

02. Proyecto *burbujas*: circuitos de música en Buenos Aires¹

Bubbles Project: music circuits in Buenos Aires

AMPARO ROCHA ALONSO
Universidad de Buenos Aires
CABA, Argentina
amparorocha@hotmail.com

Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada
Año VIII, #15, Primer semestre 2016
Buenos Aires ARG | Págs. 35 a 48
Fecha de recepción: 3/5/2016
Fecha de aceptación: 17/5/2016

A partir de algunos hitos de carácter heterogéneo —en orden de aparición: recuperación democrática, creación de escuelas y carreras de música popular, digitalización, divulgación de Internet, políticas culturales propiciadas en la última década— la música producida y consumida en la ciudad de Buenos Aires se multiplicó en cantidad y variedad como nunca antes. A las músicas tradicionales, con un desempeño de décadas, se sumaron muchas otras que adquirieron visibilidad y pertenencia ciudadana. Como contrapartida, ante tal pluralidad, constatamos que muchas de ellas conviven sin relacionarse entre sí, como esferas autónomas regidas por una lógica propia. Intentaremos dar cuenta —de manera provisional— de la dinámica general y particular que guía este desenvolvimiento.

Keywords: Músicas ~ circuitos ~ mediatización

1 Proyecto Burbujas es el modo informal en que hemos denominado el PRII (Proyecto de Reconocimiento Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA) que dirijo, junto a la Profesora María Elena Larregle (Facultad de Bellas Artes, UNLP). Integran el equipo de investigación los graduados Jorge Antequeda y Tomás Frére y los alumnos avanzados Mariano Bilski, Enrique Capdevielle, Elena Hasapov Aragonés y Lucila Hernández Bedini. Cada uno de ellos está abocado a circunscribir y describir el funcionamiento de al menos un circuito de música en la ciudad en el período 2015-2017.

From some facts of heterogeneous nature –in order of appearance: democratic recovery, building schools and careers of popular music, digitalization, development of Internet, cultural politics in the last decade– the music produced and consumed in Buenos Aires multiplied in quantity and variety than ever before. Many music were added to the traditional and acquired visibility and membership. As a counterpart, we understand that many of them live without relating to each other as autonomous spheres governed by its own logic. We will try to unravel the general and particular dynamics guiding this development.

Keywords: music ~ circuits ~ media

1) Oki tiene dieciséis años. Cursa el secundario con pocas ganas y repitió primer año. Desde los catorce participa en competencias de *freestyle*, primero como público y desde hace aproximadamente un año como raperero.² Los fines de semana y muchos días durante la semana visita lugares de Capital y viaja a lugares del Conurbano bonaerense³ para competir en “batallas” con otros jóvenes de edades que van de los catorce a los treinta, mayormente varones, aunque de vez en cuando asoma alguna chica. Oki escucha rap todo el día, en su casa desde su *netbook*, y en la calle, con celular y auriculares. Se ha vuelto un experto en esa práctica poético-musical, ha leído de sus orígenes y evolución y navega permanentemente en busca de nuevo material. Su fuente es fundamentalmente Internet, pero llega a sus búsquedas a partir de comentarios y sugerencias de otros entusiastas con los que intercambia información y opinión. Después de nutrirse de los clásicos del género⁴, ahora se encuentra abocado a conocer todo lo que pueda de rap en castellano, de Chile a España, pasando por Venezuela, Argentina y otros países de Latinoamérica.⁵

2 El *freestyle* es una variedad de rap en el que se improvisa en tiempo real. El término “raperero”, más general, se utiliza para designar tanto al que dice/canta un texto escrito en vivo y en grabaciones como al que improvisa.

3 En Capital: Parque Rivadavia, Belgrano, Lugano, Puerto Madero; en Provincia de Buenos Aires: Castelar, Morón, Florida, Boulogne, Wilde, Claypole y otros.

4 Estadounidenses afroamericanos como Tupac Shakur, Biggie Smalls, Eazy-E, Ice Cube, Dr. Dre, Mob Deep, Wu tang clan, Method man y excepciones blancas como Eminem.

5 Por ejemplo, Nach, de España y Canserbero, de Venezuela.

Las competencias en las que participa consisten en duelos de a dos (o tres, o cuatro circunstancialmente) sobre bases hechas en *beatboxing*⁶ por otros participantes o público. De unos cuantos inscriptos que se enfrentan van quedando dos, por eliminación de un jurado, hasta que uno de ellos gana. El público, mientras tanto, arenga y festeja las salidas ingeniosas con risas o abucheos. Estas competencias van desde rondas informales en sitios cercanos a estaciones de tren o plazas hasta shows en escenario, con micrófono y premio (un tatuaje, algo de dinero). Estas últimas son excepcionales. Algunas tienen historia, nombre y tradición: *Las Vegas* en Belgrano, *Halabalusa* en Claypole, *El quinto escalón* en Parque Rivadavia, *Madero Free* en Puerto Madero, eventos que se realizan desde hace aproximadamente cinco años. Son producciones totalmente independientes y de inscripción y entrada libre y gratuita, emprendimientos de amantes del rap, algunos de ellos jovencísimos. Se hacen por la tarde o por la noche y duran lo que dure el duelo.⁷

Como en todo circuito, hay figuras y referentes, valores respetados, cosas que no se hacen y otras que es preciso hacer. Sustancias apreciadas, como la marihuana; una vestimenta: gorra hacia atrás o adelante, ropa deportiva grande, zapatillas; una gestualidad calcada de los modelos norteamericanos vistos en videos y aderezada con ingredientes locales: pose desafiante, mucho juego de brazos y manos, expresiones faciales que van de la concentración a la arrogancia y la burla; una dicción de dejo latino. Se despliega una violencia verbal que acepta la injuria, las palabrotas y la escatología. Mezcla de práctica artística y competición ruda, toda diferencia se dirime verbalmente y termina con el fin de la batalla. Los participantes suelen usar un apodo y van ganando cierto prestigio entre sus pares a partir de sus buenas *performances*. Los nombres de figuras consagradas en el *freestyle* de Argentina que asoman en el horizonte son los de Mustafá Yoda, Kódigo, Antwan, Klan, Dtoke, Papo: los gustos se defienden con pasión adolescente en base a valores como la autenticidad y la eficacia. Curiosamente para los neófitos, un grupo que cultiva el hip hop entre sus estilos, como Illya Kuriaky and the Valderramas, es percibido con tanta distancia como la que se tendría con el Chaqueño Palavecino.

6 De *beat box*: “caja de ritmos”. Es la imitación vocal de sonidos percusivos. Usual en el rap y fundamentalmente en el *freestyle*, el *beatboxing* consiste en la emisión vocal de secuencias rítmicas sobre patrón binario que sirven de base a la improvisación.

7 El triunfo del local Dtoke en la competencia internacional Red Bull 2013, con sede en Argentina, hizo crecer en gran medida el circuito.

Muchos de los jóvenes que frecuentan las “compes” desarrollan actividades propias de la cultura *hip hop*, como el *graffiti* y la danza (*break dance*). Asimismo, algunos graban bases que sirven en las pocas competencias con amplificación, lo que los acercaría al trabajo de un DJ.⁸

Las competencias se anuncian como eventos de *Facebook* y se publican en *Youtube* en grabaciones caseras de celular. Podríamos decir que toda la producción circula en el vivo y virtualmente. Del vivo al formato digital, sin pasar por el disco, tal es la modalidad propia de este circuito, excepto por solistas o grupos que han logrado cierto reconocimiento y hacen videos e incluso, excepcionalmente, han editado compactos independientes.⁹

2) Lucila tiene veintisiete años, cursa el último año de la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA), toca guitarra y canta en un grupo de raíz folklórica. También se anima a componer dentro de las formas y ritmos nativos. Es feliz ensayando varios días por semana con su grupo y trabaja dando clases en una escuela primaria privada y en su casa. Vive con sus padres, aunque proyecta mudarse con su novio, el flautista del grupo.

Lucila es una entre una enorme cantidad de músicos que a partir de los años ochenta, con la recuperación democrática, pudo acceder a una educación formalizada en música popular. De hecho, la institución en la que estudia fue pionera en brindar un título en músicas populares como el folklore, el tango y el jazz (ROCHA ALONSO Y LARREGLE 2011). Como tantos de sus maestros, compañeros de generación y muchachos más jóvenes que cultivan el folklore, escucha y estudia a los clásicos del género como Los Hermanos Ábalos, Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez, el Cuchi Leguizamón, Ramón Ayala y Raúl Carnota, admira a los poetas que los acompañaron (Manuel J. Castilla, Armando Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana, Ariel Petrocelli), a la vez que manifiesta abierta predilección por sus coetáneos, Carlos “Negro” Aguirre y el grupo Aca Seca. Los últimos años de secundario fue dejando atrás su ferviente pasión ricotera para acercarse a una música que a la vez que le agradaba le planteaba desafíos musicales y poéticos. Llegó a ella por discos que algunos amigos le pasaron y luego comenzó a ir a escuchar música en vivo y a aprender danzas folklóricas en una peña de San Telmo.

8 Tradicionalmente, se considera que la cultura del hip hop se define por cuatro prácticas: el rap (MC), la danza, el DJ y el graffiti.

9 Entre ellos el estudio *El triángulo*, de zona Sur, con figuras como Núcleo y Fianru y el grupo *La conexión real*.

La música que hace el grupo de Lucila podría categorizarse como *música popular para escuchar* (FISCHERMAN 2004), *música artística* (GONZÁLEZ 2013) y yendo más específicamente a sus rasgos estilísticos, *folklore de cámara*. En oposición al folklore de peñas tradicionalistas y al de circuito comercial, esta música, independiente en cuanto a su modo de producción y alternativa desde el punto de vista estético, se ha dado en llamar en los medios y en el circuito mismo, *música de raíz*. En general, se trata de un trabajo estilizante sobre ritmos y formas nativos: zambas, chacareras, gatos, bailecitos del NO, huaynos, tinkus y sayas del Altiplano, milongas sureras de la zona pampeana y chamamés, polkas, rasguídos dobles del Litoral. Las influencias de cancionistas como Jorge Fandermole, del rock y de la música de Brasil y de Uruguay son potentes y se hacen sentir en la composición y en el estilo de canto, más cerca de Joao Gilberto que de Jorge Cafrune.

Lucila y grupo recorren un circuito de lugares pequeños, bares y teatros o galpones con capacidad de hasta cien personas, que desde la tragedia de Cromañón en 2004, abren y cierran al ritmo de las inspecciones y clausuras. El disco (CD) aún es importante para ellos y en éste se despliega gran imaginación visual. Sin embargo, funciona más como tarjeta de presentación que como verdadero producto de comercialización, ya que las ventas apenas alcanzan para reponer su costo. Se lo vende en algunas pocas disquerías especializadas y luego del espectáculo en vivo. Los shows tienen un despliegue modesto de luces y escenografía. El vestuario, salvo alguna ropa de diseño colorido, no difiere de la que se usa en la calle. Muchos músicos tocan sentados, dadas las características de sus instrumentos (guitarra criolla, piano, teclado)¹⁰; el público, constituido en su mayoría por otros músicos y por allegados, escucha también sentado, tomando o comiendo algo y ocasionalmente palmea o baila cuando ritmos como la chacarera caldean el ambiente.

Para difundir lo que hace, Lucila publicita sus actuaciones por las redes sociales como Facebook, cada vez usa más *Whatsapp* y desde hace años va colgando material en *Youtube*. Todavía acude a la gacetilla vía *e mail*, ya que “todo suma”.

Oki y Lucila viven a pocas cuadras de distancia, pero no se conocen y tampoco saben nada de la música que hace el otro. Están lejanos, como en burbujas que flotan independientes junto a otras burbujas. Lo que

10 Si bien los músicos estudian técnica pianística, cuando salen a buscar salas donde tocar, se encuentran con la ausencia de pianos o su descuido, con lo que suelen ejecutar teclados electrónicos. Distinto es el caso de los estudios de grabación, que cuentan con instrumentos que van de lo pasable a lo excelente.

hace Oki no sale en diarios; la música de Lucila quizá llegue a tener un día cobertura, gracias a los oficios de alguna agente de prensa o de alguna amistad con relaciones. No se oyen en la radio y si salieran en TV lo harían como hecho sociológico cultural (Oki) o en algún micro de un programa de Encuentro o Ciudad Abierta (Lucila). Los ídolos de él no significan nada para ella y viceversa. *Pero ambos saben muy bien quiénes son Charly García, Los Cadillacs y Abel Pintos.*

Circuitos

Intentamos que el texto precedente, suerte de docu-ficción, sirviera como disparador para pensar en cómo se manifiesta la música —las músicas— en un momento y un lugar dados. Nos interesa dar cuenta de lo que sucede actualmente en la ciudad de Buenos Aires, de cómo se articulan diversas prácticas musicales, entre sí y con el entorno social. Si Oki y Lucila representan dos circuitos de música, hay infinidad de individuos que participan de una u otra manera de alguno de los tantísimos que hay en nuestra ciudad: tango tradicional, nuevo tango, circuito de milongas, ópera, música de cámara y sinfónica, música antigua, música coral, folklore de peña, folklore comercial, pop, rock en todas su variantes, metal en sus múltiples variedades, salsa, reggaetón, cuarteto, cumbia, cumbia alternativa, percusión por señas, cuerda de tambores, música afroperuana, samba, bossa nova, axé, electrónica para bailar, para escuchar, música electroacústica, experimental, etc.

Ante un objeto de tamaño magnitud pueden tomarse diversas vías de análisis. En nuestro caso, elegimos abordar cada música en su escena, con sus bambalinas y actores, antes que detenernos en sus peculiaridades musicales o puramente sociológicas. Por eso ponemos el acento en los **circuitos**, esas *burbujas*.

La noción de circuito nos es útil en relación con la música y otras prácticas artísticas para dar cuenta de cómo se producen, circulan, son consumidos, comentados, ponderados y analizados determinados discursos. Lo que los agrupa no es tanto un conjunto de rasgos estilísticos o genéricos comunes sino su participación en una red interdiscursiva que implica determinados espacios, conductas, modalidades de factura y de recepción, valoraciones y una sensibilidad compartidos. Poner atención en los circuitos efectivamente existentes ahorra al analista disquisiciones acerca de géneros y estilos musicales, debate que, entendemos, a los

finés de dar cuenta de un “mapeo” socio-musical, no resulta conducente.¹¹

Trabajamos a partir de los ejes propuestos por la Teoría de la Discursividad Social (VERÓN, 1993): el concepto de circuito artístico —en nuestro caso, musical— asimilado al de *Sistema Productivo*: una célula básica con tres instancias: Producción, Circulación y Consumo. En general, tratándose de música y salvo casos excepcionales, el circuito se despliega en dos canales: música en vivo y grabada. La instancia Circulación, a su vez tiene una doble dimensión, ya que en un mercado de bienes simbólicos, todo producto —en este caso de naturaleza sonora-musical— va acompañado, ponderado y explicado por metadiscursos verbales, visuales y audiovisuales. Por eso hablamos de Circulación-Divulgación-Difusión.

Como dijimos, todo circuito musical conlleva modalidades que no afectan solo al material sonoro, sino al paquete multimedia en que éste se presenta: cuerpo, espacios, escenografía, soporte físico de la música grabada —cuando lo hay—, imágenes fijas o en movimiento, etc. Implica, a su vez, relaciones de intercambio simbólico-material en el que participan gran variedad de actores: músicos, productores, agentes de prensa, periodistas, críticos, público, técnicos de estudios de grabación y salas de ensayo.

Por otra parte, siempre dentro del paradigma veroniano, concebimos la *semiosis musical* como aquella red de múltiples relaciones de retoma interdiscursiva, por la cual cada música es reelaboración de otras anteriores y a la vez produce determinados efectos —musicales, conductuales, metadiscursivos (ROCHA ALONSO 2011). Partimos de la noción de *discurso* como *configuración espacio-temporal de sentido* (VERÓN 1993). Esto nos servirá para dar cuenta de las expresiones estrictamente musicales —sonoras— como así también de los metadiscursos verbales, visuales, audiovisuales que participan activamente de cada circuito en la forma de discurso crítico, publicitario, artístico y que contribuyen a la contextualización y legitimación de las diversas músicas.

11 Para decir dos palabras al respecto, en general un género puede dar lugar a varios circuitos, cada uno de ellos más ligado a un estilo (o a una sensibilidad). Por ejemplo: un género como el tango da lugar a varios circuitos: el tradicional, que se cultiva en espacios para consumo interno y *for export*, el tango joven (Nuevo Tango) que se desarrolla en espacios como el CAFF y el circuito de milongas, más para bailar. Sin embargo, es posible que en un circuito se toquen varios géneros, por ejemplo, ciertos grupos alternativos que abordan cumbia, cuarteto y música afro para bailar. Acerca de géneros y estilos musicales véase, entre otros FABBRI (2006), LÓPEZ CANO (2006) y RODRÍGUEZ (2012).

Asimismo, hablamos de ciertos rasgos estilísticos propios de cada circuito y de una disposición especial de la sensibilidad de un grupo ante las manifestaciones artísticas, que hace que se aprecien en un sentido dado, según criterios de valor que funcionan de manera endógena en dicho espacio y pueden no hacerlo en otros. O sea, todo circuito implica una *estética* de límites más o menos elásticos, y una *sensibilidad* que le es propia.

En este contexto, nos interesa dar cuenta de las características de varios circuitos en Buenos Aires.¹² Cómo se han ido conformando a lo largo de las últimas dos décadas al ritmo de la mediatización, con qué otros circuitos establecen vínculos, cuáles son sus actores, cuál su producción, sus espacios de consumo, sus modalidades del vivo, su estética y poéticas asociadas.

Estéticas

Cuando abordamos una estética —o poética¹³— atendemos en primer lugar al conjunto de rasgos estilísticos que afectan a los componentes propiamente musicales del objeto: sonido, textura, ritmo, forma en sus diferentes configuraciones (BELINCHE, LARREGLE 2006). En segundo término, a la dimensión del cuerpo signifiante (gestualidad, uso del espacio, accesorios), tanto en músicas que se proponen como espectáculo, como en aquellas de carácter participativo, en las que no hay una distinción entre escenario y público (SMALL 1989).

En cuanto a la música grabada, la amplificación y la grabación trajeron consigo, además de las inéditas posibilidades de persistencia y divulgación, cuestiones estilísticas derivadas de los recursos técnicos y de elecciones propiamente estéticas en cuanto a toma de sonido, técnica de grabación, espacialidad, etc. (FERNÁNDEZ, 2008) Si bien en un primer momento el sonido grabado surgió de restricciones puramente tecnológicas (como el blanco y negro del cine de las primeras décadas), al ampliarse con el tiempo las posibilidades de grabación en el estudio, los

12 Ciertamente, es imposible relevar la totalidad de los circuitos de la ciudad, pero sí acercarnos a un buen número, de variada dimensión y alcance. En principio estamos trabajando sobre el circuito de ópera, de la electrónica, de los cantautores alternativos, de los ensambles de percusión, del folklore de concierto, del nuevo tango y de los coros amateurs. Si bien nos circunscribimos a la ciudad capital, entendemos que los grandes centros urbanos del país como Rosario, Córdoba, Mendoza, replican, más modestamente tal vez, su funcionamiento.

13 Concebimos una poética como una estética explicitada mediante algún tipo de texto que funciona como manifiesto o decálogo.

músicos comenzaron a seleccionar una sonoridad que les era afín.¹⁴ Por ello, vale también un abordaje a la grabación en cuanto tal.¹⁵

Observamos, entonces, cómo se posiciona la música de cada circuito en relación a ejes tales como tradición/modernidad, culto/popular, internacionalismo/regionalismo, para minorías/masivo, y a la vez, cómo se relaciona su estética con la de otros circuitos: por derivación, por parentesco, por antagonismo.

Sensibilidad

Correlativa a la noción de circuito —y a las estéticas que pueden asociársele, aunque no de manera mecánica—, trabajamos con la de *sensibilidad*, es decir, una cierta disposición afectiva ante los discursos musicales y todo aquello que involucren: imágenes, puesta en escena, gestualidad, palabras, etc. (ROCHA, 2013).

En relación con esta disposición podemos pensar en un “umbral de desprolijidad”. Esto significaría que cada circuito presenta un nivel de tolerancia diferente para parámetros tales como calidad de sonido en vivo y grabado, afinación, técnica de los ejecutantes, tímbrica, etc. Por poner un ejemplo, las cuerdas de teclado que acompañan una balada melódica no serían soportables en un proyecto de abordaje del cancionero folklórico de cámara, lo mismo que el modo de cantar “afectado” o “impostado” de un cantante pop o uno lírico respectivamente.¹⁶

Las nociones de circuito y de *sensibilidad* permiten comprender, en un contexto de enorme oferta musical —en contraste con lo que sucedió hasta los años noventa—, los mecanismos de consagración propios de cada uno, los puntos de intersección, cómo lo que funciona en un ámbito no lo hace en otro y cómo hay desconocimiento muchas veces total entre circuitos relativamente cercanos. En definitiva, contribuyen a explicar la desagregación y la fragmentación en prácticas y en consumos que ya se advertía hace al menos dos décadas en el campo de la sociología, la sociosemiótica y el marketing.

Partimos de la idea de que en dicho período se han expandido de manera inédita las prácticas musicales y sus actores. Entendemos que en

14 Incluso, la vuelta a paradigmas sonoros antiguos como un estilo “retro”.

15 Para cuestiones referidas a la grabación del sonido y sus efectos ver MAISONNEUVE (2007) y VERÓN (2013).

16 Lo mismo puede aplicarse a factores no estrictamente musicales, por ejemplo, el cuerpo: habría un cuerpo legítimo para cada circuito.

Argentina este proceso es consecuencia directa de factores político-sociales y tecnológicos: por una parte, las nuevas condiciones que ofreció la democracia recuperada, y por la otra, la serie técnica –autónoma– que brindó facilidades impensadas a la producción y al consumo de bienes simbólicos.

La mediatización

En virtud de las nuevas condiciones de la mediatización global que surgen a partir de los noventa –digitalización e Internet mediante–, los circuitos se han multiplicado. Fragmentación y atomización de los actores, redefinición de los públicos y de los sistemas mediadores de la Modernidad –crítica, sellos, editores– son algunas de las consecuencias de la cultura que se ha dado en llamar *postbroadcasting* o *networking* (FERNÁNDEZ 2014).

La música grabada, que transitó los formatos del disco de pasta, el vinilo, el casete, el CD y el DVD, encontró en la web enormes posibilidades de hacerse escuchar. Cada una de esas transiciones supuso saltos y rupturas, pero nada ha sido comparable a la introducción de la tecnología digital en las diversas instancias que hacen a la semiosis musical.

Por un lado, en producción, existe la posibilidad de hacer y dar a conocer la música grabada a muy bajo costo y tomando decisiones estéticas propias, sin coerción del mercado. Como contrapartida, en la mayoría de los casos, de quedar a la intemperie económica. En recepción, la revolución del acceso (VERÓN 2013): simple consumo de ingentes cantidades de música, más novedosas formas de intervención y de coproducción.¹⁷ Finalmente, en la instancia de la Circulación, la entrada al mundo digital ha afectado profundamente el estatus tanto de los editores como de la crítica. La figura del productor-editor, que desde los inicios de la fonografía comercial detentó el poder de ingreso o veto de los músicos al mercado ha perdido considerable peso: vale solo en los niveles superiores del sistema de circuitos y para pocos –aunque relevantes– actores. Por su parte, la prensa compite con un sistema paralelo de difusión. En principio, existe ahora la posibilidad de hacer circular reseñas, gacetiillas, invitaciones por las redes sociales y por correo electrónico. En las músicas no masivas dichas modalidades de información y formación se han revelado bastante eficaces: quienes reciben dicho material son, en

17 El acceso a músicas de todas partes del mundo, más los trabajos de remixado, versionado, *mash up* y otras formas de trabajo sobre un discurso musical ya dado son prácticas cada vez más usuales (COOK 2012). En cuanto al trabajo del *prosumidor* ver los diversos artículos en FERNÁNDEZ (2014).

general, público entendido o que participa de algún modo del circuito y que tiene altas probabilidades de interesarse en escuchar, de concurrir a recitales y hasta de comprar discos. Con esto se apunta a un público más específico, a diferencia de lo que sucede con la masividad indeterminada de los grandes medios. La crítica especializada, otrora temida y respetada, se concentra en los medios tradicionales, mientras es asumida con desparpajo por enorme cantidad de entusiastas cibercríticos.

Indudablemente, reina ahora un imaginario más democrático en la producción estrictamente musical y en la labor crítica. El sello grabador, el editor y el productor ya no funcionan como filtro *sine qua non*. El papel de la crítica como metadiscurso explicativo y legitimador compite con los saberes de los usuarios que, en blogs, foros y comentarios, ponderan o denuestan la obra de otros. Inclusive, la publicidad comercial (afiches callejeros, avisos en medios), desde la altura que otorga la masividad, comparte su trabajo con aquella personalizada que circula en la red.

La divulgación/difusión, la mayor parte a cargo de los propios músicos y en ciertos casos llevada adelante por los *community managers* (viejos agentes de prensa *aggiornados* que se ocupan de la difusión de un artista en redes sociales) encontró en la web, especialmente en dichas redes un vasto campo de acción.

El consumo se ha hecho voraz, fragmentario (por temas) y multimedia. Lejos del imaginario de la música pura, de una búsqueda de relación puramente auditiva con el objeto, los usuarios se conectan con enorme cantidad de información verbal, visual y audiovisual que complementan la experiencia de la escucha. La capacidad de interactuar con los artistas verbalmente, y en algunos casos, la posibilidad de composición colaborativa propician una cercanía artista-oyente impensable hasta hace 15 años.¹⁸

El mundo virtual aparece como un espacio de enorme vitalidad. En tanto partícipes del fenómeno nos es muy difícil establecer una distancia crítica para abordarlo, pero sí advertimos que, como ha sucedido históricamente con la progresiva incorporación de tecnología mediáticas en la sociedad, se ha venido dando una aceleración de los tiempos cada vez mayor. Si en un comienzo los músicos fueron llevados a la certeza de que había que poseer una página web, esta se reveló estática frente a las amplias posibilidades de las redes sociales. MySpace fue desplazada por Facebook, que habilita el entrecruzamiento de usuarios, tipos de

18 Véanse los artículos de Campos, Núñez y Vargas en FERNÁNDEZ (2014).

discurso (conversacional, político, publicitario, informativo) y materias significantes (imagen fija y en movimiento, palabra, sonido). La permanencia del sitio web Youtube como vidriera, con su amplitud de rango en cuanto a calidad audiovisual y su foro comentativo es ya, en tiempos virtuales, un clásico.

Por su parte, ante el predominio —momentáneo— de redes sociales todoterreno, las plataformas *Bandcamp* y *Soundcloud*, luchan, todavía, por una cierta especificidad musical.

Todas ellas son formas de difusión y de distribución de contenidos que abren un nuevo campo de posibilidades. Relaciones e intercambios simbólicos individualizados que vienen a reemplazar en parte las transacciones masivas. La noción misma de público —en el sentido de auditorio— se ha ido reformulando: muchos de los que hasta hace unos pocos años sólo hubieran practicado música en el interior de su hogar o en contextos muy reducidos (y que constituyeron el público de los músicos), hoy son ellos mismos fuentes de producción musical en busca de receptores. El espacio virtual permite un mayor desenfado en la presentación del material. Artistas que están al inicio de su vida musical graban inmediatamente y conviven horizontalmente con artistas de larga trayectoria.

El circuito de *freestyle* va de la crudeza de los cuerpos actuantes en la interacción cara a cara a la crudeza de las grabaciones caseras que se suben a Internet. El circuito de las músicas populares de concierto apunta doblemente al vivo, bajo ciertas condiciones básicas de calidad (buen sonido, público en posición de escucha, eventual escenografía artística) y a la grabación, tanto en formato material CD, como en plataformas como *bandcamp*, *soundcloud*, *vimeo* o *Youtube*.

Cada circuito musical gestiona de manera propia el vivo (ahora siempre en trance de ser grabado y compartido virtualmente) y la grabación en soporte material y virtual. La mediatización afecta la totalidad de lo social, aún aquellas prácticas cuerpo a cuerpo, como una cuerda de tambores que sale una vez por mes por las calles.

La estructura piramidal

Queda claro, entonces, que el último tramo de la mediatización, el acelerado proceso de digitalización de la experiencia musical ha permitido la emergencia de muchísimos más circuitos que los que funcionaban

antes de los noventa.¹⁹ Este es el panorama al que nos enfrentamos: una extrema diversidad de músicas de diverso calibre.

La estructura de dichos circuitos, empero, no es caótica: sigue una dirección ascendente, que va de las prácticas minoritarias y poco visibles en la base a aquellas que podríamos considerar comerciales o *mainstream* en —que implican a pocos músicos y público masivo. En esta configuración, los medios son factor clave, en especial los tradicionales (radio, prensa, televisión) y aún los muy tradicionales como el afiche callejero. Por eso Oki y Lucila, desconociendo todo del circuito del otro, coinciden en cierta información compartida. Porque transitan la ciudad, porque los temas que pasan por la radio les llegan de algún modo (en un negocio, taxi, vecino, pariente que tararea, etc.), porque la televisión ha instalado a ciertas figuras. Este conocimiento masivo atraviesa generaciones y clases sociales.

Oki y Lucila, cada uno en su burbuja y junto a sus pares, buscan crecer y profesionalizarse, lo cual implicaría llegar a espacios materiales y mediáticos de visibilización: ciertas competencias de *freestyle* nacionales e internacionales esponsorizadas por marcas como Red Bull en un caso y teatros como ND Ateneo, festivales de música popular con músicos de todo el país, actuaciones en espacios culturales oficiales de prestigio, en el otro. Dicho proceso no puede hacerse sin perforar la frontera de los viejos y conocidos medios masivos, en especial la prensa y la radio. Sin embargo, no puede decirse que este movimiento sea propio de todos los circuitos: un coreuta puede vivir feliz toda su vida cantando con su coro amateur los fines de semana. La pluralidad es notable, aunque es fuerte la corriente “hacia arriba”.

¿Qué sucede, entretanto, con la cultura virtual? Posibilita fenómenos transversales, algunos de enorme potencia: viralización de videos, figuras famosas solo en Internet, fanatismos productivos, organización de fiestas y recitales en tiempo record. En el estado actual de la mediación, entendemos que para el afianzamiento de un músico o circuito es necesaria la sanción de los medios tradicionales. Sin ellos, los fenómenos, aún los de extrema masividad —global— pueden diluirse en el mediano plazo.

Ambas capas de la sociedad mediatizada —en diversos grados y etapas, según dónde se mire— conviven a su vez con el rumor, el diálogo cotidiano, las interacciones cara a cara, que son base y célula de todo inter-

19 A esto no es ajeno el conocimiento de las músicas del mundo (*world music*) y su apropiación local, fenómeno que se ha dado en el mundo entero. Ver OCHOA (2005).

cambio simbólico. Lo pre, lo industrial y lo postindustrial participan en tensión de una cultura, la urbana actual en la que ciertas prácticas van quedando en los márgenes, mientras que otras toman la delantera. La ciudad bulle en sus espacios públicos y privados, y las músicas y sus cultores son parte esencial de ese movimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELINCHE, D. Y LARREGLE, M. E. (2006) *Apuntes de Apreciación Musical*. La Plata, Edulp.
- COOK, N. (2012) “*Mashup* y cultura multimedia”, Conferencia leída en el X Congreso IASPM Rama Latinoamericana, Córdoba, 18 al 24 de abril.
- FABBRI, F. (2006) “Música popular: cuerpo y escena en la América Latina”, Conferencia leída en el VII Congreso IASPM Rama Latinoamericana, La Habana, 19 al 24 de junio.
- FERNÁNDEZ, J. L. (2014) *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires, La Crujía.
- (2008) *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires. La Crujía.
- FISCHERMAN, D. (2004) *Efecto Beethoven Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires, Paidós.
- GONZÁLEZ, J. P (2013) *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- LÓPEZ CANO, R. (2006) “Asómate por debajo de la pista: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular”, Conferencia leída en el VII Congreso IASPM Rama Latinoamericana, La Habana, 19 al 24 de junio. http://www.academia.edu/965860/As%C3%B3mate_por_debajo_de_la_pista_timba_cubana_estrategias_m%C3%BAsico-sociales_y_construcci%C3%B3n_de_g%C3%A9neros_en_la_m%C3%BAsica_popular
- MAISONNEUVE, S. (2007) “La voz de su amo: entre cuerpo y técnica, el advenimiento de una nueva escucha musical en el siglo XX”, en *Communications. Corps et techniques*, N° 81, Seuil, Paris, 10/05. Traducción del francés: Domin Choi.
- OCHOA, A. M. (2005) *Músicas globales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Norma.
- ROCHA ALONSO, A. (2013) “El impacto de las nuevas tecnologías en el circuito de la música de raíz folklórica argentina”, Congreso “Artes en Cruce”, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 5 al 10 de agosto.
- (2011) “La música popular argentina actual: el caso de la música de raíz folklórica de producción independiente”, en *Contentio. Tensiones para pensar la política cultural*, Buenos Aires: Ediciones del CCC/Publicaciones Sociales UBA. 117-132.
- (2006) “La investigación en Arte”, conferencia dictada en el Noveno Ateneo Rediparc, Salón OSDE, Olavarría, 16 de setiembre. <http://semiotica2a.sociales.uba.ar/incio/publicaciones/pubrocha/>
- ROCHA ALONSO, A. Y LARREGLE, M. E. (2011) “Política cultural y música popular: escuelas y preguntas”, en *Contentio. Tensiones para pensar la política cultural*. Buenos Aires: Ediciones del CCC/Publicaciones Sociales UBA, 221-237.
- RODRÍGUEZ, E. (2012) “La determinación del género en música popular”, en *Arte e Investigación*, Año 14 N° 8, La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39767>
- SMALL, C. (1989) *Música. Sociedad. Educación*. Madrid, Alianza
- VERÓN, E. (1993) *La Semiosis Social*. Barcelona, Gedisa.
- (2013) *La Semiosis Social 2*. Buenos Aires, Paidós.
- YUDICE, G. (2007) *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona, Gedisa.