etc. Es decir son músicos que ofrecen performances sofisticadas en un ámbito que dificulta su valoración.

Se presentan aquí algunos casos entre los intérpretes especiales con una breve descripción¹⁰.

Caso 1

Saxofonista de alrededor de 30 años, acompañado por una base musical reproducida con un equipo amplificador, interpreta un tema musical quizás perteneciente al músico cubano Osvaldo Farrés. La interpretación tiene ritmo y fraseo del jazz y tiene una buena recepción del público.



Caso 2

Cantante de alrededor de 60 años, que entona el tema *Garganta con arena*, del compositor popular argentino Cacho Castaña¹¹. Se acompaña con una banda sonora grabada, que se escucha a través de un amplificador. Cuenta su historia como cantante y menciona que al principio sentía vergüenza de hacer música en el subte, pero que lo superó porque “ama vivir” de lo que le gusta. Consiguió una gran repercusión en el público.



10 Imágenes fotográficas registradas por Christian Veronelli, sólo en la línea B del subte Buenos Aires.

11 El tema es un tango en homenaje a Roberto Goyeneche, caracterizado por su voz ronca y su fraseo sincopado.

Caso 3



Una persona de más de 50 años ejecuta el charango y el sikus, al mismo tiempo. Interpreta boleros y música tradicional del noroeste de Argentina. Se lo escucha como a un músico habilidoso, aunque su expresión parece limitada.

Dice que lleva “20 años tocando en la línea B” y afirma que “es difícil vivir con los competidores, que son los vendedores ambulantes” y que en alguna oportunidad, la policía lo detuvo y lo llevó a la comisaría. Su música tiene muy buena recepción y hasta algunas jóvenes bailan mientras él toca sus instrumentos.

Como se ve en estos tres casos, si dejamos de lado provisionalmente al *músico mendigo*, los *tipos* tratan de performances musicales que se pueden relacionar con las vidas de lo musical y los entornos de interpretación de una manera compleja, por un lado, y comparativa con otras consideradas más *habituales*, por el otro. Se encuentra un camino, que por supuesto debe ser continuado y complejizado, para situar a estas prácticas musicales en un sistema de parecidos y diferencias con otras existentes y cuestionando prejuicios de elite o de sector.

5. Conclusiones

Las conclusiones presentan apenas una síntesis de lo expuesto, con algunas extensiones que anuncian el avance del nuestro futuro trabajo.

El punto de vista desde el que han sido presentados los resultados, requiere una convergencia conceptual y metodológica con otros modelos y metodologías, sin abandonar metodologías anteriores: la semiótica de los medios está relacionada, por un lado, con los estudios de audiencia tradicionales y con las observaciones etnográficas y, por otro lado, con las etnografías de redes y la Big Data.

Como la investigación avanza en la producción de conocimiento a través de diferentes momentos de la mediatización de la vida musical, esta será mejor comprendida y más respetada en la medida que se incluyan otras

áreas de interés como la reproducción de la música en vivo, la creación colaborativa, las relaciones con la danza y la producción poética, los diversos procedimientos de monetarización y financiamiento, etc.

En el contexto de esta investigación, se puede observar que la etapa actual de la música en networking presenta continuidades y brechas respecto de los diferentes períodos cubiertos por el tango y los medios de comunicación, en su historia de más de un siglo. Para recorrer el camino de investigación de estos fenómenos, consideramos de gran importancia el cuidar la perspectiva de análisis micro de las convergencias y divergencias en el campo de la mediatización musical, para entender los procesos de transformación que atravesamos.

La historia del tango en los medios de sonido y sus prácticas sociales relacionadas son, sin duda, una parte importante de la historia de los medios de comunicación en la ciudad de Buenos Aires. En forma recíproca, el tango supo mantener un lazo simbólico de identidad local respecto del territorio de la ciudad de Buenos Aires, más allá de su carácter global estimulado por la industria discográfica y el sistema broadcasting de difusión. Sin embargo, el desarrollo de ambas formas de distribución de la música y el espacio urbano se transforma desde la aparición de los medios en networking. En una nueva tensión entre la experiencia musical local y global, el tango pasa por un proceso de redefinición y de reubicación que se reconstruye, se fuerza y resiste la definición musical del género en su asociación territorial y cultural. Parece que se trata de nuevas segmentaciones estilísticas relacionadas con segmentaciones relativamente novedosas dentro del conjunto de la vida urbana.

Este proceso se produce al menos de dos maneras: la primera se despliega a partir de las milongas y de su interacción con las redes sociales. Desde la danza y el retorno del tango con la vitalidad social que tenía en los años 40, éste se ha apropiado de espacios urbanos de encuentro y socialización cara a cara, para ligarse a las prácticas de un período cultural no mediatizado.

La segunda forma de relocalización del tango en las redes, está vinculada con la producción y distribución que presenta el género, en el contexto actual de la industria de la música y las formas de creación colaborativa, favorecidas por el entorno digital y de networking. El tango electrónico es quizás la muestra más acabada de los cruces entre aquel tango de raíz fonográfica y las nuevas tecnologías en redes.

Mientras que los límites simbólicos de la ciudad adquirieron una nueva dimensión en la red, el tango como género popular y masivo ramifica

sus raíces desde Buenos Aires al mundo. Es que el tango que reconoce un origen reticular en la gestación de vínculos urbanos ha marcado una tendencia para fortalecerse como un género musical mundial y que hoy, en su revitalización, se consagra en las redes y en el espacio digital.

Frente a la compleja vida del tango en la ciudad, como campo complejo de interacción entre múltiples series de vida relativamente independiente, el estudiar a los músicos del subte nos introduce en un universo diferente: músicos solitarios, individuales o en grupo, luchando contra un entorno duro, ejecutando piezas de música fuera de cualquier contexto reglado y tratando de conquistar, y muchas veces lográndolo, a una audiencia *de paso*, distraída por sus ocupaciones y sorteando las barreras y conflictos propios de recorridos no turísticos en el espacio que propician los medios de transporte. Se presenta la tentación de que sólo la acción protectora del estado podría asegurarles su presencia. Pero el riesgo de esta manera de concebir la práctica musical en el espacio público es perder un poco de ese anarquismo y espontaneidad musical que sobrevive a través de la vida de estos artistas.

Pensamos que estamos avanzando, aunque lentamente, en la comprensión de esos fenómenos individuales en la medida en que los descubrimos como posibles *nodos* de la vida musical urbana.

En primer lugar, el caso del músico de subte debe ser incluido en la comunicación móvil. De hecho, más allá de la conciencia de sí mismos, el sonido de los músicos compite no sólo con el ruido ambiente, sino con las emisiones radiofónicas y la música de descarga o editada por los pasajeros. El músico de subte es así, una alternativa de recepción musical entre otras.

El objetivo más interesante a estudiar en estas performances musicales relativamente laterales, será describir y cartografiar sobre la red de metro, al menos a todos los músicos con posición fija o lugares o recorridos estables. La intuición es que esa sistematización será útil para entender las muchas veces ocultas relaciones entre los medios de comunicación, géneros y estilos que determinan el perfil musical de una ciudad misteriosa como Buenos Aires. La pervivencia de los músicos en los subtes podría ser entendida en ese caso como la pervivencia de alternativas de consumo (performáticas, genéricas y estilísticas) que si bien no ocupan el centro del disfrute musical, nos recuerdan, y nos agradan porque nos recuerdan, otros modos de vida de nuestras músicas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTEBI, A.; GONZÁLEZ, P., (2005). "De La Internacional al *Sound System*: aproximación al paisaje sonoro de las manifestaciones". En: Orquesta del Caos. *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*. Barcelona, Orquesta del Caos e Institut Català d'Antropologia.
- BERENQUER, J. M. "Ruidos y sonidos: mundos y gentes", (2005). En: Orquesta del Caos. *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*. Barcelona, Orquesta del Caos e Institut Català d'Antropologia.
- DI LISCIA, O. P. (2010). Algunas reflexiones sobre la espacialidad del sonido en el marco de la producción discográfica comercial y la música electroacústica. En: *Dossier: música, espacios y medios. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada* N° 5. Buenos Aires, UBACyT- Ciencias de la Comunicación - FCS-UBA. 1er. Semestre.
- DURAND, J. (1985). *Las formas de la comunicación*. Barcelona, Mitre.
- FELD, S. (2001). "El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli". En: Cruces, *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid, Editorial Trotta.
- FERNÁNDEZ, J. L. (1994, 2000). *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires, Colección del Círculo, Atuel.
- FERNÁNDEZ, J. L. (2013). "Mediatizaciones del sonido en las redes: el límite Vorterix". En: Coloquio del CIM 2013, *Estado actual de las investigaciones sobre mediatizaciones*. Rosario, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Institucionales de la Universidad Nacional de Rosario.
- FERNÁNDEZ, J. L. y JÁUREGUI, J. A. "El networking musical porteño: el tango en la ciudad mediatizada". En Vargas, H. y Karam, T. (eds.) (2015) *De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina. Apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones*. ISBN: 978-607-8267-64-4 Mérida (Yucatán, México): Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán D. R. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 448 pp.
- FERNÁNDEZ, J. L. (Director) Proyecto de investigación para investigadores formados con subsidio UBACyT 2014-2017: *Letra, imagen, sonido. Convergencias y divergencias metodológicas y teóricas en el estudio de las relaciones entre los medios y el espacio urbano*. 2014b. <http://semioticafernandez.com.ar/proyectos-ubacyt/2014-2017-ubacyt/>
- FERNÁNDEZ, J. L. "Periodizaciones de idas y vueltas entre mediatizaciones y músicas". En: Fernández, J.L. (Coord.) (2014) *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires, La Crujía.
- GASÍO, G. (2011) *La historia del Tango 20/21*. Buenos Aires, Corregidor.
- GONZÁLEZ, B., LAPUENTE, M. (2008). Escenas de la radio en los años 30: los shows de música en vivo y su inserción en la vida cotidiana de la época. En: Fernández, J. L. *La construcción de lo radiofónico* (Director). Buenos Aires: La Crujía.
- JÁUREGUI, J. A. Tango y gran ciudad. La sonoridad gráfica del tango. En: Dossier *Elementos para la conformación del broadcasting musical*. Revista *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*.

Buenos Aires, UBACyT- Ciencias de la Comunicación – FCS-UBA. 1er. Semestre 2013.

- LIUT, M. (2010). Creación artística y reflexión teórica en la Universidad pública. En: *Dossier: música, espacios y medios. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada N° 5*. Buenos Aires, UBACyT- Ciencias de la Comunicación – FCS-UBA. 1er. Semestre. También en: <http://semioticaferandez.com.ar/wp-content/uploads/2012/03/13-LIS5-BuenosAiresSonora-ML.pdf>
- NEUBAUER, J. “Hacia una música autónoma”, Cap. XII de *La emancipación de la música* [1986]. Madrid, Visor, 1992.
- VERONELLI, CH. (2015). Música subterránea. En: *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada N° 5*. Buenos Aires, UBACyT- Ciencias de la Comunicación – FCS-UBA. 1er. Semestre.
- WEBER, W. (2011) ‘Variaciones sobre la miscelánea’. En: *La gran transformación en el gusto musical*. Buenos Aires, FCE. 2011.
- WESTERKAMP, H. *The World Soundscape Project*. En: http://wfae.proscenia.net/library/articles/westerkamp_world.pdf, 1991.