



## IDENTIFICACIONES Y VINCULACIONES: UNA PROPUESTA DE INTERSECCIÓN PARA ANALIZAR LA MÚSICA INDIE DE LA CIUDAD DE LA PLATA (ARGENTINA)

*Identifications and attachments: an intersection proposal to analyze the indie music of the city of La Plata (Argentina)*

Ornela Boix \*

\* Universidad Nacional de La Plata - Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales - CONICET (Argentina)

ornelaboix@gmail.com

### Palabras clave

Música Indie  
Identificaciones  
Vinculaciones  
Argentina

### Keywords

Indie Music  
Identifications  
Attachments  
Argentina

### Resumen

Este trabajo examina el problema de las identificaciones musicales a partir de una aproximación etnográfica a la música *indie* de la ciudad argentina de La Plata, basada en observaciones y entrevistas con un grupo de sellos musicales. Realiza una revisión crítica de la literatura que asume un enfoque narrativo y entiende el *indie* como género musical asociado a la juventud de las clases medias. En este contexto, el artículo interroga los enfoques subculturalistas, donde el indie es un ethos o una actitud, y las perspectivas bourdieanas, para las cuales el indie es un recurso de distinción. El artículo muestra las limitaciones de estos análisis y propone una relación de intersección entre la crítica contemporánea del concepto de identidad y una perspectiva sensible a las vinculaciones involucradas en la producción de música. Así, el artículo describe al indie de la ciudad de La Plata en sus vinculaciones específicas: con la universidad, con los lugares de performance, con las nuevas tecnologías, con la ciudad, con los instrumentos musicales. Para concluir, afirma que estos elementos deben incorporarse al estudio de las identificaciones musicales.

### Abstract

This paper examines the problem of musical identifications based on an ethnographic approach of the *indie* music in the Argentinian city of La Plata, through observations and interviews with a group of music labels. It critically reviews the literature that assumes a narrative approach and understands *indie* as a musical genre associated with middle classes youth. In this context, it criticizes the subcultural approaches, where indie is an ethos or an attitude, and the bourdieusian perspectives, for which indie is a resource of distinction. The article shows the limited scope of these analyses and proposes an intersection between the contemporary critique of the concept of identity and a perspective attentive to the attachments involved in music production. Thus, the article describes La Plata's indie music in its specific attachments: with the university, with the places of performance, with the new technologies, with the city, with the musical instruments. To conclude, it states that these elements must be incorporated into the study of musical identifications.

Boix, O. (2017). Identificaciones y vinculaciones: una propuesta de intersección para analizar la música indie de la ciudad de La Plata (Argentina). *Papeles del CEIC*, vol. 2017/2, papel 179, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), UPV/EHU Press, <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.17889>

Recibido: 05/2017; Aceptado: 07/2017



## 1. INTRODUCCIÓN

Desde fines de la década de 1980, y especialmente a lo largo de los diez años siguientes, una serie de intervenciones en el espacio de los estudios sociales de la música retomó algunos elementos del llamado *giro lingüístico* para plantear la relación entre identidad y música a partir de distintas teorías de articulación de sentidos, interpelaciones de lo musical-sonoro y tramas narrativas. En respuesta a la debilidad del argumento homológico que conectaba las obras musicales con características de grupos sociales ya definidos —operación repetida tanto en la teoría subculturalista inglesa sobre las pertenencias musicales como en el abordaje bourdieano del gusto— estas nuevas investigaciones se propusieron explicar por qué determinados grupos se identifican con un particular tipo de música desde un análisis de las formas en que esta interpela y ubica a los sujetos en posiciones específicas, proveyendo de maneras de ser y comportarse en el mundo. Los trabajos de Frith (2003) y Middleton (1990) ponían el foco en el sonido, las letras, las interpretaciones y los discursos sobre la música para explicar la afición o el gusto sobre ella. Argumentaban a favor de la capacidad productiva de lo sonoro, alejándose de una concepción de la música como lugar de expresión de un grupo ya constituido. Tal como escribe Frith (2003: 417): “La cuestión que debemos responder no es qué revela la música popular sobre los individuos sino cómo esta música los construye”. En el contexto latinoamericano, Vila (1996) retoma estos planteamientos para construir un instrumento analítico centrado en la articulación entre interpelaciones musicales y narrativas de identidad. Desde su perspectiva, la música es un artefacto cultural privilegiado que ofrece a los sujetos elementos a ser incorporados en tramas argumentales con las que construyen sus identidades. Es el encuentro, la negociación y generalmente la reformulación mutua entre la interpelación musical y las tramas narrativas de las identidades lo que explica que una música sea aceptada donde otra fracasa. Ahora bien, ¿es este un fenómeno exclusivamente discursivo o disparado por discursos, como surge de esta última elaboración, e incluso de aquella de DeNora (2000) en la cual la idea de “uso” de un discurso musical no solo se liga a una captación desde el sujeto sino a una implicación con su situación, su energía, su cuerpo y todo lo que este puede movilizar en ese vínculo? El caso de la música indie en la ciudad argentina de La Plata de los años 2000 nos ayudará a responder este interrogante y a



encontrar otras determinaciones de lo que se encuentra tras las identidades y las identificaciones musicales.

La música indie<sup>1</sup> platense que analizo en este artículo invoca unas muy fuertes connotaciones de sentido sedimentadas que se remontan a los orígenes ingleses y norteamericanos del fenómeno y a su oposición a toda forma de hacer música considerada *mainstream*. Será por ello que los mensajes que esta música transporta consigo —al respecto del valor de lo alternativo y de lo auténtico— se han llevado prácticamente toda la atención de los análisis. Por mucho tiempo la música indie y el análisis constructivista, específicamente narrativo, parecían hechos el uno para el otro: los sentidos de la independencia y lo alternativo, el intimismo y el distanciamiento de los asuntos colectivos, la búsqueda de lo inclasificable, el compromiso estético, el gusto por las referencias musicales esotéricas se repiten en los trabajos académicos, a fin de dar cuenta de un *ethos* que sería característico de los músicos y públicos indie (Cornejo-Hernández, 2008; Dale, 2009; Fouce y del Val, 2016; Hesmondhalgh y Meier, 2015; Luvaas, 2009; Newman, 2009; Peña Boerio, 2011; Waits, 2007). Este tipo de análisis sigue siendo válido pero resulta insuficiente frente a los cambios significativos en las formas de producir las escenas musicales, de hacer música y de apropiarse de ella (Gallo y Semán, 2016; García Canclini y Cruces, 2012; Ochoa, 2003; Yúdice, 2007). Una perspectiva adecuada a comunidades interpretativas asociadas a géneros musicales y a una organización de la música caracterizada por la separación más o menos nítida entre productores y consumidores debe ser revisada a la luz de estos cambios.

Estos análisis también son afectados por las críticas más recientes al concepto de identidad (Brubaker y Cooper, 2001): si las aproximaciones deudoras del giro lingüístico colocaron el eje en los sentidos, argumentos y narraciones que la música, especialmente en tanto género musical, vehiculiza, las más débiles de sus versiones incurrieron también en un constructivismo cliché en el que la música parecía

---

<sup>1</sup> Aquí la palabra *indie* refiere a una categoría estética e institucional que desarrollaré más adelante y no a la distinción usual entre compañías disqueras. En efecto, la industria discográfica en cada país se suele dividir convencionalmente entre las *majors*, grandes empresas globales, y las independientes —llamadas *indies* o *minors*—, que van desde las microempresas de subsistencia y las pymes hasta las grandes empresas nacionales, usualmente pertenecientes a conglomerados mediáticos (Yúdice, 2008). Actualmente, las *major labels* son Universal Music Group, Sony-BMG y Warner Music Group, multinacionales que se han diversificado hacia otros campos del entretenimiento.



sucedan en un mundo verbal escindido de la materia donde solo tienen lugar los significados. Algunas intervenciones críticas señalaron la necesidad de salir de este tipo de textualismos, una de cuyas formas más acusadas cuando se trata de música es el letrocentrismo (Alabarces, 2005). En los años 90, la perspectiva de las escenas musicales elaborada a propósito de la *popular music* y su atención a la relación entre la música y las instituciones, el público, la infraestructura y los contextos urbanos (Bennett, 2000; Shank, 1994; Straw, 1991) vino a subsanar en parte esta cuestión, ya presente en los análisis de los mundos del arte propuestos por Becker (2008). Esta perspectiva tiene el mérito de conectar el concepto de identidad con otros elementos que no son las composiciones musicales, aunque corre el riesgo de olvidar la música misma.

Recientemente, los trabajos de Hennion (2002, 2010) han permitido a una serie de investigaciones socioantropológicas salir explícitamente del binomio textualismo/identidad con el que se evaluaba la aproximación de los sujetos a la música. En continuidad con su comprensión del objeto musical como relación de mediación (Hennion, 2002) y contra la noción desparticularizada, determinista y estática del gusto provista por la teoría bourdesiana, Hennion (2010) propone que la relación de los sujetos con la música es una experiencia que no puede delinearse de antemano. En cada caso particular, los elementos que hay que reunir son diferentes: no se limitan a la realización de un gusto que "ya estaba ahí" (Hennion, 2010: 26) como producto de una disposición, sino que son el resultado de una acción en la que técnicas, entrenamientos corporales, pruebas, dispositivos de apoyo, colectivos, tecnologías, conceptos tienen que ensamblarse para hacer emerger la experiencia estética. En este sentido, Hennion propone hablar de vinculaciones para referirse a toda la variedad de configuraciones históricamente plurales y contingentes que puede tomar la relación de los sujetos con la música.

En este artículo propongo una relación de intersección entre la perspectiva de las vinculaciones y la de la crítica de la identidad, que acompaña los cambios en los mundos musicales y la necesidad concomitante de interpretaciones más ajustadas. Si el concepto de identificación es una manera de referir a la identidad considerando su carácter móvil, procesual y parcial e invita a la especificación de los agentes que identifican o son identificados (Brubaker y Cooper, 2001),



este mismo hecho permite su localización en un análisis de las vinculaciones. Ahora bien, mientras el constructivismo permite recuperar la multiplicidad, el movimiento y la contingencia de los fenómenos sociales, confunde la operación lógica de la deconstrucción con una especie de ontología evanescente de lo real en la cual el eslogan de lo socialmente construido termina por negar las irreversibilidades y los efectos duraderos de las construcciones históricas. Frente a ello, la perspectiva de las vinculaciones permite tomar en cuenta la solidez de los elementos que componen la música y el gusto musical. De esta manera, si la música indie de la ciudad de La Plata posterior a los años 2000 está cargada de narrativas y de acentuaciones morales evidentes, también está compuesta de vinculaciones específicas: con las nuevas tecnologías, con la ciudad, con la universidad, con los instrumentos musicales, con los lugares de *performance*, con el dinero, entre otras. Estas vinculaciones no se reducen a lo que convencionalmente se entiende como las formas de producción de la música indie, en tanto institucionalidad distanciada o enfrentada respecto a la industria discográfica tradicional. Así las cosas, mostraré, a través de mi análisis, que en cada caso la consideración del indie en tanto género musical, estilo o estética debe ser completada con una perspectiva que tome en cuenta la producción de la música en un dispositivo históricamente singular y las conexiones que sus protagonistas realizan entre esta producción y las marcas de estilo, en una permanente elaboración reflexiva de su identificación musical<sup>2</sup>.

Propongo entonces el siguiente recorrido: en un primer momento, mostraré la manera en que la literatura especializada ha

---

<sup>2</sup> Trabajé con un grupo pequeño de sellos musicales de la escena local que de una u otra manera eran asociados al indie. Así, la elección del objeto empírico se realizó con base en criterios de significación teórica y no de representatividad estadística. En el período comprendido entre los años 2009 y 2015 acompañé a los miembros de estas organizaciones a partir de la realización de observación participante en una variedad de instancias públicas y privadas: en especial reuniones, fechas, fiestas y otros eventos. Trabajé con la mayor cantidad posible de integrantes de cada organización en la medida en que la sucesión de los hechos los hacía relevantes en la trama de interacciones investigada. Realicé entrevistas abiertas con quienes tenían lugares centrales en dicha trama. Finalmente, la perspectiva etnográfica practicada, entendida como proceso relacional y dialógico entre la etnografía, las teorías de las ciencias sociales y las de los sujetos con los que investigamos, permitió seguir los objetivos de la investigación desde la singularidad de un caso. Es este conocimiento detallado de lo singular el que habilita el planteamiento de comparaciones con otros casos que refinan el conocimiento, tanto al interior del campo de estudios como en sus relaciones con la teoría social más general.



conceptualizado la música indie y la forma en que luego de los años 2000 el cruce entre generaciones, cambios tecnológicos y modos de gestión configura una emergencia en el panorama musical que amplía, modifica y, por lo tanto, acentúa la controversia sobre los sentidos que puede asumir el término *indie* en las escenas musicales contemporáneas. En un segundo momento, expondré las notas de singularidad de lo que se estabilizó como indie en La Plata en los años 2000 en relación con las vinculaciones específicas que se encuentran en su producción. Mostraré cómo esta música indie se construye a partir de la institucionalidad de sellos musicales, un componente fuertemente estudiantil y universitario, prácticas de autosustentabilidad económica, usos intensivos de las nuevas tecnologías, todos elementos que son puestos a jugar en su identificación como una música específica y diferente de otras. En definitiva, este artículo indaga a propósito del indie platense: ¿qué consecuencia tiene para la discusión de las identificaciones la descripción de la especificidad de los vínculos con la música? ¿Cuál es la performatividad de este dispositivo en las identificaciones?

## 2. INDIE: CATEGORÍA ESTÉTICA E INSTITUCIONAL

El linaje histórico de la música indie es una cuestión controversial. No es la intención hacer aquí una historia del fenómeno o ponderar entre las historizaciones existentes, sino establecer algunos elementos para la comprensión de este artículo, en la medida en que las historias acerca del indie son parte de los saberes y recursos que los músicos con los que realicé la etnografía traccionan como parte de sus actividades estéticas. Algunos autores rastrean el fenómeno indie hasta bandas de rock experimental de fines de la década de 1960, como *The Velvet Underground* (Hibbet, 2005). Otros, como Oakes (2009), van incluso más atrás, al buscar las raíces de lo que eventualmente fue nombrado como indie en los artistas independientes de los años 50 y tempranos 60, pertenecientes a las generaciones *beat* y *hippie*. Sin embargo, *indie* es un término que efectivamente circula en los mundos del arte desde un período mucho más reciente: la mayoría de los trabajos coinciden en ubicarlo entre fines de los años 70 y principios de los 80. En efecto, durante el período punk/pospunk temprano en Inglaterra, a partir de 1976, las palabras *independent* e *indie*, como una abreviatura de la primera, se usaban para designar una concreta separación económica



de los principales sellos discográficos, las *majors*. Esta escena indie temprana, que había surgido de lo que suele llamarse la primera ola del punk, se fundaba en la ética DIY (*Do-It-Yourself* o hazlo tú mismo) y en la idea de apoderarse de los medios de producción (Dale, 2009). El término *indie*, por lo tanto, se vinculó en un primer momento histórico a las condiciones económicas e institucionales de producción y circulación de las obras musicales. Para designar un proceso similar, en Estados Unidos se usó más bien el concepto de lo alternativo (Hesmondhalgh y Meier, 2015), aplicado a distintas escenas locales ancladas en ciudades como Seattle, Berkeley, Athens y Mineápolis.

En Inglaterra, la apuesta del indie temprano se basó en la creación de sellos discográficos que planteaban su disconformidad con las compañías tradicionales y proponían redes alternativas de fabricación, distribución y comercialización, tanto a nivel internacional como nacional, las cuales permitieron a los músicos editar su propio material. Hesmondhalgh (1998, 1999) y Lee (1995) analizaron algunos de los más paradigmáticos de estos sellos —*Rough Trade, One Little Indian, Wax Trax!*— para conceptualizarlos como un momento oposicional dentro de la cultura popular que aspiraba a su democratización. Sin embargo, según señalan, la propia lógica del mercado discográfico obligó a los sellos que querían crecer y profesionalizarse a entrar en relaciones de cooperación económica y logística con las denominadas *majors*, no sin enfrentarse con dilemas estéticos y políticos. Este proceso comenzó a fines de los años 80 y ya para mediados de los 90 la industria reconocía la complementariedad y la cooperación entre las *majors* y las indies más que su oposición, situación luego recuperada como argumento en los análisis académicos (por ejemplo, Negus, 2005).

En este contexto de difuminación de la oposición entre las compañías indies y las *majors*, el *indie* comenzó a dejar de ser una abreviatura y de referir a unas circunstancias de producción diferenciadas para pasar a denominar un género musical (Hesmondhalgh, 1999: 35). En otras palabras, tuvo lugar un desplazamiento de una categoría económica e institucional a una categoría estética. A diferencia de Inglaterra y otros países donde la categoría *indie* circula desde fines de los años 70, este hecho puede observarse claramente en los casos en que la palabra *indie* comenzó a ser apropiada en los años 90. En la zona metropolitana de Buenos Aires, en efecto, la palabra *indie* nunca refirió prioritariamente a una condición institucional o técnica, ya que para nombrar a quienes se



autogestionan o se desvinculan de las multinacionales, entre otras alternativas, siempre se había usado el término *independiente*.

¿Qué características fueron adjudicadas a esta nueva categoría estética? En el año 1999, Hesmondhalgh podía afirmar que, a diferencia de la música alternativa, el *indie* en Inglaterra refería a un conjunto sonoro más restringido que se alejaba de las tradiciones musicales negras recuperadas en parte de la música electrónica, el hip hop y el pop contemporáneos. El autor advertía acerca de un canon blanco, con referencias al rock *underground*. Por su parte, en Estados Unidos, *indie* refería especialmente al *college rock*, asociado con la juventud universitaria y las radios de los campus (Waits, 2007; Oakes, 2009). En consonancia con estas definiciones, en la Argentina de los años 90 un grupo minoritario de periodistas especializados comenzó a hablar de *indie* para referir a bandas locales que retomaban la sonoridad del "rock independiente angloamericano" (Schanton, 2002), alejados del rock "alterlatino" que tuvo cierto apogeo por aquellos años y que combinaba sonoridades autóctonas (andinas, caribeñas) en formatos rockeros. Pero apenas unos años después, Hibbet (2005) documentaba la existencia de otras vertientes dentro del indie de los países centrales: a la estética minimalista del rock de guitarras sumaba las experimentaciones sonoras con pretensiones de arte culto en piezas más cercanas a los diez que a los cinco minutos, una variante generalmente conocida como *posrock*.

Desde los años 2000 a esta parte, el término *indie* se implantó y expandió por el mundo como una de las referencias centrales en la música popular (Fouce y del Val, 2016). Esta expansión descansa fundamentalmente en su apropiación en tanto categoría estética por la mercadotecnia de las grandes compañías, lo que llevó a la paradójica situación en la que una noción que "tiene sentido como un argumento sobre la música *mainstream*" (Frith, 2014: 164) fuera usada para promocionar artistas que, en general, retomaban sonidos y estéticas familiares a los de las bandas del punk y el pospunk de fines de los 70 y principios de los 80, aunque en la mayor parte de sus trayectorias habían estado ligados a sellos discográficos multinacionales. Esta situación va acompañada de un renovado vigor del indie en las escenas locales, en tanto categoría institucional y estética que rotula proyectos que nuevamente desafían a la música *mainstream*, pero en un contexto sensiblemente distinto al del indie originario. Este nuevo panorama es



definido por la erosión paulatina de los géneros musicales, su problematización deliberada y el avance de la transgenericidad musical (Gallo y Semán, 2016; Ochoa, 2003), acompañado del proceso de crisis y redefinición de los alcances de la industria musical clásica (Fouce, 2012; Yúdice, 2008) que acelera la generación de formas organizativas con nuevas responsabilidades para los músicos y opciones activas para los públicos, además del replanteamiento de sus relaciones de oposición con el mercado (Cruces, 2012; Menger, 2002; Yúdice, 2007). ¿Cómo interpretar estas transformaciones? Al notar el crecimiento de la música producida fuera de las grandes discográficas, Reynolds (2010) y Lamacchia (2012) resaltan la pérdida de sentido de la distinción convencional entre lo *under* (o lo indie) y lo *mainstream*, en tanto términos opuestos referidos a la estructura de la industria musical. Estos razonamientos pueden ser incorporados en un argumento más general: Gallo y Semán (2016: 22) plantean que se ha complejizado la relación entre las distintas escalas de producción, difusión y consumo de la música, al producirse un “desdoblamiento de las escenas musicales” que hace aparecer un pliegue donde se articula un espacio social alrededor de la música que no existía en la época del imperio de las grandes discográficas.

En este nuevo marco para las vinculaciones de los sujetos con la música, la literatura atestigua el crecimiento de la música indie en México (Cornejo-Hernández, 2008; Woodside, Jiménez y Urteaga, 2011), en Indonesia (Luvaas, 2009), en Argentina (Peña Boerio, 2011; Boix, 2013) y en España (Fouce y del Val, 2016), entre otros países. Los estudios comenzaron a afirmar que no encontraban en esta música códigos que delinearan un género para preferir entonces el concepto de escena. Cornejo-Hernández (2008) habla de una indeterminación en el sonido en la escena indie de Guadalajara; Fouce y del Val (2016: 62) refieren a una “amalgama de referencias y sonidos diversos” con homenajes al rock clásico para el indie español. De esta manera, las investigaciones exploran, más bien, una especie de actitud por parte de los artistas inscriptos a esta etiqueta, que muchas veces amplían a una estética o cultura indie más allá de la música, que se caracterizaría por la búsqueda del riesgo y la innovación y que abarcaría productos culturales como las películas, la literatura, los cómics y la moda (Dale, 2009; Hibbet, 2005; Newman, 2009; Oakes, 2009). Por su parte, para la mayoría de los participantes y adeptos a la música “independiente” de La Plata, la



música indie local se asociaba a un sonido específico, aunque no desconocían, como expresaba Joaquín, cantante de una banda y principal impulsor de un sello musical asociado al indie, en el año 2008, que “ahora todo es indie” y “se perdió lo que originalmente era”. Como me explicaba en el año 2009 Daniel, productor de un *fanzine* y de un programa de radio locales, a los artistas indie de La Plata se los vinculaba “(...)en cuanto a su sonido con el *rock college* americano, en el sentido de bandas como R.E.M., Pavement, Yo La Tengo, Pixies, Sonic Youth”. En este sentido, Nicolás, un músico de un sello local vinculado al rock, al folclore y a la electrónica, afirmaba en el año 2010: “Acá indie capaz se ubica con un sonido específico que no es al que particularmente apuntamos”. A partir de estas asociaciones los actores intentaban estabilizar una noción sonora para el indie de La Plata. Estas conexiones se revelaban parciales al tiempo que embarazadas: si siguieran estas referencias, otros artistas de la escena podrían reivindicar musicalmente la pertenencia al indie y sin embargo no lo hacen. En los años siguientes, esta asociación entre el indie y una sonoridad particular fue perdiendo fuerza, al tiempo que la escena crecía y se diversificaba sonoramente. Sin embargo, hasta el momento de escribir estas líneas, la asociación entre el indie platense y un sonido rockero y *college* permanece.

La literatura especializada suele focalizarse en la conexión del indie en tanto fenómeno musical y estético con grupos sociales que la producen y usan, en la búsqueda de definir estilos de vida diferenciados y discursos de autenticidad (Cornejo-Hernández, 2008; Dolan, 2010; Hesmondhalgh y Meier, 2015), generalmente asociados a la juventud urbana de clase media. En este marco, varios trabajos coinciden en una perspectiva bourdesiana para decir que el indie, al mismo tiempo que marca la conciencia de una nueva estética, satisface también un deseo de diferenciación social en ciertos grupos, operando como un recurso de distinción (Hibbet, 2005; Newman, 2009; Peña Boerio, 2011). Tajantes, Hesmondhalgh y Meier (2015: 64) entienden que el indie es el gusto musical preferido de “la fracción dominada de la clase dominante”. El problema de las identificaciones musicales, entonces, funciona en esta literatura desde una interpelación de clase social y ciertas narrativas asociadas a ella. En este punto, resulta una excepción el planteo de Cornejo-Hernández (2008) sobre la escena indie de Guadalajara, al entender que esta asume un carácter transclasista, por lo que la categoría de clase social perdería pertinencia para el análisis.



En diálogo con esta literatura, mis trabajos previos sobre el indie platense trabajaron con los artistas que habían logrado funcionar como sinécdoque del indie local y que enrolaban al resto en lo que el indie era y debía ser. Esta investigación previa mostraba cómo esta versión de indie desbordaba tanto la noción de una sonoridad particular (a pesar de que se regulara a partir de ella) como la identificación con una narrativa genérica de clase media (a pesar de ser producido y consumido por jóvenes universitarios). El indie platense era un caso en el que se revelaba la mayor importancia de otro tipo de interpelaciones. Desde esta perspectiva, explicaba, los actores produjeron una pertenencia simbólica a través de atributos de tipo moral: ser "indie" era ser "relajado", "roquero" y "anticareta" (Boix, 2013). La idea de "lo relajado" implicaba una forma de relacionarse con la música y de producirla. Lo "roquero", por su parte, prolongaba ciertas actitudes de transgresión atribuidas a la cultura del rock. Por último, encontraba la resignificación de una noción históricamente presente en las diferentes culturas juveniles en Argentina (en particular, en los mundos del rock): lo "anticareta"<sup>3</sup>.

No obstante, si en los últimos dos lustros el indie platense se volvió una categoría de identificación bastante común entre los críticos, los periodistas, los músicos, los jóvenes consumidores y, en general, los integrantes de ambientes permeados por sensibilidades artísticas, esta identificación no se reduce a dichas acentuaciones morales. Otros vínculos de esta música deben ser valorizados en el análisis, no como un mero marco ecológico sino como parte constitutiva de esta producción estética: las características de la ciudad, los lugares de producción, los recursos tecnológicos, las características de las redes colaborativas, son parte de los arreglos, por los que esta música emerge y de esa forma intervienen en la producción de identificaciones. Considero que la atención a esta serie de vinculaciones en las que el indie se constituye como objeto estético, que retoma en una nueva perspectiva todo aquello que Becker (2008) reúne bajo la noción de "mundo del arte", permite realizar un aporte al campo de estudios y a la pregunta por la relación entre música e identidad. Las identificaciones no se producen

---

<sup>3</sup> En Argentina, "careta" es una categoría trans-generacional vinculada a la juventud. Los músicos indies que analizamos se la apropian de una manera específica que igualmente mantiene su valor histórico, referido a lo falso y lo adaptado al orden, lo que no transgrede la legalidad o la costumbre.



solo desde las interpelaciones del sonido, las letras, las interpretaciones y los discursos sobre la música, instancias sobre las que focalizaron los estudios previos. Tampoco detrás de ellas encontramos solo disputas morales. De acuerdo a la investigación realizada, para el caso del indie platense, la clave de esta amplísima dimensión institucional se trama alrededor de los sellos musicales.

### 3. MÚSICA INDIE Y SELLOS MUSICALES EN LA PLATA

Cuando en 2009 comencé una investigación etnográfica que se proponía analizar un proceso contemporáneo de configuración de nuevas formas de producción, gestión y apreciación musical, me encontré con músicos, artistas, periodistas y públicos que referían la existencia del fenómeno indie en La Plata. Lo hacían a partir de referencias a grupos como Él Mató a un Policía Motorizado, 107 Faunos, Shaman (en distintas formaciones de banda), Sr. Tomate, Valentín y los Volcanes, entre otras bandas aún activas formadas en la ciudad. ¿Por qué estos artistas eran identificados como indies? Con el objetivo de averiguarlo, seguí a los actores inscriptos en la categoría indie en sus recorridos y delimitaciones clasificatorias, para descubrir que en el trazado de las fronteras con otros fenómenos musicales eran gravitantes no solo lo que los actores reconocían como un estilo estético y sus respectivas acentuaciones morales, sino una institución que en un principio no había considerado como foco etnográfico, el sello musical, y las particulares formas de producción de música que en sus redes tenían lugar. En efecto, en la ciudad de La Plata en el período 2009-2015, la visibilidad del indie como fenómeno musical se encuentra íntimamente asociada a la actividad de estos sellos. De acuerdo a esta centralidad, advertida también en la literatura sobre escenas emergentes (Fouce, 2012; Gallo y Semán, 2016), seleccioné al sello musical como unidad de análisis.

Como mostré en trabajos previos (Boix, 2013, 2016), los primeros sellos de este tipo que aparecieron en La Plata en la década de los 2000 se asociaron al rock y a la música indie, aunque luego se multiplicaron en circuitos musicales de la ciudad afiliados a otras corrientes estéticas (como las músicas de raíz latinoamericana y folclórica). En La Plata, la independencia es una condición de la práctica musical —la abrumadora mayoría de la música producida es independiente, en el sentido convencional de que los músicos no tienen contratos con grandes sellos



discográficos o compañías multinacionales (Yúdice, 2008: 11)—, a la vez que un valor por el cual se apuesta: “ser independiente”, “hacerlo uno mismo”, “tener el control de tu música”, son frases que se repiten entre los artistas jóvenes y que los acercan frente a sus diferencias estéticas. Si bien la independencia puede practicarse sin la estructura de un sello musical, gran parte de los músicos locales eligen crear, pertenecer o relacionarse con uno de ellos.

Específicamente, los sellos de la música indie de La Plata se formaron durante los últimos lustros por la iniciativa de músicos y artistas a partir del uso intensivo y compartido de las tecnologías —desde las redes sociales digitales a los equipos de sonido— y un trabajo común al que cada miembro aporta de acuerdo a su competencia artística más reconocida. Entre ellos existe una proximidad estética y ética en cuanto al proyecto musical que los hace “amigos” y que sirve de base a la construcción de una plataforma para sus propios proyectos musicales, en la cual coexisten la búsqueda estética con los imperativos económicos. Si las relaciones entre los participantes se modulan a partir de la categoría de amistad, esta adquiere el sentido específico de una práctica que no exige intimidad emocional pero sí reciprocidad. Primero, respecto de las conexiones y contactos, como parte de la organización en la práctica musical. Segundo, para referir al hecho de compartir unas reglas específicas en esa práctica. En este sentido, los amigos son amigos porque “están en la misma” y se saben afines en una manera específica de ser artistas. Para algunas actividades, esta complicidad suma de forma notable a los que en otros mundos musicales son simplemente fans o seguidores, comprometidos en la constitución del hecho musical en las dimensiones de su difusión, su apreciación y su sostén económico. La amistad, lazo social característico de este mundo estético, funciona entonces como capitalización social y articulación moral.

La mayoría de estos sellos de amigos edita discos, aunque esta no es su única ni principal actividad: organizan fiestas, fechas y festivales; alquilan equipos; fabrican y venden remeras, calcomanías y otros objetos de diseño relacionados con los artistas. Es cierto que en los últimos años la ampliación de las apuestas estéticas comienza a verificarse en toda la industria, en tanto las grandes disqueras dejan de ser compañías que remiten prioritariamente a las instancias de grabación, contrato y difusión, es decir a un patrón de edición



discográfica (Negus, 2005) para pasar a ser compañías de música (Lamacchia, 2012; Fouce, 2012; Yúdice, 2008). Pero esta pérdida de centralidad del catálogo discográfico como motor de la organización musical se relativiza aún más en sellos donde la participación en la gestión del proyecto estético jerarquiza a los artistas tanto como la composición y ejecución musical. La red de amigos produce criterios de apreciación, evaluación y legitimación, crea un entorno material para la música y valoriza monetariamente los productos artísticos. Así, la noción de sello tiene un sentido completamente diferente a la que impera en el contexto de las grandes compañías, motivo por el cual lo llamo *sello musical*.

Desde esta perspectiva, los sellos del indie primigenio estudiados por Hesmondhalgh (1998, 1999) y Lee (1995) fueron emprendimientos principalmente discográficos que, como todos los sellos de su época, se orientaron a desarrollar un género o variante de él (Negus, 2005). Inmersos en una estructura tecnológica que ofrecía menores posibilidades de desverticalizar la producción, enfrentados a una industria más fuerte y a públicos tan acotados como estéticamente puristas, estos proyectos, sin olvidar su éxito en producir prácticas y discursos perdurables sobre las posibilidades de democratización de la producción musical, tendieron a quebrar económicamente o a subsistir a partir de relaciones de cooperación con las grandes compañías (Hesmondhalgh, 1999). Los integrantes de los sellos identificados con el indie platense suelen hacer conexiones con estos sellos: era usual que en nuestras conversaciones nombraran algunos de ellos a modo de inspiración, inscribiéndose asimismo en una tradición. Sin embargo, la distancia entre ambos tipos de sellos es significativa: los sellos que contemporáneamente se encuentran en La Plata asumen en comparación menos riesgo, lo que les permite un mayor dinamismo y el funcionamiento con rendimientos económicos que antiguamente hubieran resultado un verdadero fracaso comercial y significado el fin del emprendimiento. De la misma manera, han modificado su oposición al mercado, palabra cuya familia semántica asume una nueva legitimidad. Por último, en consonancia con la omnivoridad que se percibe actualmente como pauta generalizada de consumo musical (Gallo y Semán, 2016), se orientan más a mezclar y a hacer estallar los géneros que a desarrollar uno de ellos en exclusividad.



Los integrantes de estos distintos sellos musicales son estudiantes universitarios o graduados recientes y al momento de hacer esta investigación tenían entre 18 y 30 años. Se conocen entre sí y forman un conglomerado de redes de trabajo colaborativo que se desarrolla durante el período escolar (de marzo a diciembre). Se trata, por lo general, de jóvenes capitalizados por vía de sus familias, las cuales costean parcial o totalmente los estudios superiores, entendiendo la educación como estrategia familiar de ascenso social, pauta cultural que en Argentina se asocia fuertemente a las clases medias (Ziegler, 2007). Afrontan la experiencia de aprender a vivir sin la protección familiar directa: tanto afectiva como económicamente dependen mucho más de los amigos y de los compañeros. La circulación de favores y de préstamos, que en estos casos sustituyen con mucha ventaja al dinero, son escenas cotidianas repetidas en las redes universitarias platenses.

Estos jóvenes comparten una noción de La Plata como ciudad joven y universitaria, poniéndola en juego en sus relatos sobre la música platense y sus diferencias con la de otras latitudes, especialmente en comparaciones con lo que sucedía en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, capital del país. Justamente durante un viaje a esta ciudad vecina acompañando a un grupo de bandas pude captar con claridad este imaginario, del cual yo misma participaba: los músicos afirmaban que lo que jerarquiza a La Plata es “la movida de la gente”, que a diferencia de la capital del país “todo queda cerca”, además de ser una ciudad con “otra frecuencia” y “otros tiempos”. Para ellos, la ciudad de La Plata se constituye en un espacio geográfico manejable y amigable, construcción afín a la propia articulación moral de su mundo musical. Esta idea que totaliza la experiencia de la ciudad en la experiencia de la escena, en una yuxtaposición de un imaginario urbano con uno musical, es replicada por el periodismo y por los analistas académicos. Una ciudad “joven” y “estudiantil” que produce un rock interdisciplinario, “artístico” y que no está tan expectante de triunfar en las grandes ligas —llámese firmar con una multinacional o tocar en la Ciudad de Buenos Aires (Doeswijk y Ruiz, 2007, entre otros)—.

Pero también la ciudad en su materialidad constituye, en efecto, una mediación para la música indie: en su relativamente pequeño casco urbano se espacializan las redes en las que sus sellos se mueven —en lugares de grabación, locales de presentación en vivo, centros culturales,



radios, aulas universitarias—, por lo que en la producción musical las distancias resultan cortas y los caminos conocidos, y redundan en convivencias dilatadas que terminan por conformar los lazos de amistad. Al respecto, cabe resaltar que la música indie de La Plata cuenta en general con escasos lugares físicos propios para la interpretación en vivo. Si bien las posibilidades a la hora de conseguir lugares para tocar se volvieron indiscutidamente mejores a lo largo del período etnográfico gracias a que varios sellos adquirieron creciente reconocimiento y notoriedad, las quejas por la falta de lugares para tocar fueron escuchadas de manera recurrente durante el trabajo de campo.

Estos sellos indie no requieren en las ejecuciones musicales un virtuosismo que consideran innecesario. En los catálogos discográficos, en sus entrevistas públicas, en sus valoraciones sobre la música de otros, celebran la expresividad sobre la técnica: esta, tanto en la ejecución de un instrumento como en el uso de tecnologías de grabación no se rechaza *per se* sino cuando es más importante que lo que “se tiene para decir”. Los más puristas rechazan también la impostación y teatralización en escena de la voz, el cuerpo, la actitud (como lo haría, según ellos, una “estrella de rock”). Estos artistas también suelen entender la práctica del recital como una continuación del ensayo, es decir como un momento que no exige una preparación especial, continuidad que se manifiesta de varias maneras: desde no diferenciar la ropa que se viste abajo y arriba del escenario hasta el “ensayo en vivo” que pregonaban bandas como 107 Faunos, pasando por la preferencia hacia los lugares intimistas y alejados del centro de la ciudad para sus presentaciones.

Es así que el espacio favorito de los artistas identificados con el indie es el bar Pura Vida: frente a la facultad de Bellas Artes, su fachada es la de una casa antigua y se emplaza frente a una plazoleta graffiteada donde bancos de madera tipo deck soportan diariamente a una gran cantidad de jóvenes que comparten comidas, toman cerveza, organizan festivales contra alguna política gubernamental o universitaria, reparten folletos, venden discos pirateados, fuman marihuana o pasan el tiempo. El bar abre generalmente de jueves a domingo y tiene una programación exclusiva de bandas “independientes” de estilos diversos que se cuidan de no combinar en una misma velada. Es un lugar oscuro y caluroso con una decoración sobria, para muchos, un “antro”. Como me introducía un



músico que sintetizaba el sentir general: “Yo toco en Pura Vida solamente. Es un lugar donde te dejan tocar, no te cobran plata, te dejan encima la plata de la puerta y te dan cerveza, además. El dueño es un genio, una vez le planteé que quizá no le convenía pero me dijo que era lo correcto”. Un músico de la banda Valentín y los Volcanes agregaba una reflexión en el mismo tono: “Pura Vida es el mejor lugar del mundo porque vas a probar sonido a las 12 y media de la noche, te regalan cerveza, no tenés que contratar el sonido, nadie te hincha las pelotas y encima te dan la plata de la puerta”. En otras palabras, el bar no solo ofrece posibilidades que otros locales no dan (sonido propio, horarios flexibles, etc.), sino que les permite conseguir una ganancia y, a la vez, se presta al modo de trabajo que referimos anteriormente. Según la evaluación de Daniel, productor de un *fanzine* y de un programa de radio locales: “En Pura Vida podés hacer lo que querés. Nadie te va a decir: ‘No, eso no me gusta’”, en referencia particularmente a la permisividad en el consumo de drogas y al hecho de que quienes lo manejan son “del palo”.

Si en La Plata el indie del período es identificado con el rock, es solo por las filiaciones declaradas de los músicos con la tradición del rock indie e independiente inglés y norteamericano y por sus posicionamientos del estilo “el rock ha muerto, pero nosotros somos el rock” contra la tradición hegemónica del rock argentino luego de 1983 (la del mercado de unas pocas grandes bandas, los grandes estadios, la espectacularización y la hiperprofesionalización) (Alabarces et al., 2008). El indie platense del período también es identificado con el rock porque, en efecto, sus bandas cuentan con una instrumentación considerada clásica para las bandas de rock. La combinación de guitarra, bajo, batería, teclados, y una forma de tocar aprendida de las bandas *punk* y *grunge*<sup>4</sup>, produce una familiaridad con las sonoridades y las formaciones de banda de la tradición del rock. Esta característica constituye una diferencia de expresiones del indie en sus versiones porteñas. El trabajo de Peña Boerio (2011) muestra que el indie en la Ciudad de Buenos Aires por el mismo período abarca a bandas como Onda Vaga (que reivindica un sonido centroamericano e incluye entre sus instrumentos habituales el cuatro venezolano y el cajón flamenco) como también a cantautores del estilo de Pablo Dacal (quien suele tocar con una pequeña orquesta e

---

<sup>4</sup> En varias conversaciones y entrevistas la mayoría de ellos reconocieron que sus primeras bandas —generalmente formadas con compañeros de la escuela secundaria— se inscribían en estos subgéneros.



interpretar canciones del compositor de tango Discépolo o del cantante de cuarteto Rodrigo).

Sin embargo, mis interlocutores se esfuerzan en tocar rock de manera no convencional. Para ellos las *bandas de género* son bandas sin personalidad, sin un estilo propio. De acuerdo con la lógica de lo inclasificable que ponen en escena, una de estas agrupaciones escribía en Twitter: “Lo bueno del indie es que es amigo de todos los géneros, no todos los géneros son amigos del indie, les molesta su libertad”<sup>5</sup>. Esto no implica que dentro de este conjunto no exista el reconocimiento de géneros y estilos musicales privilegiados a la hora de la mezcla (*noise, space rock, kraut, dream pop, posrock, garage rock*)<sup>6</sup> con los que trazan diferentes relaciones de cercanía y superposición.

Este rock además tiende a ser *lo fi* (de *low fidelity*, técnicamente una grabación de baja fidelidad), orientado a un tipo de sonidos que el resto de los músicos independientes de La Plata suelen valorar como “sucios”, “desprolijos” y de “mala calidad”<sup>7</sup>. El *lo fi* fue una opción mayoritaria durante los años formativos del indie platense previos a 2010, en tanto las grabaciones se hacían con equipos relativamente baratos y en estudios hogareños, cuya multiplicación se halla íntimamente relacionada con el abaratamiento de las tecnologías musicales en el

---

<sup>5</sup> Tal como fue expresado en un tuit de la banda Él Mató a un Policía Motorizado (2012, 12 de marzo). Recuperado de: <https://twitter.com/EIMato/status/177923879543635968>.

<sup>6</sup> Utilizo estas denominaciones comunes de la crítica y el periodismo musical especializado para dar una idea a los lectores del anclaje musical y estético de estos artistas. Simon Reynolds (2012: 177) hace una interesante observación al respecto de la multiplicación de estos “géneros” cuando ya los géneros se han vuelto porosos. Adjudica su creación al expandido rol de curador que se observa en la cultura pop contemporánea en periodistas, críticos, DJ, creadores de tendencias, etc. En general se trata de configuraciones de género retroactivas, acordes con el uso del pasado de la música como un gran archivo disponible para la creación musical actual. Por otra parte, estos géneros “novedosos” —entendiendo que su novedad es combinatoria pero no radical— tienen efectos en el mercado de exotismos y rarezas.

<sup>7</sup> Debe notarse a su vez que estas son categorías de acusación históricas: sin ir más lejos, las grandes figuras del rock argentino pasaron a ser reputadas en su calidad solo luego de su consagración. Como plantea Díaz (2005: 56) para el caso del rock de los “pioneros”, los criterios dominantes de calidad en el campo musical de los años 60 y 70 se constituían “desde el punto de vista del conservatorio”. Bajo esta perspectiva, Moris, por ejemplo, tocaba la guitarra torpemente, con técnica defectuosa y mala digitación, sin contar que “desafinaba”. De acuerdo al trabajo de Díaz, fue especialmente la crítica de rock la encargada de elaborar criterios de calidad alternativos, basados en el conocimiento “entendido”, ya que para los cánones de la época resultaba “difícil” escuchar esa música. Música que, es posible agregar, años después fue considerada valiosa e incluida sin problemas en el panteón del rock nacional.



último tiempo. Por un lado, esta opción es significada por ellos como un contacto directo con el artista, sin mediaciones de *artificios* de estudio característicos de las sonoridades producidas industrialmente (tal como fue analizado para el indie *lo fi* en otros casos: Hibbet, 2005)<sup>8</sup>. Por otro lado, los músicos encontraban en esta forma de tocar y de grabar la posibilidad, como decía uno de ellos, de “tener ideas y sacarlas como sea”. Debe captarse así la preferencia por el *lo fi* por su anclaje en este modo singular de hacer música y no como una actitud meramente iconoclasta.

A partir de este relato de las distintas vinculaciones que asisten al indie de La Plata podemos entender que la pregunta por las identificaciones en la música no admite una respuesta simple. Cuando en el año 2009 comenzaba esta investigación, el término *indie* se multiplicaba como posible respuesta local a una pregunta por la novedad en la música asociada al rock. Sin embargo, cada cual que hablaba de indie construía una imagen que no coincidía con la que imaginaba el otro, aunque unos y otros pensarán que hablaban de lo mismo. Esta confusión soslayaba el siguiente hecho: el rotulado de expresiones musicales como indie es más bien un punto de llegada de toda una serie de determinaciones y no un punto de partida por el que comenzar la indagación. Para que la palabra *indie* identificara en La Plata ciertas sonoridades y circuitos, unos músicos tenían que haberse encontrado con una serie de géneros y haberlos reinventado, incorporado en su cotidianeidad, relacionado con sus proyectos de vida, inscripto en una forma de producción. De esta forma, estos artistas establecieron la existencia del indie de La Plata, junto a un público que lo reconoció como tal. Por el contrario, entender lo denominado como indie en sus instancias de letra, música e interpretaciones de públicos y músicos es una estrategia que parte de lo dado y no del camino que lo produce, ignorando todo el circuito del que emerge esta experiencia musical. Este desconocimiento, al tomar el indie como una identidad y una categoría unívoca, permite afirmar una falsa universalización. El camino abordado en este artículo, por el contrario, apunta a reponer la singularidad de este fenómeno musical.

---

<sup>8</sup> Si bien ya para el año 2011 varias bandas empezaban a incursionar en sonidos *hi fi* (proveniente del inglés *high fidelity*) o planteaban las limitaciones del *lo fi* para el crecimiento artístico, simultáneamente tendían a reivindicarlo.



#### 4. REFLEXIONES FINALES

En la lógica de los géneros musicales, manifiesta en las publicaciones especializadas destinadas a un público joven y también en algunos trabajos académicos ya mencionados, el indie aparece como una música con ciertos rasgos característicos que se asocia a las clases medias y que se populariza para una generación posterior a los años 90. Si bien esta interpretación es posible, y tiene un momento de validez, resulta imposible acotar el indie a una pauta de género musical y a una narrativa de clase social, como argumenté a partir de la configuración particular de este mundo del arte en La Plata. Al reponer elementos de la historia del fenómeno indie en sus dimensiones institucional y estética, mi objetivo fue mostrar que lo que se reivindica como indie no resulta de ninguna manera unívoco. En la última década, entre el hallazgo retrospectivo de un indie primigenio en generaciones (como la *beat* y la *hippie*) que no solían usar el término y la transformación del indie en una categoría desprendida de una condición institucional específica —esto es: independiente de las grandes compañías—, se producen asimismo versiones localizadas del fenómeno, alimentadas por un cambio histórico en las formas de vínculo con la música.

La polisemia de la categoría *indie*, producto ella misma de una historia específica que se repuso en sus líneas fundamentales, no impide elaborar la singularidad que manifiesta contemporáneamente en cada caso la música así identificada. En mis primeros trabajos entendí que esta especificidad desbordaba lo sonoro y estaba dada por una serie de acentuaciones morales que regulaban el modo de producción de esta música en La Plata: lo relajado, lo rockero y lo anticareta. En este artículo argumento que es necesario también reponer las vinculaciones históricamente especificadas que hacen que unos actores identifiquen lo que hacen como indie, dentro de las cuales el dispositivo de sello musical resulta central. En efecto, si en algún momento pude definir qué era el indie en La Plata fue cuando dejé de verlo solo desde un criterio de estilo y moralidad para incorporar estos análisis dentro del movimiento de una red de amigos, estudiantina, lugares, recorridos urbanos, redes universitarias, instrumentos musicales, tecnologías digitales domésticas, ingresos débiles y comunicaciones intensas. De esta manera he intentado mostrar que la especificidad de las formas de vínculo con la música debe integrarse a la descripción y análisis de lo que todavía se reivindica a partir de un género y un estilo, a fin de



comprender el proceso por el cual los sujetos se identifican y son identificados con esa música.

Al interior de los estudios sociales de la música, las aproximaciones subculturalistas, bourdesianas, y también sus críticas inscriptas en el giro narrativo, comparten un fundamento último e inmovible en la categoría de género musical, por lo que analizan el problema de la identidad desde las nociones del sentido, los argumentos, las narraciones que cada clase de música vehiculiza y que son posibles de ser articulados en las identidades de los sujetos. Estos abordajes suponen comunidades interpretativas más o menos cohesionadas de oyentes, idea que ya no es operativa en un contexto de pluralización musical como el que evidencia el caso empírico y trabaja la literatura más reciente. Con este diagnóstico propuse una posibilidad de apertura en el abordaje de la relación entre música e identidad, desde una lectura de la sociología de las vinculaciones. Aquello que percibimos como identificaciones, como parte de un juego de reconocimientos en un llamado, no solo está determinado por las narrativas desde las que acogemos ese llamado. En el seno de la percepción de la música como un sistema de mediaciones, las identificaciones, en sí mismas resultado de este sistema, no lo son solo de una posición de sujeto determinado por unas narrativas. Las identificaciones cargan con todo aquello que está involucrado en el juego de producción de un tipo de escena singular, como mostramos a partir del despliegue de la música indie en La Plata.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Alabarces, P. (2005). 11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina. Ponencia presentada en el VI Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina, 23 al 27 de agosto.
- Alabarces, P., Salerno, D., Silba, M., y Spataro, C. (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. En P. Alabarces y M. G. Rodríguez (Comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (pp. 31-58). Buenos Aires: Paidós.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bennett, A. (2000). *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Basingstoke, Hampshire: Macmillan.



- Boix, O. (2013). *Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música*. (Tesis de maestría). Maestría en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata. Recuperada de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1015/te.1015.pdf>.
- Boix, O. (2016). *Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)*. (Tesis de doctorado inédita), Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Brubaker, R., y Cooper F. (2001). Más allá de identidad. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 7, 30-67.
- Cornejo-Hernández, F. (2008). *Ensamblés sónicos, flexibles y mutantes. Estilos de vida en la escena de la música indie*. (Tesis de maestría). Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura, ITESO, Tlaquepaque, Jalisco.
- Cruces, F. (2012). Jóvenes y corrientes culturales emergentes. En N. García Canclini, M. Urteaga Castro Pozo y F. Cruces (Coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 141-168). Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.
- Dale, P. (2009). It was easy, it was cheap, so what?: Reconsidering the DIY principle of punk and indie music. *Popular Music History*, 3, 171-193.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Díaz, C. (2005). *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Unquillo: Narvaja Editor.
- Doeswijk, M., y Ruiz, F. D. (2007). *El rock platense de los años 90*. (Tesis de Producción en Comunicación Social). Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Dolan, E. (2010). "This little ukulele tells the truth": indie pop and kitsch authenticity. *Popular Music*, 29(3), 457-469.
- Fouce, H. (2012). Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical. En N. García Canclini, M. Urteaga Castro Pozo y F. Cruces (Coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 169-185). Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.
- Fouce, H., y del Val, F. (2016). De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis. *Methados*, 4(1), 58-72.



- Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall y P. Du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Gallo, G., y Semán, P. (2016). Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. En G. Gallo y P. Semán (Comps.), *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 15-69). Buenos Aires: Gorla-EPC.
- García Canclini, N., y Cruces, F. (2012). Conversación a modo de prólogo. En N. García Canclini, M. Urteaga Castro Pozo y F. Cruces (Coords.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (s/p). Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, 17(34), 25-33.
- Hesmondhalgh, D. (1998). Post-Punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of Rough Trade. *Popular Music*, 16(3), 255-74.
- Hesmondhalgh, D. (1999). Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural Studies*, 13(1), 34-61.
- Hesmondhalgh, D., y Meier, L. (2015). Popular music, independence and the concept of the alternative in contemporary capitalism. En J. Bennett y N. Strange (Eds.), *Media Independence* (pp. 94-116). Abingdon y Nueva York: Routledge.
- Hibbet, R. (2005). What Is Indie Rock? *Popular Music and Society*, 28(1), 55-77.
- Lamacchia, M. C. (2012). *Otro cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.
- Lee, S. (1995). Re-examining the concept of the 'independent' record company: the case of Wax Trax! Records. *Popular Music*, 14(1), 13-31.
- Luvaas, B. (2009). Dislocating sounds: The deterritorialization of Indonesian Indie pop. *Cultural Anthropology*, 24(2), 246-279.
- Menger, P. M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*. París: Editions du Seuil y La Republique des Idées.



- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Buckingham: The Open University Press.
- Negus, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Buenos Aires: Paidós.
- Newman, M. Z. (2009). Indie culture: In pursuit of the authentic autonomous alternative. *Cinema Journal*, 48(3), 16-34.
- Oakes, K. (2009). *Slanted and Enchanted: The Evolution of Indie Culture*. Nueva York: Holt Paperbacks.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Peña Boerio, V. (2011). Prácticas de distinción y consumo cultural de las clases medias: el caso de la música indie. *Actas del X Congreso Argentino de Antropología Social*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Reynolds, S. (2010). *Después del rock. Psicodelia, post-punk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Schanton, P. (30 de abril de 2002). Malkmus: ¿Por qué estás tan distante? *Clarín*. Recuperado de: [https://www.clarin.com/extrashow/malkmus-distante\\_0\\_rJXIRQBgCtg.html](https://www.clarin.com/extrashow/malkmus-distante_0_rJXIRQBgCtg.html).
- Shank, B. (1994). *Dissonant Identities. The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 2. Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.
- Waits, J. C. (2007). Does 'indie' mean independence? Freedom and restraint in a late 1990s US college radio community. *The Radio Journal. International Studies in Broadcast and Audio Media*, 5(2-3), 83-96.
- Woodside Woods, J., Jiménez López, C., y Urteaga Castro Pozo, M. (2011). Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa. En N. García Canclini y M. Urteaga Castro Pozo (Coords.), *Cultura y desarrollo: una*



*visión distinta desde los jóvenes* (pp. 90-128). Madrid: CeALCI-Fundación Carolina.

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

Yúdice, G. (2008). La transformación y diversificación de la industria de la música. En E. Bustamante (Ed.), *La Cooperación cultural-Comunicación en Iberoamérica* (pp. 175-206). Madrid: AECID.

Ziegler, S. (2007). Los de excepción: un retrato de las elecciones escolares de las familias de sectores favorecidos en la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense. En M. Narodowski y M. Gómez Schettini (Comps.), *Escuelas y familias. Problemas de diversidad cultural y justicia social* (pp. 79-100). Buenos Aires: Prometeo.