

POP: MÚSICA Y CULTURA EN LAS ESCENAS REGIONALES



ROMÁN EDUARDO MAYORÁ



UNR Universidad
Nacional de Rosario



MaESTRÍA
EN ESTUDIOS
CULTURALES



CENTRO DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
CENTRO DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS
MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES

Título de la tesis: “Pop: música y cultura en las escenas regionales”

Maestrando: Lic. Román Eduardo Mayorá

Director: Dr. Víctor Hugo Lenarduzzi

Paraná, 4 de agosto de 2017

Resumen: Durante el siglo XX la influencia de la industria cultural en la vida cotidiana fue en aumento de forma significativa. A partir de la década de 1950 el surgimiento del arte pop, la difusión global de la música pop y la emergencia de una cultura pop asociada a la estética de la sociedad de consumo dan cuenta del avance de este proceso. Por otra parte, desde comienzos del siglo XXI la masificación de internet complejizó aún más este panorama. En este trabajo se analiza conceptualmente la cultura y la música pop, a partir de un marco teórico deudor de los Estudios Culturales y las teorías de la comunicación. Se presenta una contextualización histórica teniendo como eje el problema de las narrativas culturales y su mediatización. Se estudian experiencias vinculadas a escenas regionales argentinas, con énfasis en las ciudades de Rosario, Santa Fe y Paraná, a fin de detectar mediante entrevistas y trabajo de campo los rasgos estéticos y las formas de producción de la música y la cultura pop. Para esto, se analizan distintas producciones culturales (música, cine, performances). Por último, se estudia la circulación y reelaboración de música pop en la web, a partir de un análisis de caso.

Abstract: During the twentieth century the influence of culture industry on daily life was increasing significantly. From the 1950s the appearance of pop art, the global diffusion of pop music and the emergence of a pop culture associated with the aesthetics of the consumer society indicate the expansion of this process. On the other hand, since the beginning of the 21st century, the massification of the internet has further complicated this panorama. In this work we analyze conceptually the culture and the pop music, starting from a theoretical framework debtor of the Cultural Studies and communication theories. A historical contextualization is presented, taking as its axis the problem of cultural narratives in media. Experiences related to Argentinean regional scenes are studied, with an emphasis on the cities of Rosario, Santa Fe and Paraná, in order to detect the aesthetic features and forms of production of music and pop culture through interviews and fieldwork. For this, different cultural productions (music, cinema, performances) are analyzed. Finally, we study the circulation and re-elaboration of pop music on the web, based on a case study.

Índice.....	3
Introducción.....	4
Capítulo I – Conceptualizando el pop.....	10
I.1 Introducción.....	10
I.2 Del pop art a la estetización.....	11
I.3 La música pop.....	17
I.4 Pop e industria cultural.....	20
I.5 Medios y mensajes en la atmósfera pop.....	24
I.6 La novedad, ¿en crisis?.....	33
I.7 ¿Repetición interminable? El problema retro.....	40
Capítulo II – El problema de las narrativas en la cultura pop.....	49
II.1 Introducción.....	49
II.2 Caminos y derivas del pop.....	53
II.3 En Argentina.....	63
II.4 Pop <i>interior</i>	83
Capítulo III – La producción musical en las escenas regionales y la cultura global.....	94
III.1 Introducción.....	94
III.2 Trayectorias desde el interior.....	101
III.3 Nuevos sonidos viejos: los usos de la tecnología.....	117
III.4 Las tradiciones en la mirada pop.....	134
III.5 ¿Pop universal?	
Circulación global y reproducciones situadas.....	149
Conclusión.....	163
Anexos.....	171
Bibliografía.....	173

Introducción

Durante el cursado del posgrado que dio como resultado esta tesis, varios eventos fueron indicándome bifurcaciones y posibilidades en el camino de la investigación. Un momento particular se vuelve relevante hoy. En 2012, durante mi primer año en la Maestría y sin haber comenzado aún el trabajo de campo, una charla con el profesor Martín Albornoz en un *break* de su clase me llevó a consolidar el tema abordado en estas páginas. Al comentarle mis intereses y dudas respecto a la música y la cultura pop como objeto de estudio, Martín sugirió prestar atención a esa extraña capacidad de la cultura pop de poner en contacto signos disímiles, y me animó a seguir con el tema. Ese fin de semana, luego del seminario, me encontré escuchando una canción de un grupo santafesino de reggae dedicada a un militante anarquista cuya biografía habíamos comentado durante las clases. Supe allí que el trayecto, aunque sería extenso, tendría sentido.

Nuestro objeto de estudio, la cultura, representa para Roland Barthes una paradoja epistemológica, ya que nada queda fuera de ella. No posee contornos ni rupturas históricas, nada desaparece (salvo los vínculos entre sus partes), y esto genera un campo de dispersión permanente (1987: 113). El recorte que cada investigación particular realiza sobre la cultura permite trazar un mapa, delimitar una constelación de puntos que dialogan y se retroalimentan. Y la construcción de esa cartografía, al mismo tiempo, modifica la totalidad del campo.

Andreas Huyssen sostiene que el carácter canónico del pop art norteamericano debería llevarnos a desviar la mirada hacia distintos productos artísticos de Europa o América Latina cuyos impulsos pop se mezclaron con otras tendencias estéticas tradicionales, vanguardistas o masivas (2008). He propuesto aquí una exploración parcial sobre la producción cultural y musical pop de los últimos años, haciendo énfasis en experiencias que, de uno u otro modo, se relacionan con la provincia de Santa Fe, con especial atención al ámbito urbano en la figura de sus dos principales ciudades: Santa Fe y Rosario. La investigación, sin embargo, no tiene una delimitación absoluta en términos geográficos, por lo cual se mencionan

también experiencias de la zona (Entre Ríos), de otras latitudes (Buenos Aires, Córdoba, Mendoza) y de circulación global.

Para llegar a este punto, realicé una conceptualización del pop en términos culturales, estéticos y musicales, a fin de comprender el fenómeno desde un marco teórico adecuado. El resultado, siguiendo la idea de Hal Foster, intenta preguntar “cómo son” una serie de objetos estéticos en vez de “qué representan”. Ello implicó trazar un recorrido, realizar una lectura posible, que puede parecer por momentos oscura y por otros obvia, pero que adquiere su sentido en el total de las relaciones que ese camino establece (2008: 20, 21 y 2001: 132). Es así como fui construyendo un trayecto necesario para la investigación, dando como resultado un corpus que funciona a modo de mapa cultural.

En su investigación sobre la cultura pop norteamericana, el holandés Kooijman Jaap formula una advertencia. Para el autor el hecho de que cualquier interpretación posible de la cultura pop (cuyos significantes parecen flotar libremente) sea potencialmente subjetiva, no debería impedirnos intentar captar sus significaciones. Jaap sostiene que en muchas ocasiones se da por sentado el objeto, haciendo amplias afirmaciones sin incluirlo en la definición. Al respecto el autor comenta que

...si la cultura pop es un bombardeo de señales, como Baudrillard ha sugerido, una buena forma de entrar en sus sentidos es empezar con un objeto específico, aunque la elección sea siempre arbitraria y abierta a la discusión (...) Porque la cultura pop es omnipresente e intertextual, y continuamente se refiere a otros artefactos que uno puede reconocer o no, cualquier selección es problemática. La alternativa más eficaz podría ser escoger un objeto al azar y comenzar a analizarlo (2009: 142).

La investigación que presento aquí se desarrolló en tres momentos. En primer lugar, y a modo de rodeo teórico y conceptual, realicé una pesquisa a fin de distinguir y clarificar las aristas del problema. Música pop, cultura pop, arte pop, medios y mediatizaciones son los ejes abordados en el capítulo I.

Además de reseñar algunas características generales de estas dimensiones a partir de trabajos anteriores, realicé una indagación teórica sobre algunos problemas estéticos, culturales y mediáticos relevantes para comprender la música pop en el marco de la industria cultural, aportando algunas lecturas de los Estudios Culturales y de la crítica cultural y musical.

Luego, teniendo como objetivo la comprensión de las producciones musicales pop, abordé (en el capítulo II) un problema que considero central para los temas que investigamos en nuestro campo: las narrativas culturales. Cierta carácter ágrafo de las experiencias musicales de la región, sumado a la inexistencia de un archivo que permita conservar la documentación sobre el tema, hacen de cada nueva generación un nuevo inicio, algo que en parte comienza a subsanarse con la edición de algunos libros (en su mayoría independientes) y la publicación de videos digitales y páginas web que rescatan historias de distintas regiones. Para dar cuenta de esta narrativización me detuve en algunos momentos del surgimiento del pop art, en la construcción de una narrativa asociada al rock nacional centrada en las actividades culturales desarrolladas en la ciudad de Buenos Aires, para finalmente describir la situación en las escenas regionales y los incipientes desarrollos de recopilación periodística e investigación académica.

Por último, en el capítulo III analicé algunas experiencias culturales que se relacionan con la creación musical, abordando el reggae, la música electrónica, la escena chiptune, el breakpop y el folklore. Para esto, realicé un relevamiento tanto de producciones (discos, películas) como de escenificaciones y performances (recitales, videos), sumando entrevistas personales con músicos, registros de ensayos y talleres, y de la presencia e interacciones de las producciones, de sus creadores y de su público en la web. La pregunta que guía este capítulo es ¿qué características tiene la producción cultural y musical realizada en la región en los últimos años? Para intentar una respuesta retomé el concepto de escena, vinculándolo a una posible definición de la región abordada. En este capítulo, además, me interesó dar cuenta de la tensión entre el anclaje local y la circulación global de la música. Para ello observé las reelaboraciones de una canción de Daft

Punk que fueron subidas a YouTube, a fin de explorar las formas en las cuales la música se recrea, circula y es consumida en internet.

Realicé el trabajo de campo teniendo un criterio lo más amplio posible respecto al tipo de manifestaciones, su alcance y sus opciones estéticas. En este sentido, además de las entrevistas personales registré recitales en discotecas y salas culturales, exposiciones, talleres, fiestas y proyecciones cinematográficas¹. El relevamiento fue realizado antes y durante la escritura de la tesis, por lo cual requiere de una explicación. Al emprender el cursado de la Maestría, creía tener claro cuál sería mi tema de investigación. Hoy puedo decir que el trabajo resultante es tan igual como distinto a aquella idea inicial. Si en un comienzo tenía claro que quería estudiar la producción musical, los seminarios a los que asistí y las interacciones con el contexto de la región (un efecto del propio posgrado) me llevaron a interesarme de forma creciente en los modos en que se produce música pop en el eje actual / local. En el transcurso de la pesquisa fueron apareciendo reformulaciones, contramarchas, nuevos indicios (empíricos y teóricos) que dieron forma a este informe final. Los trabajos de los Seminarios de Maestría fueron avances de la labor de campo que produjeron a su vez diálogos críticos con los docentes acerca de mis intereses de investigación en torno al tema, aportando valiosísimos comentarios, líneas de fuga y precisiones.

La investigación que sigue a continuación es el producto de una historia personal y profesional que me ha llevado a interesarme por distintos

¹ Para este trabajo relevamos eventos y acontecimientos culturales y realizamos entrevistas. En orden cronológico:

- 04/05/2013 Show de Sig Ragga en el C.C. Juan L. Ortiz, Paraná.
- 25/05/2013 Show de Lesbiano en Pugliese, Rosario.
- 26/07/2013 Show de Irvin en Parque España, Rosario.
- 13/08/2013 Entrevista a Lesbiano, Rosario.
- 16/08/2013, Show de Sig Ragga en Pugliese, Rosario.
- 21/03/2014 Exposición "Yo, Sandro", en el Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC), Rosario.
- 29/04/2014 Entrevista a Ricardo "Pepo" Cortes (baterista de Sig Ragga), Santa Fe.
- 07/06/2014 Proyección de "Ramón Ayala, la película", de Marcos López, CEC, Rosario.
- 08/08/2014, Show de Sig Ragga en Plataforma Lavardén, Rosario.
- 13/06/2015 Taller de manejo de software LDSJ (Little Sound DJ), dictado por Ciro Mendoza (alias Cinematronic). Paraná.
- 09/07/2016 Fiesta Blip Blop Party en Complejo Hook, Paraná.
- 15/10/2016 Taller de construcción de osciladores con circuitos integrados CMOS (utilizados en los sintetizadores "Lunetta"), dictado por NAUB (Rosario). Organizado por el Colectivo Cosmomedia, Paraná.
- 15/10/2016 Fiesta Cosmomedia en Pandora Multiespacio, Paraná.

movimientos culturales vinculados a la producción musical, y a estudiar modos de abordaje de sus principales problemáticas. Durante mi adolescencia en los noventa tuve la posibilidad de estudiar batería y percusión, desarrollando vínculos con el campo cultural al integrarme a una murga de estilo uruguayo en Paraná, Entre Ríos. Esto, además, me permitió observar un proceso que hoy se ha vuelto relevante: la difusión del candombe y la murga de Uruguay en Argentina. Más adelante, experiencias vinculadas al rock, el folklore y otras músicas me acercaron a las dudas y las certezas de los músicos de la región. Luego pude observar privilegiadamente la actividad musical como fotógrafo. En ese camino conocí la productividad de posiciones del tipo *si ellos pueden, nosotros también*, y la desazón del ánimo opuesto, *si nadie puede, nosotros tampoco*.

Durante mi paso por la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Entre Ríos, la formación y el estudio me impulsaron a tener una mirada crítica del campo cultural. Mientras realizaba el trabajo de tesina de grado, asistí a una experiencia de formación que considero fundamental para el trabajo que aquí presento. En 2010, a instancias de un compañero de estudio, hicimos un viaje relámpago a Rosario para presenciar la conferencia dictada por el profesor Andreas Huyssen, una actividad organizada por la –en aquél entonces– Maestría en Estudios Político-Culturales. Los trabajos de Huyssen eran, y siguen siendo, fundamentales entre mis lecturas teóricas. Por otra parte, la folletería del posgrado que conseguí en ese viaje fue un indicio que casi dos años más tarde y con la tesina de grado ya defendida (donde abordé el lugar de la música pop en la historia del rock nacional) me llevó a inscribirme a la Maestría en Estudios Culturales.

El proceso formativo al que accedí en el posgrado fue un período lleno de ricas experiencias culturales, académicas y profesionales. También fue un tiempo de crecimiento personal y laboral importante. Por ello, debo dar las gracias a quienes me acompañaron con sus consejos y aportes. A Sergio Sánchez, músico y maestro, quien no llegó a ver este trabajo terminado, pero me mostró un camino a seguir. A Víctor Lenarduzzi, el lector más agudo de estas y otras páginas, con quien tengo una enorme deuda por brindarme su

tiempo y su amistad, por impulsarme a crecer profesionalmente y a creer en el proyecto, asumiendo la realización de un gran trabajo de dirección. Me hago cargo de toda la responsabilidad por el resultado.

A Sandra Valdetaro y Mónica Bernabé, responsables de dirigir la Maestría, y a María Chiponi, a cargo de que todo funcione en el día a día. También a la Comisión Académica de la Maestría en Estudios Culturales y al Centro de Estudios Interdisciplinarios (CEI) de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), que a través de una media beca me permitieron continuar con el posgrado. A los docentes, cuyos Seminarios fueron fundamentales para realizar esta investigación.

A mis colegas docentes y a los estudiantes de la Licenciatura en Comunicación Social y la Tecnicatura en Gestión Cultural, de la Facultad de Ciencias de la Educación (FCEdu) de la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER); de la Tecnicatura en Intérprete de Lengua de Señas Argentina de la Facultad de Trabajo Social (FTS - UNER); y de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (FHAyCS) de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER). El trabajo compartido, las lecturas y los debates que mantenemos son una permanente fuente de motivación y aprendizaje, que espero siga siendo el principal atractivo de la Universidad Pública, más allá de sus retrocesos y dificultades.

A los músicos y artistas con quienes he compartido ensayos, escenarios y charlas. Especialmente entre ellos a Adriano Demartini, quien leyó con atención un borrador del trabajo, y a Juan Vegetal, que me permitió utilizar uno de sus dibujos como portada. Por último, a mis compañeros de cursada con quienes debatimos nuestros temas e hipótesis, y brindamos por la amistad antes de seguir discutiendo: Matías Ugarte, Ana Rosa Cruz, Pablo Costanzo. También a Luz Victoria Lozano Rendón, quien además de compartir clases y ayudarme a despejar mis dudas intelectuales en las innumerables conversaciones que mantuvimos, tuvo el atrevimiento de convertirse en mi compañera de vida. Gracias.

Capítulo I: Conceptualizando el pop

I.1 Introducción

Para abordar las formaciones culturales que producen música pop fue necesario revisar su surgimiento histórico y sus derivas, a fin de delinear sus rasgos. En las páginas que siguen conceptualizamos críticamente distintas formas culturales, preguntándonos: ¿qué diferencias y similitudes hay entre la cultura pop, el arte pop y la música pop? Partiendo de definiciones anteriores, indagamos en conceptos y claves de lectura teórica que nos permitieron construir el objeto de estudio de esta investigación.

Entre pop art, cultura pop, música pop y pop (a secas) se encuentran diferencias estéticas, materiales e históricas significativas y también algunas imprecisiones, a pesar de lo cual es posible postular algunos rasgos en común. El arte pop (o pop art) fue un movimiento artístico, definido por su relación con el entorno mediático y los íconos del consumo masivo, expresándose fundamentalmente (aunque no sólo) en el campo de las artes visuales. La cultura pop, en cambio, se refiere a la estética y la retórica de la cultura mediática y de consumo, incluyendo la música pero también otras expresiones como la moda, el cine y los cómics. Andreas Huyssen ha señalado que la cultura pop originada en los 60 en Estados Unidos no sólo tenía relación con las obras de arte de Warhol y Lichtenstein, entre otros artistas pop; “tenía que ver también con la música de rock, el arte del póster, el culto a la rebeldía y el hippismo, las drogas y, en general, cualquier manifestación de la ‘subcultura’ y lo ‘subterráneo’” (2002: 245). La cultura pop se originó a partir de un entramado de producciones culturales artísticas y comerciales de distribución y consumo masivo, cuya fundamental condición necesaria fue la disponibilidad de medios de distinta naturaleza, fundamentalmente tecnologías de producción y distribución (instrumentos musicales amplificados, soportes de grabación de audio y video, estructuras de producción gráfica y discográfica, radio, TV, cine). La expresión “pop” a secas se utiliza frecuentemente como un adjetivo que refiere a aquellos vagos rasgos comunes a todas las formaciones pop, entre los cuales se destaca su capacidad de producir “un significado que sin dejar de ser preciso, es el más

amplio” (Masotta, 1967: 62). Se trata de una capacidad discursivo-mediática propia de una estética y un estilo particular.

¿Qué lugar ocupa la música pop en este panorama? Observando sus características culturales y estéticas y sus relaciones con los movimientos artísticos, la industria cultural, la mediatización y el proceso de estetización de la vida cotidiana, ensayamos a continuación algunas respuestas, revisando movimientos culturales, estéticas y formas de comprender las dimensiones del pop.

I.2 Del pop art a la estetización

Para comenzar a comprender el tema que estamos estudiando, es preciso trasladarnos hasta el momento fundacional del pop art, movimiento artístico que definió y difundió el prefijo “pop” en gran parte del mundo occidental a mediados del siglo XX. Hal Foster sostiene que en la posguerra, “pop” en el sentido antiguo (sinónimo de popular) ya no existe más; mientras que “pop” en el sentido posmoderno (vinculado a la reconciliación del proyecto vanguardista con la estética del consumo masivo) aún no existe para nadie. En ese proceso, el americanismo fordista es reemplazado por otro, de “impacto visual, envoltura sensual y rotación rápida” (2003^a: 72).

Con el collage de Richard Hamilton “Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?” (“¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan diferentes, tan atractivos?”) se habría producido una innovación formal en el lenguaje de las artes visuales: para el autor, esta obra presenta una tabulación del lenguaje visual del consumo masivo y refunde el fetichismo de la mercancía con el fetichismo sexual, proceso que había sido preanunciado por el surrealismo y que aquí logra “maneras excesivas pero expresivas” (Ibídem: 76). Este procedimiento tabular es fundamental en la reproducción de la estética de la mercancía, y consiste en sistematizar y codificar distintos íconos de la publicidad y la mediatización en un nuevo lenguaje. Como sostiene Baudrillard, en la estética del pop ya no se trata de contrastar los objetos con sus funciones, “sino de yuxtaponerlos para analizar sus relaciones” en tanto mercancías significantes (2009: 143). Así, es posible postular que la estética pop se apega a los objetos, a diferencia de lo popular,

apegado al hombre y los gestos. De este modo, el pop art aportaría a la cultura “algo así como un impresionismo de la sociedad del consumo” (Baudrillard, 2009: 138, 142).

Las primeras obras del pop art británico son presentadas con “una mezcla peculiar de reverencia y cinismo” (Foster, 2003^a: 73), una característica que se mantendrá en las derivas de la cultura pop. Lo tabular es sistemático, y así “Hamilton tabula –correlaciona– diferentes medios y mensajes; y tabula –calcula– esta correlación en forma de atractivo visual y efecto psicológico”, aunque (concluye el autor) es difícil establecer cuándo esta estrategia tiene éxito por ser adecuada o cuándo es pura suerte (Ibídem: 81).

Son tres los rasgos fundamentales que Foster atribuye a los cuadros tabulares de Hamilton: el detalle fetichista; el deslizamiento sublimatorio del consumo y el deseo; y un contenido ambiguo: por una parte específico, referido a la masividad; y por otra impreciso, sin declarar explícitamente sus fuentes (Ibídem: 80). Así, las obras de la primera era del pop art pueden ser comprendidas hoy como “investigaciones pedagógicas de un ‘nuevo corpus legislativo’, una nueva inscripción subjetiva, un nuevo orden simbólico de la sociedad pop” (Ibídem: 84).

Como resultado de esta práctica, en la actualidad y tanto en la composición como en el efecto subjetivo, “a menudo no hay una gran diferencia entre un buen cómic o anuncio y un gran cuadro” (Ibídem: 87). Algo similar sucede con la música pop, donde tanto una canción de rock de protesta como un jingle de un anuncio de cerveza pueden convertirse en el último *hit*. En otro trabajo, Foster sostiene que hoy el viejo debate entre valor de uso y valor artístico tiene un nuevo capítulo, ya que estética y utilidad se combinan y se subsumen en lo comercial, y así “todo (no sólo los proyectos arquitectónicos y las exposiciones artísticas, sino todo, desde los jeans hasta los genes) parece considerarse diseño” (2004: 17). De esta forma el diseño contemporáneo “se complace en las tecnologías posindustriales y está feliz de sacrificar la semiautonomía del arte a la manipulación del diseño”, abarcando escalas diferentes y filtrándose en todos los grupos sociales, proyectando a

los sujetos no ya como diseñadores sino como diseñados (Ibídem: 18). Se trata de la total estetización de la vida cotidiana.

Sobre este proceso, Mike Featherstone analiza el momento posmoderno y rastrea las fuentes históricas de la estetización de las sociedades occidentales, presentando tres corrientes principales y su interacción para comprender el proceso. En primer lugar, hay una genealogía de la producción artística, que se inicia en las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX y pasa a las formas artísticas de los 60 (incluyendo el pop art, el happening, la performance). En segundo lugar menciona una corriente de “contraculturas artísticas” cuyo objetivo era hacer de la vida una obra de arte. En la Modernidad se encuentra a fines del siglo XIX, en el dandismo y la bohemia de Wilde o Baudelaire, con el interés en el consumo estético y el goce de los placeres, lo que hoy llamaríamos un estilo de vida. Esta corriente recobró importancia (y tuvo varias derivas impensadas) en los 60, con los movimientos juveniles que propiciaron una informalización social y cultural. En tercer lugar, el autor se refiere al flujo de signos e imágenes propio de la posmodernidad, proceso teorizado principalmente por Baudrillard y Jameson, pero que puede rastrearse desde el apartado sobre el fetichismo de la mercancía en Marx, pasando por los escritos de Walter Benjamin.

En el desarrollo y la conjunción de estas líneas, hacia mediados del siglo XX se inicia un proceso de estetización de la vida cotidiana, a partir de

...los mundos oníricos de la cultura de consumo masivo y una esfera contracultural independiente, en la que los artistas y los intelectuales han adoptado distintas estrategias de distanciamiento, al mismo tiempo que intentaron tematizar y comprender ese proceso (2000: 121).

La estetización está estrechamente vinculada a la expansión de la producción de mercancías en las grandes ciudades que se inicia en el siglo XIX y se perfecciona y extiende en el siglo XX, con lo cual se anuda con los modos de vida y las culturas urbanas. Es “esa capacidad doble de la mercancía de ser un valor de cambio y un valor de uso sucedáneo, de ser la misma y diferente, lo que le permite asumir una imagen estetizada” (Ibídem:

134). Las producciones culturales pop son parte de este proceso de estetización, al promover prácticas de consumo y ocio, ideales sociales e individuales, modos de vestir, entre otros. Fernández Porta indica que una de las acepciones de la palabra “pop” en el mundo angloparlante se vincula a las golosinas y las chucherías: “lollipop” (paleta), “popcorn” (palomitas de maíz), “pop” (refresco), “pop-gun” (pistola de juguete) (2008: 334). A partir de estos indicios el autor se detiene en el funcionamiento del mercado mediático, donde el creador aparece como un contrabandista, de quien el consumidor recibe un bombón de chocolate con la esperanza de que esté lleno de licor (Ibídem: 336-338). El licuado posmoderno del chocolate relleno de whisky “equivale a diluir el orden semiótico del marketing” que permitía distinguir entre forma y contenido. La autenticidad pop no se juega entre lo alto y lo bajo, sino entre el caramelo de licor verdadero y el falso, allí donde se cruzan lo mercantil con lo cultural (Ibídem: 341).

De acuerdo con Baudrillard, el consumo en las sociedades posindustriales no guarda ningún vínculo con la absorción de la producción o la satisfacción de necesidades: se trata de un modo de relaciones y respuestas frente al conjunto social y la cultura, cuya principal característica es ser “una actividad de manipulación sistemática de signos” (1984a: 224), que integra y enlaza la producción material, la publicidad, las identidades individuales y colectivas. Con un fuerte cuestionamiento a la supuesta vinculación entre consumo y satisfacción de necesidades, el autor sostiene que, por el contrario, es el consumo el que crea la necesidad. Por lo demás, se trata de un proceso en el cual los productos son producidos y exhibidos en función de su “valor signo”, el cual se vuelve dominante a nivel social. Este rol significativo del consumo, para el autor, no dependería de un código impuesto por el consumidor sino, por el contrario, del aprendizaje por parte de los sujetos de una sintaxis propia propuesta por las mismas mercancías (2002: 13), lo cual explica que cada signo-mercancía sea consumido “nunca en su materialidad, sino en su diferencia” (1984a: 224). Más recientemente otro crítico de la cultura contemporánea, Boris Groys, ha señalado que hacia finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI sobrevino una nueva mutación estética, pasando del consumo masivo a la producción masiva,

fundamentalmente a partir de la emergencia de nuevos medios técnicos digitales; lo cual produjo cambios en la estética y el arte, entre otras prácticas sociales (2016: 127).

Este proceso no es lineal y no está exento de contradicciones. Como señala Hito Steyerl, a la esperanza vanguardista de que “el arte se disuelva en la vida” le correspondió una realidad más bien contraria: “la vida ha sido ocupada por el arte” en el marco de un “proyecto estético coincidente con una estetización total de la política” (2014: 115). La autora sostiene que en la economía actual el consumo no sólo no es pasivo (si es que alguna vez lo fue), sino que sólo puede ser activo. Pro-sumisión:

...incluso los espectadores y espectadoras son transformados en obreros (...) *mirar es trabajar* (y) este tipo de producción es mucho más intensiva que la industrial. Los sentidos son forzados a producir, los medios de comunicación capitalizan las facultades estéticas y las prácticas imaginarias de los espectadores (2014: 67-68).

Esta caracterización se relaciona con varios de los problemas que aquí nos interesan en relación a la música pop y que desarrollaremos en el capítulo III, y coincide con el diagnóstico de Groyes cuando afirma que la sensibilidad estética en el espacio mediático digital se desenvuelve en dos posiciones entre las cuales nos desplazamos continuamente: desde las técnicas de producción hasta los efectos del consumo, del trabajo al tiempo libre (2016: 129).

Más allá de sus rasgos superficiales, Featherstone sostiene que la estetización se condensa en una serie de “técnicas del yo (...) que nos dejen gozar de la oscilación entre los extremos de la participación y el desapego estéticos”, y en este sentido no es necesariamente una regresión sino “un nivel más elevado de control de las emociones”² (2000: 140). Steyerl y

² Esta forma de comprender la estetización de la vida cotidiana está muy próxima al planteo de Edgar Morin, quien sostiene que la cultura de masas se define precisamente por ser una cultura característicamente estética, en tanto ésta define las relaciones del hombre con su entorno. Su forma arquetípica es el espectáculo, y para el autor, esto lleva a los sujetos a estar inmersos en un proceso de proyección-identificación que puede, más allá de alienar a los sujetos, construir imaginarios: aquí lo masivo y el espectáculo comparten rasgos con

Featherstone no parecen estar de acuerdo en la interpretación del fenómeno, aunque coinciden en detectar el síntoma: sin embargo, ambos atribuyen un carácter productivo a la estetización, que libera o explota a los sujetos, según el caso.

Featherstone reseña un antecedente del proceso que es anterior a la modernidad: se trata de la feria y el carnaval de la Edad Media, donde el autor (siguiendo el estudio clásico de Bajtín) destaca que las clases populares lograban resolver estéticamente las inversiones simbólicas. Tanto en la Edad Media como en el posmodernismo, sostiene el autor, “para construir una identidad, para que uno sepa quién es, es preciso que sepa quién no es, y el material excluido o confinado a los límites puede seguir mostrando fascinación y atractivo y estimulando deseos” (2000: 141). Steyerl reconoce que hay una generación que ha crecido pensando que el acceso a la representación mediática era una forma de lucha política por la construcción de la identidad, “una prerrogativa y un privilegio político” (2014: 172). Sin embargo, esta autora encuentra que en la actualidad hay quienes prefieren desertar de la representación, al comprender que se trata también de un dispositivo de captura (2014: 176). A esto se suman los problemas de la producción cultural digital, que ya no posee ninguna relación indicial o existencial con algún tipo de referente, sino que se trata de post-producciones donde se pierde la conexión con el objeto de la representación en una serie de referencias icónicas o de similitud, falsamente indicial. Existen imágenes sin referente y personas sin representación. En ambos casos, aquello que queda fuera de las representaciones (por exclusión o deserción) continúa siendo atrayente para la articulación de nuevas identidades, la producción y el consumo de mercancías icónica y culturalmente significantes.

rituales como la magia o la religión. Pero la cultura de masas es esencialmente profana, de ahí que la construcción de imaginarios quede ligada a dos grandes áreas: las emociones y afectos individuales, y los grandes temas colectivos. Así, la cultura de masas divierte y evade, pero también “proporciona modelos de vida dando forma y relieve a las necesidades que aspiran a realizarse”, cumpliendo un papel estructurador de la vida práctica (1966: 105). Por lo demás, la idea de “técnicas del yo” aportada por Featherstone para comprender la estetización es deudora de los trabajos de Michel Foucault. También deudora de Foucault, la noción de “subjectificación” propuesta por Nikolas Rose (2003: 215) permite dar cuenta de los procesos por los cuales se construye el “yo” como un sujeto de un tipo determinado, en relación con lo subjetivo y con las producciones culturales del entorno, “un híbrido de carne, conocimiento, pasión y técnica” (2003: 240).

I.3 La música pop

Para Claude Chastagner, el encuentro entre el movimiento pictórico del pop art y la música rock y pop durante la década de 1960 produjo unos efectos que no deben ser desmerecidos: “Si van tan bien juntos, es porque tienen intereses comunes, recorridos similares. Se nutren de los mismos principios y producen efectos conexos” (2012: 102, 103). Ambos comparten una turbulenta cercanía con el mercado, generando prácticas ambiguas que son al mismo tiempo y en medidas variables contestatarias y consumistas. Para el autor,

...la fuerza política del espíritu pop es decir una cosa mientras se hace lo contrario, preservar la autenticidad por el sesgo de lo inauténtico, burlarse de la consigna modernista *less is more* [menos es más] por un *less is a bore* [menos es aburrido] lúdico e informal. Acumular, mezclar, reivindicar la decoración también constituye una toma de posición. El *fun*, estética de la diversión (...) tiene una función subversiva (Ibídem: 110).

A partir de este vínculo entre música y lenguajes artísticos que plantea Chastagner, y teniendo en cuenta lo expuesto en las páginas anteriores, indagamos en las características de la música pop. Delineamos sus rasgos a fin de producir una mirada de conjunto, para comprender nuestro tema de estudio antes de analizar los casos particulares. Sostenemos que para entender la música pop debe atenderse a sus vinculaciones con un sistema cultural más amplio. En definitiva, “una cultura musical es una tradición de imaginar el sonido como música. Su identidad se basa en su mecanismo para producir sonidos como objetos intencionales, desde una simple nota hasta una obra completa” (Cook, citado por Frith, 2014: 461). Se trata de comprender, más allá de lo musical, las relaciones alternativas (y no siempre homólogas) de la música pop con el mercado, lo político, lo estético y lo social³.

³ Intervienen aquí las esferas de la publicidad, las producciones audiovisuales, la tecnología, la moda, la literatura y las artes, a partir de procedimientos combinatorios mediante los cuales se produce sentido.

En la historia cultural del siglo XX el rol social de la música pop ha sido complejo y variable, atravesada por una serie de discusiones que implican la identidad, los comportamientos, la ideología, la autenticidad y el mercado, entre otros temas. Ha sido caracterizada despectivamente como una *simple* mercancía de consumo masivo y por lo tanto diferente de la música rock, a la cual esta interpretación supone superadora del carácter mercantil para ofrecer otro tipo de mensaje, más auténtico, ideológicamente más valioso, y con una identidad de la que carecería su contrario. En esta línea, Roy Shuker sostiene que el pop se define musicalmente “por su accesibilidad general, su orientación comercial, un énfasis en ganchos o coros memorables y una preocupación lírica con el amor romántico como tema”, además de una estética conservadora donde compositores y productores trabajan conjuntamente “para el beneficio, como un asunto empresarial y no artístico”. Esto lleva, según el autor, a que la mayor parte del pop pueda ser considerada como “desechable, para el momento, música de baile” (2005: 233-235).

Sin embargo, y en contraposición a este planteo, coincidimos con Simon Frith cuando sostiene que la división entre música pop y rock no suele tener una lógica comprensible desde fuera del sistema cultural⁴, y objetivamente propone “considerarlo una unidad dentro del mercado”, ya que las significaciones de la música dependen de las interacciones con sus oyentes, las cuales cambian con el tiempo (2014: 159). Para este autor, “la música pop abarca todas las formas populares contemporáneas: el rock, la música country, el reggae, el rap, etc...” (2006: 137).

En su historia de la música pop, Bob Stanley concuerda con este criterio al incluir en su trabajo una diversidad de estilos musicales. Afirma que “el pop engloba el rock, el rhythm and blues, el soul, el hip hop, el house, el techno, el heavy metal y el country” (2015: 15). La clasificación seguida por el autor es bastante simple y taxativa: si la música se difunde a partir de su grabación (discos simples o LP, cassette, CD, Mp3) y su promoción está

⁴ Si bien en sus publicaciones más recientes Simon Frith sostiene esta posición, en sus primeros trabajos realizó algunas diferenciaciones entre música rock y música pop. No obstante, en toda su producción se observa un interés por cuestionar dicha división, más que por reafirmarla (Cfr. con Frith, 1980: 232-244).

mediada por la TV, radio o por las giras de conciertos, se trata entonces de pop. Además, para que haya música pop se necesita

...tensión, antagonismo, progreso y miedo al progreso (...) el tira y afloja entre la industria y el underground, entre el artificio y la autenticidad, entre los osados y los conservadores, entre el rock y el pop, entre lo bobo y lo inteligente, entre los chicos y las chicas (Ibídem: 15).

Stanley sostiene que el sonido pop “no es una doctrina: sus reglas no están escritas y existen para ser quebrantadas. El pop obtiene su energía y su perspicacia conjugando sus contradicciones, no suprimiéndolas” (Ibídem: 16).

Tanto el rock como el rap o la música country, entre otros estilos, han intentado despegarse o desmarcarse de la música pop, principalmente para distraer la atención de lo que comparten con ella, que es una posición dentro de un mercado de bienes y servicios culturales. Construyen así una cierta legitimidad (artística o popular) con diversa suerte, a partir de creencias en las luchas continuas entre música y comercio (Frith, 1980: 237). La autenticidad dentro del pop es un problema central: “¿es en serio lo que dice?” (Frith, 2014: 368). Lo cierto es que rápidamente se vuelve un sinsentido cualquier intento científicista o sociológico para encontrar la línea que divide las músicas pretendidamente sinceras y aquellas que, según las primeras, supuestamente no lo son⁵ (Cfr. con Frith, 2006: 151). Concretamente, “la música pop, tal como la conocemos actualmente, ha sido modelada por los problemas derivados de convertir la música en un bien de consumo” (Frith, 2014: 53), a pesar de lo cual (y contra la versión del mito de autenticidad) “las compañías discográficas rara vez han construido un nuevo mercado musical por sí mismas”⁶ (Frith, 2014: 70). Teniendo en cuenta esto, resulta necesario

⁵ Visto desde el discurso del rock (y tal como sucede en el caso del rock argentino o “rock nacional”, como veremos en el capítulo II), la música pop “opera como una categoría donde todo tiene cabida, que sirve al rock para desechar la basura”, sostiene Keir Keightley. Música ligera para adultos, pop para quinceañeras, artistas vendidos al mercado, fraudes y demás, es decir, música “que no puede tomarse en serio, que no tiene que tomarse en serio o que jamás podría tomarse en serio”. Frente a esta construcción de la música pop, el rock puede posicionarse como aquella “perteneciente al torrente masivo”, pero que puede o debe ser tomada seriamente (Keightley, 2006: 178).

introducir el concepto de *industria cultural* para comprender la cultura musical pop.

I.4 Pop e industria cultural

Los trabajos de Theodor Adorno sobre la industria cultural y la estética del arte moderno han sido objeto de diversas discusiones en torno a su validez y su pertinencia para comprender el arte y la estética producidos desde la segunda mitad del siglo XX, cuando tanto la cultura industrializada como el modernismo parecieron mutar en diversas direcciones. Algunos planteos siguen esta línea, en tanto retoman lecturas frankfurtianas, y nos permitirán comprender el momento estético contemporáneo. Las ideas de los alemanes Albrecht Wellmer, Andreas Huyssen y Diedrich Diederichsen se detienen en la estética contemporánea y la cultura pop, revisando los principales argumentos adornianos. Nos interesa detenernos en el pensamiento de estos autores, ya que como sostiene Frith, el análisis realizado por Adorno “es el más sistemático y duro con respecto a la cultura de masas y también el más desafiante para cualquiera que intente encontrar valor en los productos que proceden de la industria musical” (1980: 242).

Al recordar el fallecimiento de Adorno el 5 de agosto de 1969 (siete días antes del comienzo del Festival de Woodstock) Diederichsen ironiza al imaginar que el pensador alemán “se encontraba en Suiza, consumido y fastidiado por la subcultura y la revuelta estudiantil” (2005: 61). El autor propone que la contracultura de los 60 respondió a la máxima de Adorno “no hay vida auténtica en lo falso” al mostrar que

...si se contaba con las técnicas de felicidad correctas – drogas, música, negación del trabajo, espiritualidad y sexualidad– por supuesto era posible la vida auténtica, aunque fuera por un par de días, en el medio de los Estados Unidos de lo falso (2005: 61).

⁶ Negus (2005) ha realizado un importante estudio de campo sobre la industria discográfica, comprobando esta hipótesis. Más recientemente, Martel (2014) realizó una investigación con resultados similares, aunque ampliando el campo de estudio al cine y la TV. El mismo posicionamiento de Frith aparece en un trabajo anterior del autor (1980: 254).

Sin tanto sarcasmo, Wellmer advierte que “la terrorífica pintura de Adorno de la industria cultural no debería ser tomada de modo exageradamente literal” (2009: 34), mientras que Huyssen plantea que al fin y al cabo “fue la industria cultural y no la vanguardia la que consiguió transformar la vida cotidiana durante el siglo XX” (2002: 39). Antes nos referimos al proceso de estetización y los cambios en la esfera estética. Las propuestas de Diederichsen, Wellmer y Huyssen intentan incorporar estos temas a una relectura del concepto de industria cultural. Si bien la cultura industrializada sigue estando concentrada y centralizada, para los autores es preciso comprender que su estructura, sus formas de producción, circulación y consumo y los efectos que provoca han mutado en paralelo a otros cambios sociales, políticos y culturales. El proceso de estetización de la vida cotidiana en el que los medios de comunicación tuvieron un rol fundamental es, para Huyssen, el gran catalizador de los cambios durante el siglo XX, cumpliendo de forma paradójica el mandato de las vanguardias artísticas de transformación de la praxis vital. Wellmer resalta, por su parte, que es necesario comprender radicalmente el contexto histórico en el cual Adorno construye su teoría e interpretación de la industria cultural.

Proponiendo una lectura “a contrapelo” de la teoría adorniana⁷, Huyssen postula que “cualquier crítica de la teoría de la industria cultural debe basarse en la estética modernista de Adorno”, en tanto “hablar de modernismo sin mencionar a la cultura de masas capitalista es como celebrar la libertad de mercado ignorando a las multinacionales” (2002: 57). Estas ideas están ya presentes en Adorno, cuando expresa que “la exigencia de trascender la existencia mediante la integración del tiempo (...) hoy se reparte en dos polos: en la vanguardia y en la cultura de masas” (2007: 294). La diferencia clave entre ambos radica en que el autor atribuye ahistoricidad a la cultura de masas, mientras que denomina *tiempo experimental* al de la vanguardia.

La masificación y difusión global de la cultura pop hacia fines del siglo XX hace necesario revisar la teoría frankfurtiana. Esta especie de hegemonía pop ha sido objeto de interés de forma creciente en los ámbitos académicos.

⁷ Wellmer denomina a este ejercicio “lectura productiva” (2009: 48).

Uno de los analistas de esta deriva, Hal Foster, afirma que “el pop logra la tan mentada integración entre la alta cultura y la cultura de masas; aunque sólo para beneficio de la industria cultural” (citado por Diederichsen, 2010: 55).

La importancia de las hipótesis de Adorno sobre la industria cultural se halla en que la estética pop aparece como una forma hegemónica concebida y desarrollada al interior de esa misma industria. Y en retrospectiva, la revisión de su historia muestra que “la industria cultural –contrariamente a lo que afirmaba Adorno- estaba abierta a una resignificación subversiva de los signos” (Wellmer, 2009: 36). Entre otras razones esto sucedió porque, como sostiene Andreas Huyssen,

...la industria cultural cumple funciones públicas: satisface y legitima necesidades culturales que no son en su totalidad falsas per se (...) articulando contradicciones sociales para homogeneizarlas. Y precisamente este proceso de articulación puede convertirse en campo de conflicto y lucha (2002: 51).

Diederichsen coincide en que la cultura pop en su extremo más crítico es un concepto interior al capitalismo, que sin embargo puede producir efectos anticapitalistas en tanto no amenace los principios básicos del sistema. El autor concluye que, de forma obvia, “esto sólo podía suceder dentro del mercado” (2005: 62).

Los cambios históricos a nivel social, cultural y económico producidos durante el siglo XX en relación dinámica con los discursos estéticos y el rol de las industrias culturales, se acentuaron desde mediados de siglo en el llamado posmodernismo. Huyssen sostiene que se trata de un momento histórico⁸ donde una serie de barreras simbólicas comienzan a difuminarse, a la vez que surgen nuevas sensibilidades, prácticas y formaciones discursivas (2002: 311, 312). El posmodernismo, como expresión estética de la época, posee una vertiente afirmativa y otra crítica, con momentos ambiguos y confusos que han ido sucediéndose a lo largo de varias décadas. Sin embargo, para el autor hay

⁸ Entre “posmodernidad” como época histórica y “posmodernismo” como expresión estética hay una relación similar a la que mantienen los conceptos de “modernidad” y “modernismo”. Además del análisis de Huyssen (2002), remitimos al abordaje de Jameson (1996, 2005) sobre el posmodernismo y la posmodernidad.

al menos una conclusión segura: “la gran división que separó al modernismo de la cultura de masas (...) no parece ya relevante para la sensibilidad crítica o artística posmoderna” (2002: 338).

Siguiendo esta definición, coincidimos con Wellmer en que las formas culturales pop pusieron “agresiva y juguetonamente en cuestión estereotipos de género rígidamente –también desde el punto de vista estético– establecidos” (2009: 38). El autor se refiere a los grupos musicales relacionados a la Factory de Andy Warhol, como The Velvet Underground & Nico, aunque podríamos agregar a Madonna, Boy George, David Bowie o Michael Jackson, a quienes Baudrillard ha denominado “gender benders”, tráfugas estéticos del género (1993: 27). Aquí, las disputas por la significación van más allá de la lucha de clases y se corporizan en otros enfrentamientos, más relacionados a los derechos individuales que a cuestionar las bases económicas de la sociedad, aunque igualmente políticas⁹. Con su toque de ironía, Diederichsen no duda en afirmar que al interior de la industria cultural “la música pop trata del amor a los hombres, la pornografía de la disposición sobre las mujeres” (2010: 126).

De este modo, la “experiencia estética” (Wellmer, 2009: 39), o la “estética del comportamiento” (Diederichsen, 2010: 144) se relaciona de manera fundamental con la cultura pop. Los espectáculos son diseñados para proporcionar una experiencia estética total, lo que Wellmer llama “un nosotros total (local)”¹⁰ (2009: 38, 39). Diederichsen entiende que la música pop “se logra cuando un significado atraviesa el cuello de botella de una determinación estricta para luego abrirse ampliamente en un acto de explosión semántica” (2005: 55), aludiendo a la constante reelaboración de citas, intertextualidades y referencias. Este “passpartout conceptual” (Diederichsen, 2010: 51) se ha convertido en un modo de producción estética característico de la época actual.

⁹ Las resignificaciones y los desplazamientos de sentido tienen que ver, según los casos, con la cuestión del género, la liberación sexual, las experiencias traumáticas, los usos de la tecnología o el éxtasis estético alcanzado con el consumo de drogas, entre otras.

¹⁰ Wellmer agrega que “en la ecuación de Adorno <arte auténtico = negación = verdad> y <cultura de masas = afirmación = mentira> se esconde una cierta dosis de performance ideológica de la crítica estética, que no se tiene en pie ante una experiencia estética desprovista de prejuicios” (1996: 202).

I.5 Medios y mensajes en la atmósfera pop

Para comprender los alcances de las producciones culturales contemporáneas es necesario recurrir a una teoría de los medios que contemple también los aspectos tecnológicos, a fin de realizar un estudio cultural de la música pop. Uno de los pensadores que muy tempranamente analizó el surgimiento de la cultura pop desde esta perspectiva fue Marshall McLuhan. En un ensayo publicado en el número 7-8 del *Iberoamerican Communication Review* (dedicado al legado de McLuhan a 100 años de su nacimiento), Eric McLuhan repasó el programa de investigación y las líneas pendientes de estudio de su padre. Entre otras cosas, señaló los problemas editoriales que sufrió el libro “Culture is our bussiness” (La cultura es nuestro negocio), editado originalmente en 1970. El método de exposición que sigue este volumen es bastante fragmentario. A lo largo de 27 capítulos, McLuhan presenta en las páginas impares publicidades gráficas de distinto tipo, tomadas de medios norteamericanos, y en las páginas pares una recopilación de indicios (titulares de periódicos, guías de TV, entrevistas a distintas personalidades, etc...) y pequeños párrafos analíticos conjeturales que proponen claves de lectura del material visual.

Eric McLuhan relata que en su edición en inglés, el libro “se publicó sin haberse corregido: hay una media de uno a tres errores por página en la tipografía, y en algunos casos [en la editorial] sustituyeron sus propios anuncios por los nuestros, por lo que los comentarios en las páginas contrarias no tienen sentido” (2012: 23), lo cual llevó a retirar los ejemplares distribuidos en los anaqueles de las librerías poco tiempo después de su edición. Además señala que este libro es el tercer volumen de una trilogía no anunciada previamente, que comenzó con “The mechanical bride” –editado en 1951, dedicado al folklore del hombre industrial-, seguida por “The Gutenberg Galaxy” –publicado en 1962, sobre el hombre tipográfico-. “La cultura es nuestro negocio” (publicado en inglés en 1972 con los inconvenientes que señala Eric, y tempranamente editado en español por la mexicana Editorial Diana en 1974) es un volumen sobre el folklore del hombre eléctrico. Es decir, se ocupa de analizar la producción de sentido a través de los íconos propios de la cultura de masas.

¿Hasta qué punto el investigador canadiense comprendía el impacto que tendría la circulación global de significantes culturales y las posibilidades de la cultura pop, a la cual llama “el nuevo arte”? En “La cultura es nuestro negocio”, y bajo el título “Si, no tenemos nirvanas” (1974: 252), McLuhan presenta una publicidad de una aerolínea que ofrece vuelos New York - India, con tours de distintos costos y duración, visitando “palacios enjoyados” y “templos cuyos grabados celebran la totalidad de la vida”, diferenciando sus paquetes turísticos “de acuerdo a las sectas de la India que usted prefiera ver” y “el dinero que esté dispuesto a gastar”, el cual, de todos modos, promete ser “menos de lo que usted pensaba” (Ibídem).

McLuhan comienza su análisis citando varios titulares del New York Times de julio de 1968: “Ese gurú que toca el laúd de la India puede ser un neoyorkino”; “En Macy’s a un cliente se le impone una chaqueta a la Nehru, el atavío a tono con la industria de la moda de hoy”; “Los casos de contaminación atmosférica durante la primera mitad de 1968 superan el total de los de 1967”. A continuación cita una entrevista al músico Ravi Shankar publicada en la revista Eye, de mayo de 1968: “A mí me parece que hoy en día las barreras son cada vez menos, gracias a la juventud. Yo estoy muy agradecido a los Beatles”. Por último, la pluma de McLuhan remata el conjunto: “Hoy la música es suficiente droga para cualquiera. La música juvenil por naturaleza puede recorrer toda la gama, desde el zumbante revolotear del mosquito hasta la austeridad mecánica de la cigarra” (1974: 252).

El uso de drogas como medio de expansión de la conciencia, una de las prerrogativas centrales de la contracultura de los 60, es una problemática presente en el análisis del autor, quien reproduce en el libro una conversación que tuvo en un aeropuerto con las autoridades de inmigraciones:

McLuhan al funcionario aduanal: —Sí, conozco al Dr. Tim O’Leary.

Funcionario: —Muy bien. Entonces, ¿dónde está el LSD que se oyó decir que usted estaba adquiriendo en Vancouver? (1974: 322)

Las referencias a las formas de percepción sensorial alterada por el uso de drogas reaparecen en varios fragmentos, en relación al “nuevo arte” y la extensión de los sentidos que estimulaban a la naciente cultura pop. Varias de las citas publicitarias y mediáticas escogidas por McLuhan dan cuenta de las problemáticas de la época: “1966 fue el año de los Beatles, 1967 el de las drogas, ¿y 1968?” (NY Times, 31 de diciembre de 1967)” (1974: 308). En respuesta a estos fragmentos, los análisis del autor van construyendo un diagnóstico. Así, el pensador canadiense sostiene que

...el arte es percepción nueva. El nuevo arte abre nuevos mundos a nuestro reconocimiento y a nuestra alimentación. Desde el punto de vista síquico, el arte es valioso solamente cuando es nuevo. Desde el punto de vista comercial, el arte nuevo es extravagante e inútil (1974: 52).

El ascenso de una producción estética masiva asociada a las culturas juveniles y la disponibilidad de nuevos medios químicos alientan al autor, y lo llevan a afirmar que para los poetas y los artistas “no hay regeneración de energía, todo es nuevo consumo. No tienen identidades. Son siempre nuevos ensayos (...) El artista derriba de par en par las puertas de la percepción” (1974: 44).

McLuhan parece esperanzado en los nuevos medios químicos. Admite conocer al gurú del LSD, Dr. Timothy O’Leary (a quien llama “Tim”), y evidencia su lectura del ensayo publicado en 1956 por Aldous Huxley “The doors of perception” (2011), cuyo título sirvió de inspiración para bautizar a una de las bandas más importantes de la escena contracultural de los 60, liderada por Jim Morrison. En una entrevista de 1973, McLuhan sostenía que

...el hombre es un robot que actúa como servomecanismo de la máquina y a quien el artista con su obra produce un shock, que lo hace reaccionar y apartarse de su condición de robot. Los hombres sin arte son robots. La función del artista es enseñar a relacionarnos con el medio ambiente creado por el hombre (...) La Naturaleza terminó (1973: 21)

El mundo es ahora “una forma artística que tiene que ser programada”, por lo cual “el arte dejó de ser un lujo, para convertirse en una necesidad” (Ibídem).

Más allá del análisis de la cultura pop de los 60 que McLuhan realizó de forma contemporánea a su surgimiento, resulta necesario comprender las mediatizaciones que intervienen en las formas culturales más recientes. Douglas Kellner (2005) ha señalado que durante los 80 el pensador francés Jean Baudrillard comenzó a ser propuesto en ciertos círculos como “el nuevo McLuhan”, en tanto su trabajo constituía la teoría más avanzada del momento sobre los medios y la sociedad en la era posmoderna. Andreas Huyssen coincide cuando sostiene que Baudrillard se reapropió de la teoría de los medios de McLuhan a partir de los 80, además de compartir su estatus de “figura de culto en los límites de lo académico” (2014: 261). Distintos trabajos (Marchan Fiz, 2006; Fernández Porta, 2008) han retomado las líneas de pensamiento de Baudrillard para explicar la cultura pop, por lo que resulta pertinente hacer referencia a algunas diferencias y similitudes entre ambas teorías.

El interés del pensador francés por la obra del teórico canadiense comenzó, según anota Huyssen, “allá por 1967, cuando reseñó la traducción francesa de ‘Comprender los medios de comunicación’ [con] una crítica mordaz al idealismo de los medios de McLuhan” que a la vez mostraba “signos de la posterior fascinación de Baudrillard” con estas teorías (2014: 271). Si bien Baudrillard había polemizado con el pensamiento de McLuhan durante los 60 (acusándolo, entre otras cosas, de naturalizar la alienación), desde los 80 el autor abandonó sus tópicos clásicos (los objetos, el consumo, la economía política del signo, todos desde un abordaje deudor del marxismo y del estructuralismo) introduciendo los conceptos de simulación y simulacro, medios e información, relacionados a la implosión de la hiperrealidad y la convergencia tecnológica y estética en la era posmoderna.

Varios años antes, McLuhan había pensado en un nuevo tipo de comunidad global, un nuevo universal de conciencia y experiencia a través de un sistema total de comunicación. Esperaba así superar la alienación producida por la racionalidad abstracta propia del hombre tipográfico, a partir de una

integración entre mente, cuerpo, sentidos y tecnologías. Para el último Baudrillard, en cambio, los medios aparecen como semidioses externos que seducen y fascinan, cosificando la conciencia y fragmentando los estilos de vida, atrapándolos en un universo de simulacros donde es imposible distinguir entre la simulación y la realidad. En este sentido Huyssen explica que Baudrillard “reemplaza el desbordado optimismo de McLuhan respecto de los medios con una visión distópica similar a aquella de los situacionistas y, por extensión, a la crítica que hace Adorno a la industria de la cultura” (2014: 273).

Las diferencias entre las teorías de McLuhan y Baudrillard no sorprenden tanto como sus similitudes. A pesar de que su producción teórica está parcialmente solapada en términos históricos, el autor de “La Galaxia Gutenberg” y el slogan “the medium is the message” (“el medio es el mensaje”) fue testigo primero de la masificación de los medios eléctricos, y luego del final de la era de producción industrial. Lev Manovich sostiene, al referirse a este momento histórico, que “en la sociedad industrial de masas, se suponía que todo el mundo debía disfrutar de los mismos bienes; así como compartir también las mismas creencias. Y ésa era también la lógica de la tecnología de los medios” (2006: 16). Por otro lado, el autor de “Cultura y simulacro” observa los mismos fenómenos desde otro período histórico, el momento de las sociedades de consumo posindustriales. Al respecto, Manovich explica que en estas sociedades cada sujeto puede construirse un estilo de vida, seleccionando una ideología entre un número amplio, aunque finito, de opciones posibles. En ese marco, “en vez de machacar los mismos objetos o la misma información a un público masivo, el marketing trata ahora de dirigirse a cada individuo por separado”, y la lógica mediática refleja este funcionamiento social (2006: 16).

Un indicio importante del cambio de época que opera entre ambas teorías es la reformulación que Baudrillard hace del slogan mcluhaniano cuando afirma que “las masas son un médium más fuerte que todos los media, son ellas las que los envuelven y los absorben (...) El de la masa y el de los media es un único proceso. Mass(age) is message” (1984b: 149, 150). Postulando que el mensaje es la era de las masas (y un masaje, en el juego de palabras original) Baudrillard invierte la tesis de McLuhan en relación a los

medios como extensiones del hombre, sosteniendo en cambio que los humanos interiorizan los medios de comunicación y por lo tanto se convierten en “terminales” dentro de estos dispositivos (Kellner, 2005: 5). En este modelo, el ojo y el cerebro reemplazan a los demás órganos y sentidos, así como el procesamiento de la información sustituye a las prácticas humanas. Este es, aproximadamente, el argumento de la película *The Matrix* (1999), en donde “Cultura y simulacro” de Baudrillard fue un insumo clave.

El pop, para Baudrillard, forma parte de un modo estético propio de la época, compartido tanto por el arte (pop) como por la publicidad, la música de consumo masivo o la moda. Se trata de un momento en la sociedad de consumo en el cual los objetos “funcionan mitológicamente como signos confeccionados” (2009: 136), y donde, por lo tanto, las expresiones estéticas se dedican a explorar el sistema significante de las mercancías. Es algo que puede ser visto como “una especie de conductismo hecho de una yuxtaposición de cosas vistas” (2009: 138). La estética interpela a los sujetos hacia una participación que ya no es (sólo) afectiva o simbólica, sino abstracta, instrumental y en cierto modo infantil e ingenua (2009: 142). Llegado el momento posmoderno y la fase fractal del valor-signo el autor francés postula la extinción de la representación. Ya no hay referente, y las pantallas obturan la posibilidad de emitir juicios y responder frente a la información transmitida. Con ello, la sociedad se vuelve irresponsable, y si bien aún se puede reaccionar frente a los medios, Baudrillard afirma que éstos ya no transmiten nada, son “algo inmediato, instantáneo y sin consecuencias. Algo que pasa, que se contempla. Es, por supuesto, el espectáculo” (2006b: 76). Mientras para McLuhan el arte aún era una realidad necesaria que marcaba rumbos utópicos (“el nuevo arte”), Baudrillard llega a preguntarse si el arte como forma cultural no fue sólo un paréntesis, “una especie de lujo efímero de la especie” (2006a: 41).

Teniendo en mente las tendencias que Baudrillard analiza hacia fines del siglo XX, nos interesa ahora volver a la teoría de McLuhan para preguntarnos: ¿Cómo podríamos enfocar las leyes sobre los medios del autor canadiense hacia una comprensión de los problemas del pop actual? La tetrada de leyes de los medios enunciadas por Marshall y Eric McLuhan

conforman una sucesión: extensión, atrofia, recuperación y reversión. Cada uno de los aspectos se expresa en la forma de una pregunta, y sus aspectos son complementarios:

Extensión: ¿Qué es lo que el medio extiende, intensifica, acelera o hace posible?

Atrofia: A partir de la extensión de un medio, ¿qué se reduce o se hace obsoleto de la situación anterior a la aparición del nuevo medio?

Recuperación: ¿Qué acciones, servicios o formas de medios retornan o son recuperadas con el surgimiento del nuevo medio? ¿Qué bases anteriormente obsoletas o anticuadas son recuperadas e integradas por la nueva forma mediática?

Reversión: ¿Cuál es la potencial reversión (en tanto superación del límite de las potencialidades y la tendencia al regreso a la situación previa) que presenta el nuevo medio? (1990: 111)

En este conjunto de hipótesis, termina por aclarar McLuhan, “el artefacto o medio es visto de modo no neutral o pasivo, sino como un logos o emisión activa de la mente humana que transforma a su propio usuario o entorno” (1990: 111). El medio no es autosuficiente: se desenvuelve en interacción (situada, contextual e histórica) con los sujetos y las sociedades.

Actualmente, los medios electrónicos y la digitalización¹¹ han generado algunos indicios de reversión en la atmósfera pop. El crítico inglés Simon Reynolds (cuyo trabajo reseñaremos en forma extensa unas páginas más adelante) ha conceptualizado en términos de “retromanía” el momento presente de la cultura pop, concluyendo que el síntoma de la época es la adicción a formas musicales pasadas. En el mercado discográfico apareció en los 80 el CD, que permitió en los 90 la codificación digital de la señal sonora

¹¹ En una evolución que sin ánimos exhaustivos va desde el primer circuito integrado de los cincuenta al microchip y el desarrollo de la PC; pasando por la evolución de los sintetizadores y el acceso a la conectividad web; y llegando al uso de herramientas de producción y distribución como ProTools, Napster y Soundcloud. Describiremos usos específicos de algunas de estas tecnologías en el capítulo III.

(mp3). Con la masificación del acceso a internet, fue posible el intercambio de esos archivos en la web (representado, desde el ocaso de la plataforma Napster, por las redes *peer to peer* o *punto a punto*, lo cual permitió la emergencia de un movimiento militante encabezado por el colectivo The Pirate Bay). Estas tecnologías representaron sucesivas extensiones, permitiendo el consumo de contenidos, formas estéticas, estilos y procedimientos de distintas épocas y regiones que de otro modo no se habrían difundido¹², y contribuyendo en muchos casos a la realización de nuevas producciones. Sin embargo, cabe señalar que, en el sentido en que Baudrillard comprende el momento posmoderno, a través de la web entrarían en relación numerosos fragmentos de información dispersa, siendo cada vez más difícil encontrar un discurso unitario. La estética “se ha vuelto cita, reapropiación, y da la impresión de reanimar indefinidamente sus propias formas”, a pesar de lo cual debe reconocerse que, al menos en la historia occidental, “en última instancia, todo es cita” (2006a: 119).

La explosión creativa y de registro (sonoro, fotográfico, fílmico, escrito, y en todos los casos analógico) que se produjo en la cultura pop de los 60 está siendo actualmente recuperada, a partir de la revisión/reversión pero también de nuevas producciones, ahora digitales, tal como reseña Reynolds (2012). McLuhan indica que “para el hombre tribal arcaico, en su espacio acústico, no existía el pasado, ni la historia, sino que se vivía en un presente continuo” (1990: 114). La actual disponibilidad digital del archivo ha permitido la recuperación, por parte de la música pop, de buena parte de las producciones culturales (históricas y contemporáneas) que no han sido difundidas, apreciadas, vistas ni escuchadas lo suficiente (siempre según quienes reivindican tal o cual estilo, género, o grabación pirata). La aceleración en la sucesión de distintas reelaboraciones estéticas y su progresivo acercamiento al tiempo presente (habiendo modas que pretenden

¹² Un caso curioso en el marco de nuestra investigación es “Anomaly” (1971), primer y único disco de la banda “McLuhan”, grupo conceptual multimedia originario de Chicago (EE.UU.) que homenajea al autor de “El medio es el mensaje”. La edición original de “Anomaly” en disco de vinilo puede encontrarse en Ebay por unos 150 dólares. Una reedición pirata del disco en formato CD lanzada en Japón permitió su conversión a mp3, y las reseñas de un par de blogs especializados en música progresiva (de los cuales aún hay muchos en actividad en varios idiomas) fue el preámbulo de la llegada de “Anomaly” a YouTube.

recuperar el estilo de los primeros años del siglo XXI) es para Reynolds un síntoma de época, mientras que para McLuhan no sería más que un indicio de reversión de la cultura pop actual. Sin embargo, esto no es tan sencillo de detectar. Además, sostendremos aquí a modo de hipótesis que no se trataría simplemente de un agotamiento de las posibilidades expresivas.

Al referirse a sus leyes de los medios, McLuhan explica que los nuevos arquetipos son en realidad los viejos clichés en letras mayúsculas. La obsolescencia no es el final de algo sino el comienzo de la estética, del gusto, del arte... ya que “el montón cultural de clichés despreciados y obsoletos son la matriz donde reside toda innovación” (1990: 112). A su vez, la recuperación “no es simplemente volver a poner en escena una forma antigua”, existiendo siempre cierta traducción o metamorfosis necesaria para poner en relación con el nuevo contexto el medio recuperado, “como todos podemos comprobar si experimentamos los llamados ‘revivals’ culturales, ya sea en la moda, en la música o en cualquier otra forma cultural” (Ibídem: 114), es decir, “el montón de basura como recurso dinámico” (Ibídem: 242).

En relación a la actual disponibilidad digital de un importante archivo histórico de registros culturales (fonográficos, fílmicos, fotográficos, etc...) resulta importante diferenciar entre lo que Manovich llama la “capa cultural” (géneros, formatos, códigos culturales) y la “capa informática” (paquetes de datos y su procesamiento, estructura de archivos) de los nuevos medios (2006: 19). McLuhan sostiene que los viejos sistemas tecnológicos (la rueda, el alfabeto, las primeras computadoras) eran sistemas cerrados, y esto era social y psíquicamente soportable en tanto su lentitud permitía su comprensión y utilización de formas diferenciadas. Sin embargo, concluye McLuhan, desde mediados del siglo XX “la naturaleza instantánea de la coexistencia entre nuestros instrumentos tecnológicos ha creado una crisis enteramente nueva en la historia humana” y en tanto sentidos mediatizados “hoy, vista, sonido, tacto y movimiento son simultáneos y globales en su extensión” (1990: 241).

Así llegamos a preguntarnos, ¿de qué formas se produce lo nuevo en la cultura? ¿Cómo se procesan las tradiciones y los desechos culturales? ¿En qué medida las producciones semióticas y las tecnologías mediáticas, o la

capa cultural y la capa tecnológica, intervienen en la producción de lo nuevo y la relectura de lo antiguo?

I.6 La novedad, ¿en crisis?

Las derivas de los proyectos vanguardistas y de la industria cultural en el siglo XXI permitirían comprobar que ya no hay un consumo estético masivo, sino una producción estética masiva. El filósofo Boris Groys sostiene que el proyecto modernista se caracterizó por una oposición activa contra la contemplación, contra la actitud del espectador, “contra la pasividad de las masas paralizadas por el espectáculo de la vida moderna” (2014: 96). En cambio, hoy “el arte contemporáneo se ha vuelto una práctica de la cultura de masas” (Ibídem: 97).

De este modo, la relación cultural entre producción y consumo, o entre productores y espectadores, se ha invertido: “mientras que antes un pequeño grupo de elegidos producía imágenes y textos para millones de lectores y espectadores, ahora millones de productores producen textos e imágenes para un espectador que no tiene tiempo o tiene muy poco tiempo para leer y ver” (Ibídem: 115). No se trata de algo totalmente nuevo, sino de la exacerbación de características ya presentes en la modernidad (por lo demás, una forma muy común de caracterizar el momento posmoderno). Ya en el diagnóstico trágico de la cultura moderna a comienzos del siglo XX, Georg Simmel (1988) había planteado el riesgo que insumía la producción simbólica potencialmente ilimitada, con un tiempo humano finito para su asimilación.

Así es como, en la posmodernidad, el imperativo categórico es la obligación del diseño de sí mismo. Los sujetos asumen las responsabilidades éticas, políticas y estéticas con su propio entorno. Groys afirma que no hay un más allá de este diseño total y, por lo tanto, la preocupación política por la producción de representaciones debe reconocer que los signos son constitutivos de lo real. La política ya está estetizada, y su diseño genera la sospecha. Cuando algo parece lucir mejor de lo que es, cabe preguntarse: si se pudiera retirar la superficie estética que lo enmascara ¿aparecería algo repugnante?. Groys hace una observación fundamental: la espontaneidad y la confianza también son un efecto de diseño, lo cual lleva al escéptico a esperar

“ese momento de sinceridad, un momento en el que la superficie diseñada se resquebraje para ofrecer una vista de su interior”. Toda producción estética “intenta producir artificialmente esa grieta” (2014: 42). En el caso de la música pop, el paradigma de la autenticidad y la relación con el mercado constituyen una buena parte de esta estrategia de sinceridad.

Entre las obras filosóficas de Boris Groys se encuentra “Sobre lo nuevo”, ensayo cuyo objetivo es explorar la economía cultural que otorga o quita valor a las producciones simbólicas. En esta tarea, como veremos, los archivos cumplen un rol fundamental. Luego, el autor escribió “Bajo sospecha”, una ontología de los medios que se pregunta por lo que se esconde detrás de los signos mediáticos, no en tanto referente del signo, sino en tanto “espacio submediático tras la superficie del archivo” (2008^a: 27). Ambos trabajos, en cierta forma, exploran el mismo abanico de problemas.

Para Groys, más allá del soporte tecnológico (del lienzo al microchip), es la sospecha la que constituye el medio fundamental de la cultura contemporánea¹³: tanto su presencia como su ausencia (que equivale a la confianza) habilita a conocer u ocultar el espacio submediático, el más allá de la superficie diseñada. Así, el espectador de la superficie mediática espera “que el medio se convierta en mensaje, que el soporte se convierta en signo” (2008^a: 29). El objetivo del autor no es mostrar que el espectador se equivoca infinitamente, sino entender porqué, cómo y bajo qué circunstancias “se origina ese autorreflejo de la sospecha mediático ontológica que actúa de modo tan convincente sobre el espectador”, produciendo el “efecto de sinceridad, de la verdad mediática” (Ibídem: 31).

Por lo tanto, de lo que se trata es de identificar aquellos signos culturales que se presentan como mensajes auténticos del medio. Sólo durante un breve lapso de tiempo estos signos “funcionan” como tales, creando un efecto de infinitud: al poco tiempo vuelven a ser habituales y corrientes, opacando nuevamente el espacio mediático. Cuando Marshall McLuhan acuñó su famosa frase “el medio es el mensaje”, intentaba dar

¹³ Cabe aclarar que medio y tecnología no son equivalentes: como explica Verón, “un medio es una tecnología de comunicación incorporada a un dispositivo de producción y de consumo, y una misma tecnología puede ser incorporada a dispositivos muy distintos y puede dar lugar a medios muy distintos” (2001: 11).

cuenta de este desvelamiento del espacio submediático. Ese “efecto de sinceridad” convierte al artista en “medio del medio, y al mensaje del medio, en su propio mensaje”, mientras que el mensaje del artista se convierte en mensaje del medio (2008^a: 129).

De esta forma, al producir una obra nueva el autor es un mediador, bien prosiguiendo la tradición cultural (desde una perspectiva particular que lo distinga), bien adaptándose negativamente a la tradición (en oposición). Puede también tener una estrategia innovadora, a través de una adaptación a la tradición en parte positiva, en parte negativa, para crear nuevos valores. En este último caso, si la obra es efectiva producirá una tensión que tomará la forma de un acontecimiento, y cuyo éxito dependerá “del correspondiente paso de la frontera entre lo valioso cultural y lo profano, de la que ningún autor puede tener una perspectiva completa” (2005: 217), es decir que se trata de un proceso parcialmente incontrolable. En relación a la música pop, y en términos de Frith, esto implica que

...lo que *significa* una experiencia musical está definido por procesos sociales (imaginados) (...) lo que escuchamos como el valor estético de la música no es una cualidad *en* la música, sino que describe cómo la entendemos en el marco de una cultura musical interpretativa históricamente específica (2014: 436)

La exposición de Groys abarca numerosos momentos de la cultura y el arte occidental. ¿Cómo entender esta fenomenología de los medios para el caso de la música pop? Consideramos que esta teoría permite comprender la distinción planteada desde los sesenta entre música rock y música pop, a la cual nos referimos antes. Diego Fischerman (2004) hace un análisis muy pertinente respecto a la carrera de The Beatles y el aura de autenticidad de su música. Para el autor, este grupo hizo a lo largo de su carrera un pasaje desde una canción más tradicional (que tomaba mucho del folk y el rock and roll) hacia la experimentación y la ruptura de esa forma canción; para finalmente dar un paso más, inconcluso, que marcó la historia de la separación entre rock y pop. Hasta el disco “Help!” (1965) las canciones son simples, de forma tradicional y letras sencillas. En “Rubber soul” (1965) y

“Revolver” (1966) la experimentación en el estudio (sobregrabaciones, loops, todo el trabajo que hoy llamaríamos de postproducción) se vuelve una parte constitutiva y fundamental de la música; y lo más importante, no reproducible en vivo con la tecnología de la época. Fue este factor, y no las disputas internas ni el cansancio del cuarteto de Liverpool, lo que para Fischerman determinó que dejaran de presentarse en vivo en 1966.

Pero hay un nivel más, al que el grupo aspiró en sus últimos dos discos y que John Lennon continuó en su carrera solista. En “Let it be” y “Abbey road”, quitaron conscientemente peso a la postproducción, marcando “la tensión entre dos maneras de concebir la música pop” (2004: 87). En estas disputas al interior de la banda se define buena parte de la historia de la música masiva del siglo XX:

...aparece, por un lado, lo que más adelante se convertiría en la dicotomía rock / pop (o, también, música en vivo, cruda, sin aditamentos, ‘franca’ como reclamaba Lennon; o música de estudio, con sobregrabaciones, post-producida) pero, también, por otro lado, la lucha entre dos modelos de vanguardia en puja a fines de la década de 1960, la vanguardia europea y la vanguardia estadounidense (...) el vanguardismo de McCartney era cercano al de Stockhausen. El de Lennon, al de Cage (Ibídem: 92).

La carrera de The Beatles hace dos veces el movimiento que Groys plantea como un desvelamiento de la superficie mediática: en un primer momento, mostrando en sus discos el avance de las tecnologías de grabación que amplían el soporte, permitiendo diseñar paisajes sonoros, experimentando con modificaciones en la forma canción. Así, detrás de la música se encontraba el estudio, como espacio submediático que permitía componer, grabar y difundir sus obras. Y en ese momento histórico, el soporte de grabación (la cinta magnética, las consolas) al ampliar la cantidad de canales y las posibilidades técnicas de postproducción, modificaron radicalmente la superficie diseñada, que ya no era (no podía ser, ni pudo volver a ser) simplemente un registro fiel de una interpretación en vivo.

El segundo movimiento se produce cuando la experimentación en el estudio comienza a ser percibida como signo habitual, no sólo por The Beatles sino también por el resto de grupos musicales que aparecen en los 60, principalmente de rock sinfónico y progresivo. Es entonces cuando la banda propone una música despojada de artilugios (si esto fuera posible, ya que los instrumentos y la microfonización se basan en la electricidad y la electrónica, y la postproducción había llegado para quedarse). Aquí el soporte pasa a ser el escenario, no ya el estudio: lo que no puede ser interpretado en vivo por ejecutantes humanos no será grabado.

Esta división tuvo efectos duraderos. Tal como explica Frith, en el escenario de rock no se oculta lo físico “sino la fuente tecnológica de sus sonidos; al público de rock lo intranquilizan los instrumentos musicales cuya ejecución no parece requerir ningún esfuerzo” (2014: 223). Las diferencias entre ambos polos fueron reproducidas y remarcadas en innumerables oportunidades a lo largo del siglo XX, y permanecen hoy como tradiciones dentro del sistema cultural pop posmoderno¹⁴. El enfrentamiento entre una y otra versión de la producción musical masiva distingue entre aquella música que “cultiva una estética en vivo” (el rock, al cual se asocia de forma muy poco crítica con una visión artística y contestataria) y aquella que “necesita (y exhibe) la producción del estudio de grabación (y, obviamente, la figura del productor)”, asociada a formas comerciales y complacientes (Fischerman, 2004: 78, 79). Estas dos variantes se suceden en la cultura de masas, anunciándose como lo nuevo. Y esto también es un problema.

Lo particular de la idea de lo nuevo que aparece en la modernidad consiste, explica Groys, en la confianza respecto a un futuro donde llegaría “algo tan definitivamente nuevo que, después de ello, no podrá haber nada nuevo, más que el ilimitado dominio de lo definitivamente nuevo sobre el futuro” (2005: 14). Tras este imperativo, se hizo evidente que “el desarrollo cultural moderno está sujeto a una obligación hacia la innovación de carácter extraideológico”, es decir, se exige a un artista, un escritor o un teórico que

¹⁴ Algunas producciones pop contemporáneas dan cuenta de una vuelta de tuerca sobre estas divisiones, al tocar, grabar, loopear y secuenciar sonidos analógicos (percusiones, voces, etc...) en vivo y sobre el escenario. Entre otros, Radiohead ha realizado este tipo de procedimientos.

“produzca lo nuevo, de la misma manera que antes se le exigía que se atuviera a la tradición” (Ibídem: 15).

Así, a partir de la modernidad el sistema cultural es un complejo diálogo entre dos sistemas: de producción y de archivo, que funcionan en contraste con el espacio profano, es decir, todo aquello que no puede ni podrá estar en el archivo por mérito propio, y que sólo podrá ingresar a él si forma parte de nuevas producciones culturales. Es por eso que la innovación opera siempre con “las jerarquías culturales y los valores”, transmutando “el valor de algo visto y conocido”, por lo cual se trata de “un proceso económico” (Ibídem: 19). Para Groys la economía es una versión objetivada y autonomizada de lo cultural, y es fundamentalmente la cultura la que da sentido y proporciona una forma de funcionamiento a la economía.

Ahora bien, ningún producto cultural o teoría novedosa adquieren valor por su grado de verdad, es decir, por algún tipo de adecuación o correspondencia con un referente, sino que ese efecto de verdad “surge de su modo específico de relacionarse con la tradición”, con lo cual se trata de “un acto de adaptación” positiva o negativa (Ibídem: 25, 26). Lo novedoso es el archivo, cuya digitalización multiplica exponencialmente su capacidad y lo banaliza en proporciones semejantes al circular en el espacio virtual. Sin la ayuda de la archivística, la adaptación a la tradición sólo puede ser positiva, ya que las producciones culturales pasadas son resguardadas por las producciones culturales del presente. Con la aparición del archivo (el museo, la biblioteca, internet) las tradiciones valiosas son de su dominio, y el productor cultural puede proyectarse hacia la innovación, pudiendo informarse en el archivo y diferenciarse de él.

Groys sostiene que lo culturalmente nuevo (el efecto de innovación que otorga valor a una producción) no depende de una autenticidad esencial o aurática ni del mercado. Éste último es parte de la cultura, y no una realidad ajena. En palabras del autor,

...cuando se lee a los numerosos autores que critican la orientación comercial de lo nuevo, uno está tentado de pensar que no hay nada más fácil que hacer algo nuevo: uno sólo necesita dejarse seducir por el mal espíritu de

la ganancia, descuidar la verdad y la moral, tener como única meta la caza del éxito –y lo nuevo se presenta solo (Ibídem: 50).

La autenticidad, como explica Baudrillard, es “una obsesión de la certidumbre: la del origen de la obra, de su fecha, de su autor, de su signo (...) es la fascinación de lo que ha sido creado y que por eso es único, puesto que el momento de la creación es irreversible” (1984a: 87). Al mismo tiempo, sostiene el autor francés, “hay una paradoja cultural, que es también una verdad económica: sólo la imitación fraudulenta puede satisfacer todavía esta sed de ‘autenticidad’” (Ibídem: 96).

La relevancia o la irrelevancia cultural de algo dependen de la interpretación. Ella modifica el valor de lo interpretado (y no al revés). Cada nueva interpretación produce una nueva obra, y lo nuevo emerge y es reconocido al entrar en relación con lo valioso antiguo conservado en la memoria y los archivos. Esto explica porqué, como ha señalado Andreas Huyssen, existen versiones particularmente interesantes de la cultura pop producida en países periféricos y por fuera de los circuitos hegemónicos, alimentándose

...por tradiciones icónicas muy distintas, reaccionando de manera creativa a la emergencia explosiva de la cultura del consumo y la nueva riqueza, negociando relaciones estructuralmente diferentes con el Occidente capitalista¹⁵ (2008: 1).

No se trata de la adaptación de un modelo que, por ser anticuado en Occidente, ya no funciona allí: se trata de nuevas interpretaciones, adaptaciones en parte positivas, en parte negativas, que descentradas de su origen negocian con las tradiciones, revalorizando sonidos, imágenes y prácticas.

La entrada del espacio profano a la producción cultural se relaciona con un modo de articulación particular: lo devaluado se revaloriza sólo cuando puede ubicarse en la memoria cultural del archivo. Groys advierte que esto

¹⁵ Para Huyssen, la importancia del pop radica en que “agudizó nuestro sentido de la repetición inevitable, aunque sea repetición con una diferencia, y, de esta manera, terminó de cavar la fosa del vanguardismo no reflexivo” (2008: 1).

“no significa que el mecanismo cultural funcione por sí solo y que el individuo sea sólo su sirviente” (como habría sostenido Baudrillard), sino que

...la concesión de valor cultural a algo (...) sólo tiene lugar cuando se cumplen determinadas condiciones (que son) considerablemente flexibles y heterogéneas (...) no dependen de cualesquiera razones subjetivas (...) ni pueden prescribirse desde fuera (...). Dependen del curso tomado por la frontera cultural del valor (2005: 88).

Se trata de una frontera que está esbozada en la propia obra y que, si se cruza con éxito, produce la innovación y el derecho a ingresar en los archivos culturales. Teniendo en cuenta esto, ¿qué valor tiene la cultura pop contemporánea? Lo contemporáneo, advierte Groys, no debe ser comprendido como lo actual, sino como aquello que está “con el tiempo”, ayudándolo cuando está en problemas, permitiéndole resolver sus vínculos con el pasado y sus proyecciones hacia el futuro (2014: 93). Simon Reynolds ha investigado las relaciones de la música pop con su historia cultural, planteando la pregunta por la repetición y la novedad en el presente y sus proyecciones.

I.7 ¿Repetición interminable? El problema retro

Reynolds planteó una serie de interrogantes e hipótesis en torno al valor de la cultura pop contemporánea, y las relaciones que mantiene con su propio pasado y con su archivo. Hablar de un archivo de la cultura pop implica considerar algunos matices: se trata de un archivo de baja aunque creciente institucionalización (con cada vez más museos y exposiciones, pero también blogs especializados, como el propio Reynolds documenta), y es un archivo que se produce de forma residual, como excedente y memoria del consumo masivo: los discos, casetes, cds y hasta los mp3 siguen existiendo, incluso en condiciones que no son las ideales, y pueden ser recuperados total o parcialmente, coleccionados o recordados, sin la necesaria intervención de ninguna institución. El autor presenta un diagnóstico de la época, a partir de las estéticas retro y vintage, la lógica conmemorativa y de tributo, la nostalgia y la fetichización del pasado. Su hipótesis central es que la sociedad

posmoderna está “obsesionada con los artefactos culturales de su pasado inmediato” (2012: 19), lo cual impide la proyección de la música pop hacia el futuro.

Como señalamos antes, Groys explica que todas las obras culturales tienen dos estratos de valor, que generan una tensión interna entre las pretensiones más elevadas y los gestos más profanos, devaluados e insignificantes. Al disminuir las pretensiones, o al reiterarse el elemento profano (que ya ha sido valorizado por una obra anterior), la tensión se debilita y ya no es posible percibir la obra como nueva (2005: 95). Algo de esto sucedería en la cultura pop actual que, según Reynolds, tiene una adicción a su propio pasado. Para este autor, la cultura pop debería tener un “tacho de basura”, algo así como el basurero de su historia, ya que de otro modo quedará atrapada en loops de revivals interminables, convirtiéndose en un “gigantesco y desparramado montón de basura” (2012: 61). Lo que Reynolds no llega a percibir es que esta relación entre lo profano y lo valioso se regenera en una dinámica histórica donde los residuos cumplen un papel fundamental: como explica Groys, el ámbito profano “se renueva continuamente, porque continuamente se llena con la basura y los desperdicios de la cultura valorizada”, promoviendo el “reciclaje estético de la basura cultural” (2005: 146, 147).

Siguiendo a Groys también podemos cuestionar el argumento sostenido por Reynolds según el cual lo antiguo obtura la novedad, y si se destruye lo antiguo, por lo tanto, queda libre el camino hacia lo nuevo¹⁶. Groys remarca que

...la necesidad de lo nuevo y su posibilidad están determinados por el mantenimiento y la conservación de la memoria cultural valorizada. Si se pudiese renunciar a la conservación cultural, la ‘obligación hacia lo nuevo’ caería (...) A cada destrucción del archivo cultural le sigue, irremediamente, su reconstrucción (Groys, 2005: 167, 168).

¹⁶ Reynolds sostiene que los músicos actuales “en vez de ser pioneros e innovadores han cambiado de rol y ahora son curadores y archivistas” (2012: 18).

A pesar de que en este camino se puedan perder indefectiblemente grandes fragmentos de material cultural, el retorno de lo antiguo nunca se produce de forma idéntica.

Al comparar la modernidad con la posmodernidad, Jameson sostiene que la primera proponía la novedad permanente, donde el contraste o la distinción era respecto a todo aquello premoderno (histórico o contemporáneo). Mientras tanto en la posmodernidad “la ruptura se sostiene o se produce con una supuesta apertura a estas formas de otredad psíquica, social y cultural”, asociado a la debacle del canon occidental y “la posibilidad de una nueva recepción de otras culturas globales” (1996: 312). A esto se suma el reconocimiento de que “por mucho que retrocedamos nunca podremos realizar enunciados primarios”, es decir, que “no hay comienzos conceptuales (sólo representacionales)” (1996: 314).

La valorización de las culturas no-tradicionales y no-elevadas (culturas populares, de las clases sociales subalternas, los pueblos “primitivos”, los grupos “desviados”) se produce a partir de una operación que las reelabora estéticamente y las sitúa luego en contraste con los modelos tradicionales, en una estrategia de adaptación negativa. Groys agrega que

...por lo general, cuando las diversas subculturas son elevadas al nivel de la cultura valiosa, sus representaciones valorizadas producen una aguda reacción negativa, en absoluto casual, por parte de todos aquellos que, supuestamente, deben ser representados por ellas (Ibídem: 189).

Esto sucede porque el espacio elitista de los valores culturales toma aquellos signos profanos de los cuales la subcultura se desprendería con gusto, por ser los signos malqueridos de su carácter profano. Mientras tanto, la masificación cuestiona este proceso, al habilitar el acceso a lo valioso, devaluándolo. Por eso la valorización de lo profano resulta ser al mismo tiempo un signo de democratización cultural, y de resistencia frente a ese carácter democrático (Ibídem: 144, 145).

En distintas versiones e interpretaciones de la cultura suele haber deseos o esperanzas (muchas veces inconscientes) respecto a las

posibilidades políticas que permitan algún tipo de cambio. En parte, el malestar de críticos como Reynolds tiene que ver no tanto con la superficie diseñada de la cultura pop, sino justamente con que la rebeldía y la iconoclastia propias de otros tiempos han sido fijadas a través de un proceso de idealización, y desde ese marco, hoy parecen haberse aplacado. Al referirse a la despolitización progresiva de distintas tendencias en la moda y el consumo occidental, el sociólogo Guillaume Erner expone que tras el movimiento hippie en los 60 y el movimiento punk en los 70, “las modas dejaron de ser movimientos sociales para convertirse en puros fenómenos recreativos, a menudo indisociables de su dimensión comercial” (2010: 45). Para este autor todos los movimientos posteriores se limitaron a proponer “una nueva estética, una nueva música y atuendos propios, sin acompañarlos con algún tipo de discurso político” (Ibídem: 47). Simon Reynolds presenta un análisis similar, al sostener que a partir de los 80 “algo raro” le ocurrió al rock, que “ya no parecía capaz de aportar una identidad rebelde, algo que representara una toma de posición”, volviéndose “un significante fantasmal sin referentes en el mundo real” (2012: 325).

Cabría preguntarse hasta dónde hippies, punks y otras subculturas constituían únicamente un movimiento político programático, ya que eran simultáneamente y desde el comienzo una serie de productos comerciales mediatizados y de actos de consumo¹⁷. Fueron las tendencias políticas de la época las que se cruzaron con estas y otras actividades recreativas y mercantiles, así como las tendencias políticas de los ochenta (y las posteriores) se mezclaron con otras formas culturales. Como explica Damián Tabarovsky, en la cultura pop siempre hubo un conflicto irresoluble entre la “dimensión crítica, contracultural, inasimilable, y una eficiente adaptación al mercado y al consumo: su encanto residía en que no se sabía dónde empezaba una faceta y dónde terminaba la otra” (2013: 35).

Por otra parte, Frith sostiene que en el mundo del pop las canciones de protesta nunca fueron vehículo para las ideas, sino sólo para las consignas. Así, “la paradoja es que la fuerza política de una canción pop –como

¹⁷ Algo que se ocuparon de demostrar los estudios de Hebdige (2004), Clarke, Willis, Frith y otros investigadores vinculados a Birmingham (Hall y Jefferson, 2014).

consigna- es que no necesita tener relación alguna con su pretendido mensaje”¹⁸ (2014: 294). Heath y Potter sostienen que se trata de una “rebeldía estilística individualizada”, que se expresa en el consumo de ciertos bienes determinados que marcan la simpatía individual con determinado colectivo. Los autores señalan que “en cada década surge una palabra nueva para explicar lo alucinante que es el último gesto revolucionario y lo tremendamente subversivo que es respecto al sistema”, mientras que no puede obviarse que, al mismo tiempo, se trata de “un grupo de gente que reclama su derecho a divertirse” (2005: 366).

El crítico inglés Mark Fisher hace un interesante diagnóstico de la cultura posmoderna, a la cual caracteriza por su “realismo capitalista”, y deriva de allí ciertas potencialidades. Las inquietudes del autor aportan algunas luces sobre este cruce entre consumo lúdico, recreativo y de entretenimiento y los intereses políticos y sociales de una generación. Fisher sostiene que en las últimas décadas, el capitalismo ha producido sujetos que ya no buscan la solución a sus problemas en la participación política, sino en el consumo de mercancías. Del análisis de esta circunstancia se desprende la conclusión de que, en definitiva, “nada es intrínsecamente político: la politización requiere de un agente político que transforme en un terreno de batalla lo que se da por descontado”. La propuesta del autor, en este sentido, es que la izquierda (más aún, una nueva izquierda) debería comenzar a construir su plataforma a partir de los deseos generados por el neoliberalismo que no han sido satisfechos (2016: 119). En el momento actual, en el que “el capital se pasea del todo triunfante”, y cuyas “excrecencias semióticas parasitan lo que antiguamente fue el espacio público”, el autor hace un llamado a “abrazar todos los mecanismos de la producción semiótica libidinal en nombre de un *antibranding* poscapitalista” (Ibidem: 143), valorando positivamente la estetización en lugar de rechazarla, “porque justamente fue la homologación

¹⁸ Los solapamientos y diferencias entre mensajes y consignas son recurrentes en la música pop. A nivel latinoamericano, los usos no previstos del bolero han sido estudiados desde una perspectiva literaria por De la Peza (2009), y a través del análisis cultural y musical por Party (2012). En el contexto argentino, Alabarces (2015) se ha referido a las apropiaciones de canciones pop por parte de las hinchadas de fútbol. Por último, Díaz (2013) ha realizado un estudio de recepción y uso de canciones de rock, tango y folklore en la ciudad de Córdoba, en relación a la producción de identidades.

del diseño con el modo de producción capitalista” lo que hizo parecer al capitalismo como la única forma de organización posible (Ibídem: 144).

En esta hegemonía del capitalismo estético y de diseño, “los territorios plausibles de ser apropiados por la imaginación” resultan culturalmente productivos en tanto cualquier “proyecto de apropiación imaginaria tiene la particularidad, según una lógica económica, de costo cero, ya que la gran herramienta es el relato” (Martel, 2013: 74). La cultura pop tendría, en este marco, “el poder de llevar más allá la mera alteración de los factores”, siendo “una verdadera pedagogía capaz de señalar el lado impensado de cada tradición” (Tabarovsky, 2013: 35). Se trata de un reordenamiento semántico, que resignifica las memorias del consumo masivo y los signos de la cultura urbana, reorganizando (o remezclando) la información que aparece en el espacio mediático. Esto no es necesariamente un avance de la crítica ni una afirmación del estado de cosas existente: como sostiene Jameson, en la “historiografía fantástica” del posmodernismo se producen “disparatadas genealogías imaginarias” mezclando “figuras y nombres históricos como si fueran cartas de una baraja infinita” (1996: 290). En buena medida esta fabulación es “el síntoma de la impotencia social e histórica, del bloqueo de posibilidades que deja poco margen de opción, salvo lo imaginario” (Ibídem: 291).

En el presente, afirma Andrew Darley, las nociones de género y autor han quedado en un segundo plano (si bien no han desaparecido por completo) tras el ascenso de la “gestión estética” (2002: 222), aquel sujeto que, en la acción de crear un producto, está más ocupado en retraducir, remixar y representar unos significantes icónicos que preexisten y se recombinan en una nueva obra. Esto, que por un lado libera ciertas tensiones culturales, es también un momento donde la expresividad sufre una mayor coerción por las condiciones de producción de lo estético. Al quedar atenuadas las figuras del género y del autor en sentido clásico, y al debilitarse los referentes privilegiados contra los cuales se confrontaba, las posibilidades de presentar producciones novedosas se reducen, porque no se encuentran suficientes rasgos estructurales que permitan una oposición o una negación de lo precedente. En términos de Baudrillard, es una característica

fundamental en la fase de irradiación fractal de la función estética, un proceso con antecedentes en el dadaísmo de comienzos del siglo XX y el pop art de los 60.

Se trata de cambios en la capa cultural que deben ser comprendidos en su interacción con la capa tecnológica. A partir de la digitalización de registros culturales analógicos y su convivencia con nuevas producciones digitales se ha producido una simultaneidad acelerada en los intercambios, y una proliferación de íconos diferenciados por detalles cada vez más minúsculos. Se reelabora la cultura del pasado en unos términos nuevos, que contienen mucho de repetición, sin dudas, pero que también dan lugar a una realimentación a partir de tradiciones icónicas no exploradas anteriormente. Reynolds asume que al observar

...en retrospectiva el desarrollo del pop y del rock en el transcurso de mi vida como fan consciente y alerta (es decir, desde 1977 en adelante), lo que me deja perplejo es la lenta pero constante desaparición del imperativo artístico de ser original (2012: 200).

Es probable que la originalidad a la que refiere el autor sea más bien un efecto de los estilos del pasado, sostenidos por un archivo mucho menos accesible que el actual¹⁹. La mediatización creciente sumada a la pedagogía pop que los mismos medios ofrecen habilitan un mayor conocimiento de las tradiciones culturales, y por lo tanto se amplía el catálogo de fuentes y citas (y su reconocimiento) en las nuevas producciones.

Mercedes Bunz sostiene que en toda cultura mediática “la repetición de lo que ya existe no es una desventaja sino más bien lo que se busca”, y a pesar de que los más viejos se sientan estafados, el pop es nuevo para los jóvenes que acceden en un tiempo distinto al de las generaciones precedentes (2007: 109). Aunque se trate de los mismos productos, “el juego

¹⁹ El documental “RIP: a remix manifesto” explicita algunas de estas reelaboraciones en la música y la cultura pop durante el siglo XX, por ejemplo los préstamos que Led Zeppelin tomó del blues rural de Estados Unidos, o la reelaboración de fábulas populares del siglo XIX en las películas de Disney. Frith, por otra parte, cita a historiadores que demuestran cómo “hasta finales del siglo XVIII una idea musical podía ser un cliché, algo común y corriente, sin ser acusada de insignificante; la convención –la dependencia reconocible de un precedente– era percibida todavía como estéticamente legítima” (Dahlhaus, citado por Frith, 2014: 61).

de los signos es distinto cuando se entra a él en otro momento” (Ibídem). Frith agrega que la música es importante justamente porque ofrece “una experiencia del paso del tiempo”, modelando la memoria, definiendo la nostalgia, y programando “la manera en que envejecemos”, cambiando a pesar de seguir siendo los mismos (2014: 265).

Si bien el trabajo de Reynolds está muy bien documentado, acertando al detectar la masificación de la cultura retro a comienzos del siglo XXI, no concordamos con su diagnóstico negativo del pop actual. Para Bunz, con quien coincidimos, la repetición tiene “una participación central en la creación de lo nuevo”, a pesar de lo cual “no es algo que se pueda planear (...) es siempre determinado retrospectivamente” (2007: 110). Las conclusiones que presenta Reynolds parecen desconocer este carácter generativo de la repetición, al plantear que “el pop no siempre se repitió a sí mismo (...) el futuro está allá afuera” (2012: 438, 439). Sostenemos que es preciso observar ciertos mecanismos culturales más amplios y complejos como los que describe Groys, que nos permiten entender la dinámica entre la innovación y el archivo, la sinceridad y la sospecha en la cultura mediática.

Nicolas Borriaud, a quien Reynolds critica por ver “la mitad llena del vaso” respecto a estos problemas (2012: 428), sostiene que la producción estética actual manipula los signos de la cultura popular “de acuerdo con una perspectiva hermenéutica y crítica”, con lo cual la cultura se vuelve hacia “una vasta constelación de signos que provienen de espacios y tiempos heterogéneos (...) un amasijo de escombros” (2015: 51). Borriaud defiende a los Estudios Culturales como herramienta para comprender el fenómeno, ya que demuestran que toda sociedad humana “es un modo de decir las cosas en el lenguaje de la realidad”. Esa realidad, en tanto lenguaje, es material de elaboración estética “con lo que ‘cae’ durante ese proceso de enunciación; es decir, sus residuos” (Ibídem: 52, 53). Cada obra particular, entonces, “actúa en dos direcciones temporales”. Hacia el futuro, genera sus propias consecuencias. Hacia el pasado, modifica la forma y el contenido de la historia, generando una bifurcación que traza líneas hacia uno y otro polo (Ibídem: 69).

La tarea actual de la estética es la postproducción de la realidad social, intentando “llevar el mundo al estado precario” (2015: 72). En un momento en que la narrativa hegemónica propone una inmutabilidad de la economía y la política (el fin de la historia), la tarea política de cualquier planteo estético consiste en mantener viva la posibilidad de intervención en el mundo, produciendo “representaciones y contramodelos” (Ibídem: 73). Consideramos, coincidiendo con Borriaud, que el potencial de la función estética en la producción de sentidos culturales permanece actualmente. La gestión estética resignifica la iconografía pop en diálogo con las tradiciones culturales. A continuación observaremos distintas narrativas culturales vinculadas al arte, la música y la cultura pop, a fin de preguntarnos por sus modos particulares de producción y sus características.

Capítulo II: El problema de las narrativas en la cultura pop

*“...en todo relato, la imitación es contingente,
la función del relato no es la de representar,
sino el montar un espectáculo”*

Roland Barthes (1972: 43)

II.1 Introducción

El 23 de enero de 1987, al finalizar la participación del grupo Sumo en el festival Rock in Bali (realizado en Mar del Plata) su cantante, Luca Prodan, se despidió diciendo “viene Virus... lo que pasa es que ahora somos todos putos”, en referencia a la banda pop oriunda de La Plata, que estaba por subir al escenario. Al día siguiente, durante el show del grupo punk Los Violadores, el cantante Pil Trafa le hizo “fuck you” a un avión que sobrevolaba el festival con una publicidad del grupo Zas, y arengó al público diciendo “no queremos la luna de miel de los maricones”, aludiendo a la canción “Luna de miel en la mano”, publicada en el disco *Locura* (1985) de Virus. Posteriormente, en la canción de Los Violadores “Zona roja” del disco *Fuera de sector*, de 1992, Pil Trafa canta: “*Quien se anime a cruzar / tal vez llegue a comprender / que en la zona hay una ley / y que tal vez no habrá luna de miel / Hay algo mucho mejor*” (citado por Lunardelli, 2002: 40).

En una entrevista posterior al festival Rock in Bali realizada por la revista *Canta Rock*, Federico Moura (vocalista de Virus y blanco de ataques homofóbicos por parte de los músicos y el público de rock) condenó la actitud de sus colegas, pero minimizó el hecho y opinó que “la mediocridad decanta por sí misma” (Riera, 1995: 152). Varios años antes, en el disco *Recrudece* (1982) Virus había grabado la canción “Bandas chantas arañan la nada”. La letra realiza un ejercicio lírico que León Gieco repitió 15 años después en su tema “Orozco” (1997), consistente en componer la letra de una canción usando palabras integradas por una misma vocal. El tema de Virus expresaba cuestiones muy caras al imaginario del rock local:

Andaba la banda / blanda andaba ya / Cantaba baladas
/ mansas a la paz (...) La gran transa avanzará / "La
balsa" adaptarán (...) Cacas cantarán / tantas

agachadas / ya van a cansar (...) La trampa avalarán /
más plata agarrarán / La nada arañarán / Banda chanta /
¡Banda chanta a callar!

El grupo Zas, liderado por Miguel Mateos, también fue parte de la escena pop-rock argentina de los 80, llegando a ser teloneros de Queen en su presentación en Argentina. En 1983, en su segundo disco, Mateos grabó la canción "Extra extra" donde cantaba: "Puedo acabar con el machismo argentino / ya lo vas a ver, ya lo vas a ver...".

En esta breve reseña sobre algunos fragmentos de la escena del rock argentino durante los ochenta pueden percibirse las disputas entre distintas formas de experimentar y comprender la música a partir de los discursos y las narrativas que le dan sentido. Estos problemas han sido centrales en la tradición académica de los Estudios Culturales. Raymond Williams formuló el concepto de tradición selectiva, "una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social" (1980: 137). Esta configuración resulta en una codificación cultural, solidificando en una serie de relatos organizan esa selección, contribuyendo a (re)producir el campo cultural que narra. Esto implica, al decir de Williams, que "el verdadero registro es efectivamente recuperable y gran parte de las continuidades prácticas alternativas o en oposición todavía son aprovechables" (1980: 139).

Desde la historiografía, Hayden White explica que el estructuralismo (y luego el posestructuralismo) pusieron énfasis en un cuestionamiento hacia el "modo narrativo" de representación. Siguiendo esta línea (que retoma aportes diversos: Levi-Strauss, Barthes, Foucault, Derrida, entre otros, y no menciona a Williams) el autor explica que la "narrativización" va más allá de la cuestión acerca de la verdad o la falsedad de los hechos referidos. El problema de las narrativas tiene que ver con los tropos: qué formas retóricas y genéricas darán forma a la trama del relato. Así, la forma narrativa "no es meramente un intermediario de un mensaje, sino parte del mensaje mismo" (2010: 63). En las narrativas, "nuestro anhelo de lo imaginario y lo posible debe hacer frente a las exigencias de lo real" (White, 1992: 20).

Si bien el enfoque de White tiene que ver fundamentalmente con el problema que esto representa para su disciplina, el autor reconoce que también “el presente es una construcción tanto como el pasado o el futuro”, y en ese marco, el posmodernismo²⁰ sería una respuesta a esa condición, negando la fijeza de los textos, de los hechos, y en consecuencia, del significado (2010: 157). La construcción de una narrativa histórica cumple así una función primordial en la construcción de la identidad comunitaria (Ibídem: 210) en tanto refiere al mundo real, y lo presenta con coherencia²¹. Lo importante es tener presente su rol ideológico, es decir, su capacidad de promover programas políticos y sociales en el presente al cual se dirige el relato (Ibídem: 212).

Siguiendo a Borriaud, sostenemos que las sociedades se estructuran “mediante relatos, libretos inmateriales más o menos reivindicados como tales, que se traducen en maneras de vivir, relaciones con el trabajo o con el ocio, con instituciones o ideologías (...) vivimos en el interior de esos relatos” (Borriaud, 2007: 53). En las sociedades donde las narrativas están mediatizadas, éstas se construyen como “imaginación reglada (...) modos de creación que se someten a reglas”, las cuales se encuentran sugeridas en los modos de funcionamiento genéricos y estilísticos²² donde se inscribe la narración (Rincón, 2006: 103, 104). Todo “acto de comunicación mediático

²⁰ En una interesante reflexión, White concluye que la diferencia entre el modernismo y el posmodernismo es la diferencia entre una sensibilidad que todavía tenía fe en el esfuerzo por descubrir la “ontología” del mundo y una que ya no tiene esa fe” (2010: 180).

²¹ Esta idea de la narrativa histórica situada, contextual y operativa en las identidades se relaciona con la idea de narración como forma literaria tal como fue estudiada por Walter Benjamin en su conocido texto sobre la figura del narrador. Benjamin detecta el ocaso de esta figura, y el progresivo reemplazo de la narración por la simple información. Esta última adquiere su validez en la proximidad del momento inmediato, mientras que la narración, dice Benjamin, mantiene su fuerza en estado potencial más allá de las distancias espacio-temporales. La narración como forma épica, mantiene así una relación especular respecto a la historiografía: “la historia escrita sería a las formas épicas, lo que la luz blanca es a los colores del espectro” (2001: 122).

²² En el caso particular de la música, entendemos los géneros no como una taxonomía fija y estable, sino como “unidades culturales que consisten en tipos de eventos musicales, regulados por códigos”, cuya emergencia funciona como “reconocimiento y codificación de prácticas existentes, o como oposición a géneros existentes”, y en este sentido son “una red de códigos que en muchos casos históricos ya eran ampliamente reconocidos aún antes de que la invención del nombre del género los consolidase”, lo cual “confiere a la noción de género su particular volatilidad” (Fabbri, 2006: 12, 13). Tenemos en cuenta también el debilitamiento de la categoría de género y autor propio del momento posmoderno, algo a lo que nos referimos algunas páginas antes.

mantiene las huellas del gesto narrativo que le ha dado vida” dando sentido al presente, articulando el pasado y el futuro de una cultura, configurando la memoria y aportando pautas identitarias (Ibídem: 90 - 97).

Al estudiar la relación de la música con el contexto cultural, resulta fundamental tener en cuenta “las diferentes narrativas a través de las cuales articulamos nuestra realidad musical” (Martí, 2000: 249), lo cual da un marco de posibilidad a todas las instancias implicadas (producción, presentación, distribución, consumo, juicios de valor, prácticas). De este modo adquiere sentido social la praxis musical, justificando comportamientos y clasificaciones. Se trata de una “mecánica reduccionista”, un “prisma con distintos reflejos según la narrativa contextual en la que se inserte”, por lo cual está determinado históricamente (Ibídem: 51). En esta misma línea, Pablo Semán sostiene que las narrativas son “construcciones culturales discursivas (...) lingüísticas y no lingüísticas que acarrear y confieren sentido en un campo de fuerzas caracterizado por el juego de relaciones de poder” (1996: 11), con la capacidad de interpelar y articular distintos intereses e identidades sociales a partir de la música.

Hemos estudiado la conformación de una serie de narrativas vinculadas a la música pop, a nivel amplio en tanto cultura como sistema significativo. Las fuentes de las narrativas que relevamos son variadas (incluyendo relatos históricos, periodísticos, artísticos, publicitarios y académicos) y de distintas formas contribuyen a gestar y sostener un campo discursivo propio²³ (Giberti, 1996: 52).

Analizamos el origen histórico y cultural de la denominación pop. A partir de un recorte, anotamos algunas referencias significativas sobre el arte y la música pop en los países centrales y a nivel local. Particularmente en el caso argentino, retomamos las experiencias artísticas del Instituto Di Tella; el surgimiento del mercado televisivo y discográfico de consumo juvenil en los 60 y sus derivas. También reseñamos brevemente algunas experiencias musicales de los 80 y posteriores en el llamado “interior” del país, a fin de

²³ Giberti sostiene que en el caso de la música pop el campo discursivo adquiere una lógica desdoblada y a veces contradictoria: la lógica totémica, que establece una relación espacial entre las estrellas pop y el público; y una lógica mítica, que introduce una relación temporal que logra conmemorar eventos, personajes o temas (1996: 234).

analizar el problema de las narrativas en las escenas regionales, lo cual nos permitió también contextualizar los casos abordados en el capítulo III. Al respecto, detectamos tensiones entre las producciones del interior y las de la ciudad de Buenos Aires. Al mismo tiempo, hallamos fragmentos de las narrativas producidas en las provincias que se mantienen ajenas a la realidad cultural de la capital del país.

Stuart Hall advirtió que

...la matriz de valores, el orden normativo dominante de la sociedad, no es (como muchos científicos sociales nos quieren hacer creer) fijo, inmutable y estático: de hecho, genera en su tiempo sus propias tensiones internas, contradicciones y conflictos que son abierta y vigorosamente expresados (2007: 147).

Es por esto que nos interesan aquí las narrativas culturales, para reconocer esas tensiones y conflictos que les dan forma. Nuestra premisa ha sido realizar una lectura a contrapelo de algunos relatos que resultan significativos, lo cual nos permitió además construir el contexto histórico específico de nuestro objeto de estudio.

II.2 Caminos y derivas del pop

Al referirse a la cultura pop, Raymond Williams explica que

...a mediados del S. XX, canción popular y arte popular fueron significativamente abreviados a pop, en torno del cual volvió a reunirse la gama conocida de sentidos, desde los desfavorables hasta los favorables. La abreviatura dio a la palabra una vivacidad informal pero la dejó más fácilmente expuesta a una idea de lo trivial (2003: 254).

El autor termina su exposición reconociendo que “es difícil decir si anteriores sentidos de pop se fundieron con este uso” (Ibídem).

La música pop posee características propias que permiten comprenderla como la música prototípica del siglo XX. El musicólogo británico Phillip Tagg sostiene que se trata de una música concebida para su

distribución masiva a grupos amplios y socialmente heterogéneos; almacenada y distribuida en forma no escrita (sin partituras); sólo se vuelve posible en una economía industrial, en la cual deviene mercancía; y está sujeta a las leyes del mercado y la libre empresa en las sociedades capitalistas. A lo anterior se suman los gustos e intereses de las clases medias urbanas como un factor decisivo en su formulación (citado por Martí, 2000: 243).

“Pop” proviene del inglés, donde se utilizó al menos desde el siglo XIX como una contracción derivada de la cultura popular (popular culture - pop culture). Partiendo de la diferenciación entre arte popular y arte elevado, este primer uso de la expresión anglosajona “pop culture” sirvió para definir los consumos culturales de las clases bajas. En las etapas iniciales de la industria cultural (1870-1930) los productos arquetípicos fueron los folletines, y luego el cine y la radio. En los años treinta terminó de imponerse el star system hollywoodense (Morin, 1964: 22). A partir de esa década y hasta los cincuenta, el sentido del pop fue modificándose a medida que las estrellas ocupaban cada vez más lugar en la vida cotidiana de las personas. En ese proceso se incorporaron distintas expresiones, como el baile y las coreografías de las Tiller Girls²⁴ o los comics de superhéroes y aventuras, que se volvieron masivos en Estados Unidos hacia los 30 y con altibajos mantuvieron su popularidad hasta la actualidad.

El caso de la música en este período es particularmente interesante para el tema que nos ocupa, ya que sentó las bases a partir de las cuales fue producida y comprendida la música pop. En el último cuarto del siglo XIX surgió un fenómeno bautizado a comienzos del siglo XX como “Tin Pan Alley”, expresión que designaba un callejón de Manhattan, New York, donde se ubicaban las oficinas (a menudo sin más equipamiento que una mesa, una silla y un piano desvencijado) de los editores de partituras musicales (única

²⁴ En 1921 Siegfried Kracauer, crítico alemán vinculado a la Escuela de Frankfurt, se detuvo en el análisis de las “tiller girls”, las compañías de baile femeninas que se iniciaron en Inglaterra hacia 1890, con gran éxito en Estados Unidos en las décadas posteriores. Lo que Kracauer llama “el ornamento de la masa” es definido como “el reflejo estético de la racionalidad”, provocando una “complacencia estética” que, pese a las críticas de la alta cultura, se legitima en tanto “su grado de realidad lo ubica por encima de las producciones artísticas, que recrean unos más altos sentimientos depositados en formas pretéritas” (2008: 98, 99).

forma de editar música en forma masiva en ese momento, para un consumo similar al del folletín). El nombre surgió cuando el músico y periodista Monroe Rosenfeld realizó una investigación para el New York Herald y visitó esas oficinas. Al salir, escuchó desde la calle el eco de los distintos pianos, y lo describió como “un montón de cacerolas de lata sonando” (“tin pans clanging”) (Jasen, 2003: 9). Con el tiempo, la expresión Tin Pan Alley pasó a designar “una manera de escribir canciones dentro de ciertos patrones establecidos y la ciencia de mercantilizarlas y popularizarlas” (David Ewen, citado en Albornoz, 2009: 65).

Este mercado tuvo un rápido auge, publicando canciones “surgidas de tradiciones burguesas de música doméstica y portadoras de sentimientos individuales más que colectivos” (González, 2000: 32). Este fenómeno de edición musical pasó de las partituras de canciones para piano a las grabaciones de canciones para distribución en discos y radios, dando como resultado el establecimiento hegemónico de la forma canción en la cultura musical de masas²⁵. Frith menciona que entre los años veinte y los años cincuenta, y por las limitaciones propias de la tecnología disponible, la industria de la música debía dirigirse a un auditorio indiferenciado: “para ser popular, una canción tenía que trascender todas las diferencias existentes entre los oyentes” (1980: 232).

Es a mediados del siglo XX cuando el pop abandonó el sentido relacionado a lo popular y, en un giro decisivo, se vinculó al mundo del arte. En 1958 el crítico inglés Lawrence Alloway utilizó la expresión “mass popular art”, y luego simplemente “pop art”, en referencia a un tipo de arte pictórico cuyas bases icónicas estaban tomadas del mundo del consumo masivo. Si bien la primer obra que incorpora la expresión “Pop!” dentro del lienzo es el collage de Eduardo Paolozzi “Yo fui el juguete de un hombre rico” (“I was a rich man’s plaything”, 1947), la historia del arte considera como la primer obra decididamente pop al collage del británico Richard Hamilton, titulado “¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?” (“Just

²⁵ Hegemonía que continúa hasta hoy, más allá de algunos experimentos de la música sinfónica y progresiva durante los 70 y de la música electrónica y dance (desde los 70, pero mucho más visibles en los 80 y 90).

what is it that makes today's homes so different, so appealing?", 1956). Ambas obras estimularon a Alloway al definir el arte pop.

Entre las décadas de 1950 y 1960, en el diálogo entre las culturas británica y norteamericana de posguerra, se desarrolló el pop art, movimiento pictórico de importancia en la segunda mitad del siglo XX. El pop art estuvo muy vinculado a la sociedad de consumo, oscilando entre el idilio y la crítica. Su principal exponente fue el artista Andy Warhol (1928 - 1987) quien se había formado en el mundo de la publicidad. Los préstamos y referencias que el arte tomó de la cultura masiva se volvieron frecuentes. Entre los numerosos emprendimientos mediáticos que desarrolló, Warhol intervino en el mercado discográfico (diseñando portadas de discos y produciendo al grupo Velvet Underground & Nico), editó la revista de moda y cultura "Interview", dirigió una serie de films experimentales, produjo el talk show "Andy Warhol's fifteen minutes" que se emitió por la cadena Mtv, e intervino en la escena mediática norteamericana y europea (Koestenbaum, 2002).

Las producciones de Warhol permiten visualizar el conflicto permanente entre afirmación y crítica que aparece en distintas narrativas tanto en el mundo del arte como en la industria cultural. Arthur Danto reconstruye esta tensión, cuando explica que la crítica europea interpretó el arte de Warhol "como una crítica de la cultura de masas norteamericana" y del capitalismo estadounidense, atribuyéndole a los artistas pop "un mérito considerable" nombrándolos como artistas serios, "cosa que no hizo en un primer momento el mundo del arte estadounidense" (2011: 12) influenciado por las amenazas que los emergentes artistas pop representaban para la hegemonía de los expresionistas abstractos. Según el autor, la institución artística norteamericana no aceptaba que, luego de los logros que el expresionismo abstracto había tenido en la Europa de la Segunda Guerra Mundial, los artistas pop pintaran comics y latas de sopa.

Durante los sesenta, el arte en Europa estaba fuertemente politizado, tras las persecuciones del Tercer Reich y la Unión Soviética a distintas expresiones estéticas. En el contexto europeo, la recepción del arte pop lo cargaba de significados políticos en tanto rechazo de la abstracción y, en un segundo momento, como crítica irónica y paródica a la sociedad de consumo.

Danto sostiene que “tuvieran o no razón los europeos en que el arte pop era crítico (...) al menos comprendían que era algo más de lo que parecía a simple vista” (Ibídem: 13).

Diedrich Diederichsen afirma que más allá de las interpretaciones de sus analistas, “Warhol no veneró ni atacó al mundo del consumo masivo” (2010: 169). El crítico sostiene que sus obras representan, en primer lugar, una confrontación de las artes visuales con el estado de otras fuerzas de producción sensible vinculadas a las industrias (particularmente las culturales). En segundo término, Warhol “revalorizó las tradiciones estéticas de las artes aplicadas”, separando lo funcional de lo autónomo y generando un señalamiento sobre esa frontera. Por último, “se refirió a la metafísica del envase”, en tanto “significado que cubre por completo su contenido” en un “desborde semántico” que se volvió imprescindible (Ibídem: 169, 170).

Los sesenta aparecen como un punto de irradiación para el pop en varios sentidos. Esa década estuvo marcada por acontecimientos que marcaron la agenda en buena parte del mundo occidental. En una rápida enumeración podemos nombrar acontecimientos políticos (el Mayo Francés, la Guerra Fría, la Revolución Cubana); de la cultura musical juvenil (la beatlemania, los festivales de Altamont y Woodstock); relacionados a los movimientos de género (la segunda oleada del feminismo) y las libertades sexuales (la píldora anticonceptiva); tecnológicos (la carrera espacial coronada por el alunizaje de 1969) entre muchos otros, a veces contradictorios entre sí, pero que a la vez proyectaron a la cultura masiva como arena propicia para la construcción de representaciones e identidades²⁶.

A principios de los 70 el semiólogo italiano Umberto Eco señalaba que en el desarrollo del arte pop se produjo una superposición en el mundo anglosajón entre “popular art” (que corresponde, según Eco, a lo que en el mundo latino se denominó “cultura de masas”) y “pop art” como movimiento pictórico. El autor aclaraba que “el pop art nació precisamente como un juego

²⁶ En los 60 el desarrollo de las transmisiones vía satélite y la expansión de las industrias culturales transnacionales contribuyeron a difundir los géneros y estilos propios de la música pop por todo el mundo. A su vez, la densidad que tuvo esa década en cuanto a acontecimientos (sociales, culturales, políticos) la ubicó como un punto de referencia, incluso para el presente.

inteligente e irónico” sobre la cultura de masas. “Los comics eran popular art, mientras que la imitación de los comics de Lichtenstein era pop art²⁷” (1973: 24). El panorama se complejizó cuando los dibujantes de comics (y con ellos la industria cultural) comenzaron a imitar el pop art de Lichtenstein y de otros artistas pop.

Resulta relevante la relación que Eco propone entre “popular art” y “cultura de masas”. La categoría “cultura popular” (sobre todo en América Latina) aborda otro tipo de fenómenos (con sus propios principios y problemas epistemológicos y metodológicos). En los países de lenguas neorrománicas, “*popular* y *tradicional* pueden ocupar un mismo campo semántico, algo que no sucede con la idea anglosajona de *popular music*, una formulación que en la práctica aparece diferenciada de la idea de *folk music*” (Martí, 2000: 238). “Folk” corresponde aquí a lo popular, mientras que “popular music” se refiere a lo masivo²⁸.

El pop art, teniendo en cuenta la definición de Eco, puede ser comprendido entonces como un momento dentro de la cultura de masas, que activó un movimiento de “integración dialéctica” del cual surge la cultura pop (1973: 25). Para el autor, todo esto no debería llevarnos a verla “como una especie de fiesta general, de atracciones de feria” (1973: 29) sino a describir e investigar la cultura de masas y la sociedad de consumo en busca de aquellos rasgos que le dan forma. El autor destaca algunos aspectos que, en su opinión, definen la cultura pop: la auto-ironía, la capacidad de manipulación que se le otorga al público, y cierta influencia del mito de la vanguardia (innovación, autenticidad, ruptura, etc...).

En el caso de la música masiva, entre 1959 (año en que los primeros íconos del rock and roll como Elvis, Chuck Berry o Buddy Holly estaban

²⁷ Resulta relevante la relación que Eco propone entre “popular art” y “cultura de masas”. La categoría “cultura popular” (sobre todo en América Latina) aborda otro tipo de fenómenos (con sus propios principios epistemológicos y metodológicos). En los países de lenguas neorrománicas, “*popular* y *tradicional* pueden ocupar un mismo campo semántico, algo que no sucede con la idea anglosajona de *popular music*, una formulación que en la práctica aparece diferenciada de la idea de *folk music*” (Martí, 2000: 238). “Folk” corresponde aquí a lo popular, mientras que “popular music” se refiere a lo masivo.

²⁸ Raymond Williams sostiene que incluso en las lenguas germánicas la relación entre “folk” y “popular” es incierta y variable, y sugiere que esta inestabilidad está asociada a las complejidades y dificultades constantes que presenta el concepto de “cultura” (2003: 149, 150).

retirados, presos o muertos) y 1964 (cuando The Beatles se presentan en Norteamérica) la escena padeció un período de sequía, y la época dorada parecía terminada. Sin embargo, cuando The Beatles resucitaron el espíritu y el mercado de la música joven, “la cultura rock, en su esfuerzo por comprender su propia historia, seleccionó a ciertos intérpretes y marginó a otros con el fin de argumentar que el gusto popular, durante los años de transición, no fue el que debía haber sido”, tildando la música de esos años de “formulista y hueca, un interregno absurdo entre Elvis y los Beatles” (Keir Keightley, 2006: 164).

Luego de analizar el surgimiento del rock and roll en los países centrales, Will Straw observa que los primeros grupos y solistas de rock en los países periféricos aparecidos a principios de los sesenta “parecían poco más que burdas y descaradas imitaciones de sus contrapartidas británicas o norteamericanas”, y señala que

...una década más tarde, los músicos y los fans interpretaban la anterior explosión musical como una situación vergonzante. En el mejor de los casos era recordada como un momento frívolo en la ruta hacia una tradición rockera seria y autóctona (2006b: 107).

En este sentido, resulta interesante el planteo de Keith Negus (2005), quien en una relectura de la trayectoria histórica de los Estudios Culturales sostiene críticamente que deberían rechazarse todos los modelos dicotómicos de comprensión de los fenómenos culturales. Lo cierto es que actualmente la reproducción del modelo *rock serio vs. música pasatista* se ha tornado problemática, por distintos motivos. Podemos relacionar la menor capacidad de shock de los gestos de rebeldía juvenil con las repeticiones constantes, el marketing cultural y la distancia histórica; la sobreabundancia de obras (discos, recitales, películas, libros) y su disponibilidad digital, un archivo destacable por su extensión; las menores diferencias culturales entre generaciones de padres e hijos (que comparten consumos y prácticas); y la perdurable instalación de la figura del joven como actor social e ideal de felicidad, más allá de lo etario. Un factor incluso más importante en algunas regiones es la situación económica y laboral de los jóvenes y sus padres. Si a

mediados de los cincuenta la estabilidad laboral era algo dado, en la actualidad se trata de poco menos que un raro aviso.

Desde finales de los 40, la historia de la música pop en los países centrales presentaba, escena tras escena y género tras género, una formación en capas culturales bien diferenciadas. Desde los 50 hasta fines de los 60, el cambio fue relativamente lento en relación a lo que estaba por venir. En los setenta hubo una rápida sucesión: rock psicodélico, rock progresivo, glam rock, punk rock. Se sumaron el soul, el ska, el reggae y la música disco. En contraste con los años cincuenta, no hubo una escena o género claramente dominante, sino varias disputas y sucesiones. El caso emblemático fue el punk, cuyo desarrollo y masificación se produjo en unos 6 meses durante el año 1976 (Brabazon y Redhead, 2013).

Esa multiplicación de géneros, estilos y prácticas durante los 70, junto con la puesta en escena de distintos conflictos (políticos, económicos, identitarios, estos últimos vinculados a las realidades laborales, raciales, de género, de procesos migratorios, etc...) fueron conceptualizados por los Estudios Culturales como subculturas: movimientos que daban lugar a estos conflictos a partir de la reapropiación de las mercancías, construyendo identidades sociales y a su vez dando lugar a expresiones culturales y musicales que disputaban las hegemonías sociales (Hebdige, 2004; Hall, 2007; Clarke, 2009; Willis, 1974).

Durante los 80, la música pop pareció llegar a una meseta, sobre todo tras la caída del muro de Berlín y el anunciado "fin de la historia". Muchos críticos señalaron la pérdida de potencial crítico de la ironía pop tras las políticas de Ronald Reagan en Estados Unidos²⁹ y la conversión de la cultura en un pastiche posmoderno, calificación sostenida principalmente por Fredric Jameson. En su estudio sobre la lógica cultural del capitalismo avanzado, el autor planteó la pregunta sobre el carácter crítico de la cultura posmoderna

²⁹ La administración Reagan implementó una serie de políticas: desregulación del mercado mediático, ampliación de la duración de las licencias y renovación automática, posibilidades para los grupos empresarios de poseer varias emisoras a la vez, entre otras. La concentración resultante (sumada a un clima político conservador) generó varios problemas en el mercado musical, incluyendo denuncias de censura por parte de músicos de rock y proyectos de catalogación (similares a los utilizados en el cine) para las portadas y las letras de discos (Cfr. con De la Fuente Soler, 2006).

(2005: 29). A partir del análisis de diversos fenómenos estéticos, el estudio sostiene que en el período posmoderno la alienación se transforma en fragmentación, un descentramiento que aniquila la idea de estilo personal y único, llevando a los productos culturales a producir intensidades (más que sentimientos). Esto se refleja particularmente en la forma del pastiche, “la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta” en una repetición neutral, sin impulso satírico, una parodia vacía que sólo imita estilos pasados ya caducos (2005: 42, 43).

A pesar de esta caracterización, al menos desde fines de los ochenta se evidencia la circulación global de ciertas figuras que han trazado una forma de ser pop en la cultura posmoderna. Michael Jackson (afroamericano de piel blanca, figura publicitaria y estrella global) aprovechó al máximo las posibilidades del marketing, lo que Marcus llamó el “Jacksonismo”: una explosión pop donde la música y la imagen atraviesan “barreras políticas, económicas, geográficas y sociales” (1989: 120, 121). Por otra parte, el “efecto Madonna” (Kellner, 2011: 291) en la carrera de Madonna Louise Ciccone mostró que “las prácticas artísticas ‘subversivas’ también confluyen con una estrategia de mercado de éxito” (Ibídem: 302), al hacer “circular imágenes positivas de subgrupos marginales en nuestra cultura” (Ibídem: 315), y particularmente en la trayectoria de las discusiones sobre la identidad de género. Se trata de un momento en el cual, como señala Diederichsen, “el espíritu de época fue compatible con el nuevo feminismo”, dando lugar al “complejo Butler-Madonna” (2005: 51). Por último, The Rolling Stones representan el imperativo de la juvenilización, el ideal social de ser joven y millonario en la tercera edad y seguir rockeando, a través de una oxidada identidad adolescente que interpela a gran parte de la sociedad.

Bunz sostiene que en los 80 comenzó a extinguirse el conflicto generacional. Como consecuencia, “hoy ya no existe una edad determinada en la que se abandone la música pop”, con lo cual “uno permanece joven” (2007: 105, 106). Esto tiene efectos que podrían evaluarse como positivos (más diversión, menos responsabilidades) pero también otros que son negativos: esta flexibilización significa que los sujetos no pueden “hacerse un lugar en el mundo” (Ibídem: 107). En este sentido, la juventud dejó de ser una

promesa para convertirse en un estado permanente, que es también una amenaza.

Desde una óptica claramente marxista, la clave para Jameson está en comprender que “el capitalismo es, al mismo tiempo y en el mismo sentido, lo mejor y lo peor que le ha sucedido a la especie humana”, y lograr entender ese movimiento cultural “al mismo tiempo como catastrófica y como progresista” (2005: 104). A partir de este diagnóstico, para el autor la progresiva pérdida de autonomía de la esfera cultural desde mediados del siglo XX es una posibilidad de explosión de los campos creativos, donde todo (valores mercantiles, poder del Estado, hábitos individuales y estructuras mentales) se ha convertido en alguna forma de cultura (y de mercancía).

A su vez, esto indicaría que en el posmodernismo todas las formas culturales (afirmativas o críticas) están “desarmadas y reabsorbidas por un sistema del cual ellas mismas pueden considerarse como partes, puesto que son incapaces de mantener frente a él la más mínima distancia” (2005: 108). Jameson invita a leer esta fragmentación posmoderna en términos positivos, apelando a una complejización lacaniana del esquema marxista que tome en cuenta no sólo lo real y lo imaginario, sino también lo simbólico como eje de un trabajo que logre desarrollar “mapas cognitivos” novedosos.

Es preciso enfatizar que hoy la cultura pop continúa siendo parte de los imaginarios sociales y las identificaciones grupales. Tras el desarrollo y la masificación de nuevas tecnologías de producción, distribución y consumo cultural (fundamentalmente las herramientas informáticas que permitieron el almacenamiento y la transmisión digital), en el siglo XXI sigue existiendo un mecanismo complejo de reelaboración de las memorias culturales que establece diálogos y tensiones con la idea (no siempre comprobada empíricamente) de una cultura industrial homogeneizante.

Como ya hemos mencionado antes en este trabajo, el sentido común y la prensa han utilizado la expresión “música pop” en sentido despectivo, fundamentalmente para señalar “lo que el rock no es”: una música de fácil comprensión con fines comerciales, que utiliza el romanticismo como tema predominante en sus letras, y con melodías fácilmente memorizables, razón por la cual se ha considerado al pop como productor de una “estética musical

conservadora” (Shuker, 2005: 234). En esta línea, habitualmente se asocia el éxito de la música pop a los productores de los grupos, quienes componen la música, escriben las letras, eligen la ropa y diseñan las portadas de los discos. Se la ha catalogado como un estilo menor, música complaciente, para el momento, para bailar o para escuchar en las listas de éxitos de las radios. Sin embargo, si tomamos a la música pop como un proceso cultural más amplio, desde la política editorial de Radiohead hasta la biopolítica de Britney Spears, como sostiene irónicamente Diederichsen (2005), observamos que hay en realidad tensiones, que permanecen y generan conflictos entre uno y otro polo (crítico / afirmativo). Pasaremos ahora a observar los problemas de las narrativas culturales a nivel local.

II.3 En Argentina

Durante la década de 1960 la sociedad argentina (y fundamentalmente la población urbana) vivió “un período de renovación cultural”, destacándose el joven como “una figura gravitante” que “comienza a ser entendido y construido como consumidor”, siendo la televisión uno de sus principales agentes (Ugarte, 2010: 56, 57). Las cuestiones tecnológicas fueron fundamentales: durante los cincuenta la única emisora televisiva era Canal 7, y entre junio de 1960 y julio de 1961 se inauguran tres canales: el 9, el 13 y el 11. Por otra parte, la industria discográfica se había instalado con fuerza en el país hacia fines de los 50 a través de filiales de grandes empresas multinacionales, que no se limitaban a editar localmente sus producciones importadas, sino que ampliaban sus catálogos contratando a músicos argentinos, los cuales muchas veces producían hibridaciones con otras formas culturales. Así, con el crecimiento de la industria, se va gestando durante los 60 una cultura joven producida principalmente en Buenos Aires pero con difusión en el resto del país³⁰. En la coyuntura de esta década, resulta imprescindible una tercera referencia para comprender la conformación de la cultura pop local: la intervención del Instituto Di Tella.

³⁰ Al referirse al rock argentino, Vila sostiene que “el fenómeno tiene dimensión nacional”, pese a lo cual se circunscribe “a sus expresiones en el marco de la Capital Federal y el Gran Buenos Aires, zonas que pueden considerarse como el epicentro de su actividad” (1985: 83).

Las experiencias artísticas desarrolladas en torno al Di Tella fueron, junto con la televisión y la industria discográfica, fundamentales en la gestación de un “pop lunfardo”, como llamó el crítico francés Pierre Restany a los exponentes locales (Gustavino, 2010). En los años 60 el arte, la TV y la música tenían (al menos en Argentina) elementos en común: nucleaban a distintos sectores del incipiente consumo juvenil; estaban relacionados a la cultura de masas; y fueron estimulados inicialmente por formas tecnológicas y estéticas originarias de los países centrales o desarrollados. Además, eran prima facie apolíticos, a pesar de lo cual provocaron una serie de cambios culturales, generando resistencias y rechazos en diferentes sectores de la sociedad.

El Instituto Di Tella funcionó en Buenos Aires entre 1963 y 1969. Allí se realizaron los primeros happenings locales. Su objetivo era promover la investigación y la experimentación en artes y ciencias sociales, con la pretensión de “actualizar y modernizar las diversas disciplinas artísticas” (King, 1985: 10), y apostando al desarrollo de una vanguardia artística local. Ana Longoni destaca que en el ambiente artístico intelectual del Di Tella se plantearon “cruces insólitos” a nivel teórico y estético, una situación derivada de la condición periférica del país que permitía “poner en relación y volver productivas” relaciones entre distintos corpus que “en los países centrales rara vez se leían conectadamente” (2004: 26). Fue especialmente en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella donde se gestó una resonante revuelta estética, con fuertes ecos sociales y políticos. El Instituto trazó paralelos y realizó intercambios con el pop art del resto del mundo, vinculándose con críticos importantes como el ya citado Lawrence Alloway³¹.

Un pequeño grupo de artistas relacionados al Di Tella, dirigidos por Oscar Masotta, realizó algunas experiencias vanguardistas en torno a los medios masivos, en lo que denominaron “arte de los medios de comunicación de masas”, en sintonía con cierto espíritu de una década en la cual “las tomas

³¹ De hecho, fue en el Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella donde se proyectaron tempranamente películas de Andy Warhol en Argentina. En agosto de 1965 se realizó durante dos semanas una muestra de “New American Cinema”, proyectando cine underground norteamericano casi en simultáneo a su estreno en Estados Unidos (King, 1985: 73).

de posición respecto de la cultura de masas se volvieron cada vez más importantes en el campo cultural” (Varela, 2005: 212). Masotta explicaba que “nos excitaba la idea de una actividad artística puesta en los medios y no en las cosas, en la información sobre los acontecimientos y no en los acontecimientos” (2004: 253). Una de sus obras, un espacio publicitario contratado en la televisión abierta retroalimentado con publicidad gráfica en la vía pública, invitaba a reflexionar sobre el carácter masivo de los mensajes en un experimento de simultaneidad.

En este grupo participaba también Roberto Jacoby. Este artista fue parte del Instituto Di Tella en la década de 1960, integró a comienzos de los años setenta el grupo de artistas que produjo la muestra “Tucumán Arde”, fue letrista del grupo de música pop Virus en los 80 y actualmente sigue vinculado a la producción artística con nuevas tecnologías. Según Reinaldo Laddaga es “uno de los artistas argentinos más complejos y difíciles de situar”, ya que “pasa por la intervención en sitios donde se anuda la producción de arte con la construcción de escenas” (2006: 88-90)³².

En cuanto a la industria discográfica, en 1948 se presentó a nivel mundial la tecnología del microsurco, impulsada por la discográfica CBS, que relegó al disco de acetato y permitió editar discos de larga duración (Long Play o LP) de vinilo con unos 30 minutos de música por cada cara. Esto afectó todas las instancias del mercado musical: producción, distribución y consumo. Generó cierta lógica en músicos y productores respecto al orden de presentación del material (el “lado A” y el “lado B” con sus canciones prototípicas); incentivó y expandió las ventas de discos y de aparatos reproductores; y al mismo tiempo transnacionalizó la cultura musical. Tras la Segunda Guerra Mundial, las compañías de discos dejaron de producir y

³² Jacoby es sin dudas un personaje multifacético. Por razones de espacio no podremos aquí reponer su extenso currículum. Actualmente sigue vinculado a la producción artística (en 2014 presentó la intervención “Diarios del odio” en el Fondo Nacional de las Artes en Buenos Aires) y a las nuevas tecnologías. Andrea Giunta sostiene que Jacoby “fue un activo protagonista de actividades asociativas marcadas por la incertidumbre y la conciencia acerca de que un control perfecto es imposible. En esta dinámica (...) puede inscribirse su protagónica participación en el arte de los medios o en Tucumán Arde, o los múltiples proyectos de redes de artistas que lanzó desde los 90 (Bola de nieve, revista Ramona...)” (2009: 212) El proyecto “bola de nieve” sigue una lógica de trayectorias múltiples, al reseñar obra, pensamiento y biografía de más de 1100 artistas que han sido convocados a participar a través de la recomendación de otros artistas ya incluidos en la red.

comercializar aparatos reproductores. La separación de estas actividades llevó a la industria discográfica a profundizar sobre los contenidos, los espectáculos y los rasgos más estéticos que tecnológicos en torno a la producción musical (Getino, 1995: 112, 113).

En la década de 1950, las compañías RCA Victor, Columbia, EMI-Capitol y Decca eran dueñas de los mercados de música grabada en casi todo el mundo occidental. Al mismo tiempo, la fragilidad del LP para su distribución internacional las llevó a desarrollar una red de sellos editores subsidiarios en los mercados locales, que se encargaron del prensaje y distribución de discos en cada país, aprovechando esa estructura para editar también el trabajo de músicos nacionales y maximizar la rentabilidad (Ibídem: 114). En los años 40 y 50 la industria fonográfica argentina creció de manera visible, con sellos locales como Pampa, Interdisc, Microfón y Sicamericana, cuya labor en el campo de la música popular (tango, diversas variantes del folklore, etc...) les permitió probar una relativa capacidad para competir exitosamente con las filiales de las multinacionales que comenzaban a instalarse en el país. Un indicio importante de esta expansión del mercado es el otorgamiento de la personería jurídica a la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas (CAPIF) en 1958. Hasta esos años la música argentina hegemonizaba casi totalmente el mercado interno tanto en programación radiofónica como en venta de discos y espacios bailables, exportándose incluso a otros países de la región.

Esta tendencia comenzaría a invertirse a partir de los 60 y 70. En esas dos décadas comienza a observarse una modificación en las expectativas, los hábitos y los consumos culturales, sobre todo de los jóvenes y adolescentes. Aparece una brecha en las preferencias del sector juvenil respecto a las generaciones precedentes, que Getino atribuye a un proceso de disgregación y desmarcaje social, lo cual habría generado en los jóvenes el uso de los productos culturales como una forma de señalar los territorios cotidianos generando su propio contexto, excediendo el simple "tiempo de ocio" (Getino, 2008: 151-152).

En Buenos Aires, las filiales locales de las multinacionales difundieron en los 60 el rock and roll original que habían iniciado una década antes en

Estados Unidos Chuck Berry y Elvis Presley, entre otros. La primer versión local llegó en 1961, cuando Johnny Tedesco (luego parte del show televisivo “El Club Del Clan”) grabó “El rock del ton ton” para la compañía RCA Victor. Apenas un par de años después debutaron Sandro y los de Fuego, con versiones en castellano de canciones norteamericanas y composiciones propias. Este aterrizaje musical en Argentina no fue llamado “rock nacional” por nadie, y de hecho esta denominación apareció varios lustros más tarde.

El surgimiento de este rock and roll cantado en castellano está indisolublemente asociado a la expansión de la oferta cultural en los sesenta, como mencionamos más arriba. Mirta Varela sostiene que la llegada de los canales privados y la ampliación de la oferta introdujeron innovaciones sin precedentes en la cultura argentina. Se creó una diferenciación estilística y estética entre los distintos canales, aunque manteniendo una línea general de programas “Aptos para Todo Público” (ATP), y esto logró establecer un repertorio de imágenes, peinados, poses, objetos, planos, espacios y formas, convirtiendo a la televisión en “referente de la fachada modernizadora” (2005: 134). Para la autora, el mayor gesto de expansión estética propiciado por la televisión en esos años se encuentra en los peinados femeninos, batidos, flequillos abultados, ondas sobre los lados, cabezas totalmente redondeadas por peinados muy producidos: una tendencia que en parte se hacía eco de dos de las series norteamericanas de dibujos animados más exitosas por esos años en Argentina: “Los Picapiedras” y “Los Supersónicos”, ambas de Hannah y Barbera (Ibídem: 136).

Tanto “El Club Del Clan” como “La Escala Musical” difundieron, además de la llamada “música beat”, muchos de estos rasgos estéticos. Carlos Bayón, a cargo del segundo programa, producía también al grupo Los Gatos Salvajes, que se presentó en el show televisivo. De hecho, el conjunto se disolvió cuando se levantó del aire “La Escala Musical” (que les daba un ingreso monetario fijo) y luego dos de sus integrantes (Ciro Fogliatta y Litto Nebbia) formaron Los Gatos, a quienes la narrativa del rock nacional ubicó a posteriori como los pioneros.

Varela sostiene que en la televisión argentina de la década de 1960 “la novedad del pop juvenil exige la nitidez de los planos amplios, de frente, que

muestren la alegre redondez de los jóvenes”, agregando que este público prefiere “las formas del pop y de los marcadores de hábitos norteamericanos” (2005: 140). Sin embargo, argumenta la autora, “ni siquiera en el pop juvenilista de los programas musicales, que es donde la traslación de los modelos norteamericanos se produce en forma más literal, se deja totalmente de lado la hibridación con las tradiciones” (Ibídem: 142). La particularidad de este período de la música joven en Argentina está dada por el paso de “una suerte de ecualizador universal hasta lograr que todo suene ‘encantador’” (Ibídem). Esta nueva ola musical tomó como plataforma de proyección la filial local de la CBS, cuyos capitales también formaban parte de Canal 13 desde sus inicios³³ (Ibídem: 146). Al mismo tiempo que la televisión servía de trampolín para nuevos cantantes, los grupos musicales locales poblaron las pantallas televisivas, las radios, los discos y los circuitos de presentaciones en vivo, en su mayoría en clubs. Los dos shows musicales más importantes en la televisión, “La Escala Musical” y “El Club Del Clan”, promocionaban bailes donde participaban los grupos y cantantes de los respectivos programas.

Las narrativas culturales construidas posteriormente (principalmente periodísticas, aunque también las hay académicas) reconocen los años 1965, 1966 y 1967 como aquellos en los que se gestó el *rock argentino*. Primero fue la edición de “Rebelde” del grupo Los Beatniks (integrado entre otros por Moris y Pajarito Zaguri), y después el simple “La Balsa”, un tema de Tanguito (José Alberto Iglesias) versionado por Los Gatos, grupo que lideraba el rosarino Litto Nebbia (en cuya cara B se incluía la interpretación de “Ayer nomás” de Moris) y que logró un singular éxito de ventas³⁴. García sostiene que las narrativas sobre el rock en Argentina pueden ser analizadas a partir de su adscripción parcial o total a una de tres estrategias: afectivo / ideológica, típica de los fans; argumentativa / justificatoria, utilizada por periodistas y críticos especializados; y descentrada / desnaturalizante, propia de antropólogos, sociólogos y etnomusicólogos (2010: 19). A cada estrategia

³³ Varela consigna que Palito Ortega era la cara visible del departamento discográfico de la CBS (accionista de canal 13), mientras que Leo Dan fue promocionado por la RCA como respuesta al éxito de Ortega.

³⁴ Mientras “Rebelde” no superó las 600 copias vendidas, “La balsa” se ubicó encima de las 200.000.

podemos agregar modos narrativos típicos. El héroe trágico y el romanticismo corresponden al fan; la superioridad moral o estética al crítico; y como el propio García señala, la narrativa descriptiva hace lo suyo en la academia, aunque muchas veces la incomprensión de las prácticas culturales o la adscripción a pasiones propias del fan o el periodista vuelven borrosa esta última estrategia (Ibídem: 27).

Los imaginarios del rock argentino han sido estudiados desde la academia por Pablo Alabarces, siguiendo el concepto de tradición selectiva de Williams que apuntáramos antes y aplicado a la comprensión de la cultura rock local. Según el propio autor resumió en una ponencia posterior, su hipótesis era que

...la invención del rock nacional en Argentina consistió en una larga serie de contradicciones revestidas de un ropaje compacto, coherente y sistemático, ropaje cohesivo vigorosamente ausente en el original pero consagrado en las interpretaciones a posteriori de sus analistas (2005: 3).

A partir de esta conjetura, Alabarces hilvana contradicciones y paradojas en varios pasajes del relato fundacional del rock en Argentina. Tanto los Teen Tops (mexicanos) como El Club del Clan (argentinos) innovaron al cantar en español, muchas veces traduciendo letras de éxitos del rock and roll norteamericano y con el apoyo de las subsidiarias locales de las multinacionales discográficas. Recién con la llegada de Sandro (Roberto Sánchez) se produciría una novedad en el panorama musical argentino: Alabarces sostiene que Sandro representa una copia mejorada de Elvis, a partir de su versión pintoresca de la marginalidad.

En 1965, con Los Gatos, se delimita el que sería llamado varios años más adelante *rock nacional*. Con más de 200.000 copias vendidas del simple La Balsa / Ayer Nomás se volvió visible y masivo un movimiento subcultural, de los denominados náufragos, término con que la versión romántica de la historia denomina a los jóvenes inconformistas y soñadores; aunque en la jerga de la época se usara para llamar a aquellos que no dormían durante varios días motorizados por la ingesta de anfetaminas. La narrativa romántica

es la propuesta por los mismos músicos protagonistas del movimiento, quienes tuvieron un papel decisivo en la definición cultural del rock argentino. Estos actores subculturales se oponían al nicho de consumidores jóvenes de nuevas estrellas pop musicales y televisivas. Pero también se vieron representados en novelas ATP de gran éxito masivo como “La Familia Falcón”, donde aparecían “los problemas englobados bajo el rótulo de los jóvenes iracundos, un tópico recurrente en los primeros años sesenta”, tal como registra Varela³⁵ (2005: 150).

Los Gatos no eran nada nuevo: una versión criolla de John, Paul, Ringo y George. Según Alabarces “la diferencia está en una actitud, en una pertenencia actualizada discursivamente: ellos son *otra cosa*” (1993: 44). Pipo Lernoud, considerado uno de los pioneros del rock nacional, es quien propone esta otredad: “No importaba que Los Gatos cantaran cancioncitas de amor, porque era otra cosa” (citado por Provéndola, 2015: 51). Siguiendo a Simon Frith, puede sostenerse que esa otra cosa no es más que un modo distinto de vivenciar la música (y, a confesión de parte, la *misma* música), un modo diferente de interpretarla y atribuirle sentido. Para este autor, la autenticidad “no es una cualidad de la música en sí (de cómo está hecha), sino de la historia que se escucha contar, la narración de la interacción musical en la que los oyentes se colocan a sí mismos” (2014: 475).

Sin embargo, esa otra cosa adquiere un rasgo particularmente complejo: “en el plano de los propósitos” se plantean con una actitud “radicalmente distinta de los mecanismos comerciales de producción musical” (Alabarces, 1993: 44) En otras palabras, “un hecho comercial fundó un hecho no comercial: el movimiento anticomercial por excelencia es leído como fundado por las ventas de La Balsa” (Lunardelli, 2002: 34). El rock de Los Gatos “se pretendía tan puro que calificaba a lo político como parte del sistema” (Alabarces, 2005: 10). Pujol señala que “los intérpretes juveniles de la primera mitad de los años 60” que aparecían en El Club del Clan y La

³⁵ Es interesante tener en cuenta cómo la industria cultural interactuaba con estas tendencias. El grupo musical “Los Iracundos”, formado en Uruguay en 1961, alcanzó fama internacional durante esa década, aunque no tocaban rock ni eran particularmente irascibles. Sus integrantes aparecieron en varias películas, y obtuvieron el segundo puesto en el Festival de la Canción de Buenos Aires de 1968 con “Puerto Montt”.

Nueva Ola no tenían “el suficiente capital simbólico para poder plantear sus carreras en términos más soberanos”, a pesar de lo cual “crearon las condiciones de posibilidad del rock nacional” (2015: 17).

Una hipótesis posterior de Alabarces propone al rock argentino como “el único caso de rock nacional en el mundo” (2008: 36). No obstante, Paul Yonnet anota que entre 1960 y 1963 hubo un grupo francés que hacía “rock and roll afrancesado” con el nombre de Los Gatos Salvajes, al cual no se lo podía denominar “rock francés”, por su apego a la música original norteamericana. El autor menciona que el rock en Francia no tuvo gentilicio durante toda la etapa de instalación de la nueva música en ese país, no fue denominado “francés” por nadie hasta varios años más tarde (1988: 110).

Manuel Tufró sostiene que si el rock “discute determinadas prácticas de consumo y estéticas hegemónicas”, al mismo tiempo “se trata de una producción simbólica que no puede conectar con el campo político, de ahí su escasa productividad en términos de una alternativa. Sí, en cambio, puede ser capturada exitosamente por el mercado” (2010: 117). En el mismo sentido, Simon Frith apunta que el rock estadounidense y británico siempre ascendió “grados en su éxito comercial (...) definiéndose sin rubor como un sector comercial de vocación anticomercial”³⁶ (2006: 83, 84).

El posicionamiento en la versión argentina de esta narrativa sirvió para enfrentar de forma constitutiva a los naufragos con la música y los músicos del estilo “Club del Clan” (Johnny Tedesco, Palito Ortega, Sandro), denunciados por complacientes y comerciales. Con esto, también se rechazaba discursivamente al mercado discográfico, que les servía a unos y otros para ganar dinero y ser famosos³⁷. El “no transar” como principio ético y moral, en la práctica se abandonó incluso antes de construir el mito, ya que las dos primeras canciones grabadas por Los Gatos tuvieron modificaciones en sus letras originales, solicitadas por los directivos de la RCA. La versión de “Ayer Nomás” de Moris es una canción de protesta, que se transformó en una balada de amor en la versión de Los Gatos. Y “La Balsa”, compuesta

³⁶ Frith conjetura además que la desintermediación digital dada a partir del formato MP3 terminará por desarmar esta “confusión institucional” de los intereses del rock.

³⁷ Esta distinción “comercial / no comercial” encuentra sus ecos en la disputa “Soda Stereo / Redonditos de Ricota” a partir de la década de 1980 (Cfr. con Alabarces, 1993).

originalmente por Tanguito, empezaba con el verso “estoy muy solo acá en este mundo de mierda”, frase que Nebbia cambió por “estoy muy solo y triste acá en este mundo abandonado”³⁸. Tanto Moris como Tanguito son titulares de las regalías producidas por los derechos de autor de las canciones grabadas por Los Gatos.

Raymond Williams anota que los procesos de expansión del mercado en los cuales se integran los artistas “ha conducido significativamente (...) a intentos posteriores de diferenciación entre formas ‘comerciales’ y otras formas (‘creativas’, ‘auténticas’) de la misma práctica manifiesta”, unas divisiones que para el autor no deberían ser vistas como adecuadas o esenciales (1994: 47). En este sentido, resulta significativo observar aquí la narrativa del rock nacional, desmontando lugares comunes que nos permiten comprender la música pop como una formación cultural que engloba distintas variantes estilísticas y genéricas.

Uno de los argumentos prototípicos del relato justificativo / argumentatorio en la narrativa periodística del rock nacional es la siguiente: Sandro estaba influenciado por el rock and roll norteamericano, principalmente por Elvis y Chuck Berry, mientras que Los Gatos (y los grupos que le siguieron) tomaban elementos del rock inglés, es decir, The Beatles. Esta diferenciación no es tajante en el plano de los hechos. En sus primeros cuatro LP con Los De Fuego, Sandro grabó versiones en español de 4 temas del cuarteto de Liverpool, y sólo un tema de Berry. Sandro, además, habría sido de los primeros músicos en traer a Argentina noticias de The Beatles y Bob Dylan (Del Mazo, 2009: 27). Los Gatos Salvajes, por su parte, sólo incluyen dos interpretaciones (covers) de canciones de The Rolling Stones en

³⁸ A pesar de su lírica original de rebeldía y el posterior cambio más orientado al nihilismo, el músico *Pajarito* Zaguri, integrante del grupo Los Beatniks recuerda en entrevistas de prensa que la composición original de “La Balsa” de Tanguito estuvo motivada por el bolero “La Barca”, del puertorriqueño José Feliciano. En una de las estrofas de “La Barca”, Feliciano canta: “*Hoy mi playa se viste de amargura / porque tu barca tiene que partir / a cruzar otros mares de locura / cuida que no naufragues tu vivir*”. En la canción “La Balsa”, la letra reza: “*Tengo que conseguir mucha madera / tengo que conseguir de donde pueda / Y cuando mi balsa esté lista partiré hacia la locura / con mi balsa yo me iré a naufragar*”. Por otra parte, Pujol señala que La Balsa está compuesta “sobre una secuencia armónica parecida a la de “Garota de Ipanema”, el gran hit de la bossa nova” (2015: 19). La influencia de la música latinoamericana en la composición del que se propone como el primer gran éxito en el rock nacional entra en contradicción con el rechazo que esos mismos rockeros tuvieron hacia Sandro.

su primer y único LP de 1965 (luego se llamarían Los Gatos, a secas). Y en sus primeras presentaciones en vivo, Los Gatos Salvajes incluían varios temas de Elvis y Chuck Berry en su repertorio. En sus orígenes no estaban para nada alejados.

La importancia de Sandro para el desarrollo de la música pop en Argentina no es menor. Si en la historia del rock argentino se instaló como punto de origen la edición del primer simple de Los Gatos, es inevitable tener en cuenta que “fijar ese inicio, aunque simplifica y ayuda a pensar la historia, también comprime los hechos y deja fuera mucho de lo que sucedía en esa época” (Franco y otros, 2006: 21).

Moris, integrante de Los Beatniks, grabó su primera versión de la canción “Rebelde” (un himno de protesta para el movimiento de los náufragos) con una guitarra italiana prestada por Sandro. *El Gitano* era un habitué del bar La Cueva (junto con el bar La Perla, un espacio fundamental en la narrativa del rock nacional), y en una entrevista recordaba que fue él mismo junto a Pajarito Zaguri (del grupo Los Beatniks) y El Gordo Martínez (uno de los primeros mánager de rock en Argentina) quienes tramitaron el alquiler del local y compraron las maderas para armar el escenario (Del Mazo, 2009: 38, 39). Si bien Roberto Sánchez siempre reconoció que debajo del smoking había “un rockero de alma”, su éxito prematuro lo alejó de los cueveros: tenía dinero y fama; estaba instalado en la industria discográfica; y era demasiado profesional. Pero también era salvaje. En su primera presentación televisiva, en el programa “Aquí la juventud”, que Julio Vivar conducía por Canal 7, Sandro y Los de Fuego rompieron una cámara durante el show, y fueron expulsados del estudio. Sandro y Los de Fuego recién lograron volver a la televisión cuando se presentaron en “Sábados Circulares”. Pero el cantante tenía otros planes, percibía un techo en el rock. En sus propias palabras, “tenía una noción del movimiento de la canción testimonial, pero me di cuenta que nadie tomaba conciencia de nada. Y elegí otro camino” (en Del Mazo, 2009: 28). Ese camino era la balada romántica, estilo que estaba en boga en aquellos años, aunque dirigido a otro público. Sandro lo comenzó a explorar en su disco *Beat Latino* de 1967, considerado una bisagra en su carrera por volcarse hacia la canción de amor.

Si desde un comienzo Sandro estaba en un lugar un tanto extraño respecto al rock local, este desplazamiento hacia la balada romántica nunca fue perdonado por los pioneros, que lo desterraron del relato. Con el éxito del vals “Quiero llenarme de ti” en 1967, su consolidación como solista y la posterior incursión en el cine, Sandro se convertiría en una seductora estrella latina, que se proyectó al resto del continente americano llegando incluso a presentarse en Estados Unidos. Muchísimos años después algunos rockeros le rindieron homenaje, a partir del acercamiento de Charly García en 1990, que derivó en la grabación del clásico tema de los uruguayos Los Shakers “Rompan Todo” (publicado originalmente en 1965). La versión de Charly y Sandro fue publicado en el disco Tango 4 (1991) de García y Pedro Aznar³⁹. Entre Sandro y Los Gatos, junto a la cultura joven, el rock nacional y el mercado musical, se estaba generando una dicotomía constitutiva (Cfr. con Alabarces, 1993). Esta distinción entre “comerciales” y “auténticos” marcó de forma definitiva a la cultura pop en Argentina al menos hasta fines del siglo XX. Se trata de dos narrativas distintas, ambas asociadas al mercado musical, y que intentan separar (con mayor o menor éxito) al rock de las músicas bailables o románticas.

Los comerciales, los blanditos, los complacientes (Alabarces, 1993: 52) fueron el opuesto constitutivo del rock nacional. Los más fundamentalistas tuvieron que reconocer a regañadientes y con un poco de vergüenza a algunos de ellos de forma temprana, aunque seguían cuestionando su falta de dureza y su actitud. Entre los que atravesaron esa línea en la primera etapa del rock en Argentina podemos contar a los grupos Almendra y Sui Generis. En los 70, cuando comenzaba a cristalizar cierta narrativa mitológica de autenticidad, el dúo García - Mestre transformó el fenómeno subcultural en un mercado de masas (y, con su éxito, fueron recuperados para el panteón del rock). La vertiginosa carrera de Sui Generis (1969-1975) institucionalizó la masividad del rock incorporando un nuevo público adolescente que no

³⁹ La reivindicación definitiva llegó en 1999, cuando la industria le otorgó a Roberto Sánchez el premio Gardel de Oro, y se publicó el disco Tributo a Sandro: Un disco de rock. Al parecer, era necesario aclarar que el disco pertenecía al mundo del rock. Con un nivel irregular, bandas argentinas de estilos diversos, pero englobados en el rock nacional (Divididos, Los Fabulosos Cadillacs, Bersuit Vergarabat, Ataque 77, Virus, entre otros) y algunas latinoamericanas (Molotov, Aterciopelados) interpretaban temas del Gitano.

participaba del movimiento iniciado en la década anterior. Con el show de despedida del grupo en 1975, registrado en la película “Adiós Sui Generis”, se cierra el círculo que da status al rock local: las 36.000 personas que asistieron a los dos shows en el Luna Park “deciden la entrada definitiva del rock en el mercado de masas (...) a partir de allí las discográficas no dejarán de fabricar productos para las pegadas fáciles; pero los modelos pasan a ser otros” (Alabarces, 1993: 71).

Un año después del show de Sui Generis se estrenó el film documental dedicado al recital. La revista *Expreso Imaginario*, uno de los órganos de comunicación en los primeros años del rock argentino⁴⁰, reflejaba en su crítica las contradicciones que aquí estamos reseñando en la construcción de una narrativa cultural. Eduardo Saglul afirmaba en esa publicación que

...sería apresurado y superficial encasillar a [la película] ‘Adiós, Sui Generis’ como una muestra de cine-rock o un documental musical. No hay demasiados antecedentes argentinos en el género (...) Ha oscilado de la utilización oportunista (‘Hasta que se ponga el sol’ de Aníbal Uset) a la demagogia de divos insistentes (‘Tú me enloqueces’, de Sandro). Estos títulos han insistido en una miopía atroz: la música no aparece como elemento provocador de situaciones sino como injerto redundante de anécdotas banales al servicio publicitario de compañías grabadoras (1976: 6).

Durante los 80, la etiqueta de “comerciales” o “blanditos” se transformó en “chetos” o con menos sutilezas y como mencionamos al comienzo de este capítulo, en “putos”, dirigiendo el ataque sobre todo a los grupos Virus y Soda Stereo. Ambos fueron renovadores de la música pop de la década, incorporando sintetizadores y máquinas de ritmo. Cuando Charly García utilizó esos sonidos pop en su disco “Clics modernos”, grabado en Nueva York en 1983, habilitó estos recursos musicales para el rock nacional. Esto, sumado al contexto de época (al que nos referiremos en seguida) permitió

⁴⁰ Vila anota que la revista comenzó a publicarse en 1976, con una tirada de 15.000 ejemplares (1985: 88).

incluir grupos pop en las bateas del rock, provocando resistencias y rechazos. La banda platense Virus, a la que nos referimos antes por la participación de Roberto Jacoby como letrista, es un caso particularmente significativo. Formados en 1981, Virus estaba liderado por el cantante Federico Moura, quien había incursionado en el circuito cultural de la ciudad de Buenos Aires como diseñador de indumentaria durante los 70. Tras una estancia en Brasil, forzada por la crisis política y económica y la represión instaurada por el Proceso de Reorganización Nacional (incluyendo el secuestro y desaparición de un hermano de Federico, Jorge Moura, militante del ERP), el músico retornó a Argentina y formó junto a otros dos hermanos el grupo Virus, que rápidamente se hizo conocido en La Plata y no tardó en llegar a los escenarios de Buenos Aires.

El 21 de septiembre de 1981 y sin ningún disco editado, Virus consiguió actuar en el festival Prima Rock. Si bien el evento no convocó a la multitud esperada (asistieron 10.000 personas en el día de mayor concurrencia), quedó en la historia por ser el primer festival de rock al aire libre en realizarse durante la dictadura militar, y por poner en escena las contradicciones culturales de la música pop local, materializadas en el rechazo del rock nacional a ciertos sonidos y artistas. Actuaron, además de Virus, Spinetta Jade, Nito Mestre, Miguel Cantilo con su grupo Punch y Alejandro Lerner. Junto con las actuaciones de los dos últimos, la de Virus fue una de las más controvertidas y recordadas, ya que el público, además de abuchearlos, les arrojó una gran cantidad de naranjas que los jóvenes habían llevado como merienda para festejar el día del estudiante y la llegada de la primavera. Los músicos recibían los naranjazos bailando mientras tocaban, y entre tema y tema Federico provocaba a los descontentos asistentes invitándolos “a ver si levantan esos culos y bailan un poquito” (Riera, 1995: 17). El film producido a partir del festival (Prima Rock: sólo tratamos de vivir) estrenado en diciembre de 1982 ocultó deliberadamente las imágenes donde se podían ver los objetos lanzados por el público menos tolerante. Incluso el matutino Clarín omitió el conflicto en su crónica del día siguiente (Cfr. con Di Cione, 2009).

Después de su actuación en Prima Rock, Virus entró a grabar su primer LP en los estudios de la CBS. En diciembre de 1981 salió a la venta *Wadu Wadu*, un disco de 15 canciones de ritmo acelerado yailable contenidas en sólo 39 minutos (Cfr. con Suárez, 2007). Pero antes de su registro en estudio, las letras sufrieron una radical transformación. Federico Moura se acercó a Roberto Jacoby, quien se incorporó a último momento al grupo para reescribir las letras. Con Virus, Jacoby volvió a la producción cultural desde un lugar que, visto a la distancia, retomaba mucho de lo producido y pensado en el Instituto Di Tella, en una reelaboración original e inédita para la música argentina que marcaría tendencias en la música pop en años posteriores. Jacoby recuerda que conoció a Federico Moura “a principios de los 70. Era un chico que había venido de La Plata, le gustaba el arte de vanguardia y frecuentaba el circuito que había sobrevivido al Instituto Di Tella” (Página 12, 19/12/2008). Según el artista, su colaboración con Virus debería entenderse como una “estrategia de la alegría”, pensada como una forma de acción política frente a la represión dictatorial (Jacoby, 2011: 19, Cfr. con Lucena y Laboureau, 2010). Roberto Jacoby se mantuvo como letrista de Virus hasta el último LP donde participó Federico Moura, *Superficies de placer* (1987), exceptuando el disco *Relax* (1984) donde no colaboró por problemas contractuales. Además, co-escribió dos letras para el disco *Tierra del Fuego* (1989), que la banda grabó tras el fallecimiento de su cantante, víctima del HIV, en 1988.

Algunos estudios (Alabarces: 2008, Di Cione: 2009) explican que tras la popularización de la etiqueta “música beat” en los 60 y “música progresiva” en los 70, en los 80 se volvió hegemónica la denominación “rock nacional”. Si bien no puede fecharse con exactitud una “hora cero” del rock nacional (Provéndola, 2015: 46), el despegue de la etiqueta “rock nacional” se produjo a partir de la prohibición de difundir música en inglés durante la guerra de Malvinas, y se consolidó con la apertura democrática como un importante nicho de mercado. El veto impuesto por la dictadura a la música cantada en inglés derivó en una política indirecta de promoción del rock argentino, ya que el stock de música de las radios se volvió obsoleto de un día para otro, y esos espacios necesitaban ser llenados con música de producción nacional. En

síntesis, la producción musical local (rock, tango y folklore) se vio beneficiada al quedar desplazado el catálogo internacional (Provéndola, 2015: 134), no así las filiales de las discográficas multinacionales, que siguieron editando música aunque sólo en español.

En los 80 se habría producido “una recuperación de la propia inocencia”, a la vez que “se erigió un nuevo nosotros; un nosotros múltiple, polifacético, que en el marco del abarcativo género rock incluyó al reggae, el pop, el punk, el heavy, entre otros subgéneros” (Ugarte, 2010: 71). Uno de los emergentes de ese nuevo “nosotros” fue la creación en 1985 de la radio Rock and Pop, del empresario Daniel Grinbank. Esta emisora desató una ola renovadora en la estética de las FM en todo el país, reuniendo bajo una misma frecuencia ambos sonidos, interpelando al público joven y proyectando figuras mediáticas como Lalo Mir, Mario Pergolini, Ari Paluch o Bobby Flores (Getino, 2008: 195).

En el contexto de esta década, el grupo de Federico Moura junto a otras bandas como Los Twist, Viudas e Hijas de Roque Enroll e incluso Soda Stereo en sus comienzos, fueron agrupados por la prensa, la crítica musical y hasta algunas discográficas bajo la etiqueta “rock divertido”, en un intento de justificar y separar su producción respecto al rock nacional. Ugarte sostiene que “erróneamente, se vincula este período a un proceso apolítico y una cultura fresca y no comprometida” al malinterpretar las formas como “el rock en nuestra cultura se vuelve teatral, el sonido es subestimado ante la imagen y el video-clip revoluciona” (2010: 72).

En los noventa el clima político neoliberal estuvo tan marcado por el farandulismo como por la exclusión social. El encuentro entre Charly García y el entonces presidente Carlos Menem en 1999 fue uno de los momentos más significativos de este proceso. Al mismo tiempo, la creciente masividad de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota y de Soda Stereo y su llegada a públicos disímiles expresaba, como sugerimos antes, el enfrentamiento entre rock y pop en las nuevas generaciones.

La última década del siglo nos lleva a resaltar dos hitos (entre muchos otros) en la trayectoria de la música pop y el rock nacional⁴¹. En primer lugar, el estreno de la película “Tango feroz: la leyenda de Tanguito” (1993, dirigida por Marcelo Piñeyro). La producción fue muy criticada por los pioneros del rock argentino por su falta de rigurosidad histórica, por lo cual no cedieron mucha de la música original de la época. No obstante, el éxito del film (y de su banda sonora, interpretada por Ulises Butrón) logró dar a conocer la figura de Tanguito como un personaje idealista y héroe trágico a un nuevo público joven. El segundo hito es el encuentro de una nueva camada de músicos que se reunieron bajo el denominador “Nuevo rock argentino”, lo cual implica una toma de posición respecto a la herencia simbólica del rock anterior. De estos grupos, cabe mencionar a Attaque77, Todos Tus Muertos, Illya Kuryaki and the Valderramas (IKV) y Babasónicos. Esta última agrupación se posicionó desde el under durante toda la década, para dar un salto a la masividad a partir de 2001 con su disco Jessico.

El grupo liderado por Adrián Dárgelos fue el primero en contar con un DJ entre sus integrantes en los 90. Los músicos de Babasónicos reivindican la figura de Sandro y las baladas románticas, y la propuesta de Virus y la canción pop. Sus producciones⁴² aportaron una cuota de frescura al mercado discográfico argentino en un momento de máxima depresión económica (tras la crisis de 2001) utilizando procedimientos pop.

Por otra parte, llegado el siglo XXI el rock nacional pareciera estar en un período de disolución de su coherencia narrativa, incorporándose sin demasiados contrastes a la oferta mediática masiva. Tras el apogeo y posterior disolución de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, la diáspora de sus fans como público de otras bandas del denominado “rock chabón” (La

⁴¹ Sin dudas podrían destacarse otros acontecimientos y aquí sólo estamos seleccionando los que resultan significativos para nuestro análisis sin ánimos exhaustivos. Proviéndola, por ejemplo, además de señalar la visita de Charly García al entonces presidente Menem en la Casa Rosada en 1999, destaca el encuentro del mismo presidente con The Rolling Stones en 1995 (2015: 165).

⁴² Resultan particularmente interesantes los dos videoclips producidos para la canción Rubí (2002), que en clave de género (Él / Ella) y con una propuesta vinculada a las representaciones de la sexualidad y la masturbación, retoman los films mudos experimentales de Andy Warhol producidos en los 60 (particularmente el film “Blowjob”). Hemos realizado un análisis de estos videos en un trabajo anterior (Mayorá, 2011).

Renga, Los Piojos, Intoxicados, entre otras) tuvo un punto de inflexión con el incendio de la disco “República Cromañón” durante un recital del grupo Callejeros el 30 de diciembre de 2004. Esta variante del rock nacional, “argentinita, suburbano y neo-contestatario” (Semán y Vila, 1999: 225) se basaría, según el discurso justificatorio (y condenatorio) del periodista Sergio Marchi, en “la marginalidad y el reviente” (2005: 83). Se trataría también de un rock “futbolizado”. Desde la sociología, Semán sostiene que el rock chabón y las hinchadas de fútbol tienen valores comunes:

...la lucha contra la policía, la práctica del valor del ‘aguante’ que es una categoría física y, sobre todo moral, que da cuenta del valor de los hombres en su capacidad de resistir y/o atacar en relaciones de fuerzas desventajosas (2005: 248).

Lo cierto es que en el rock barrial o rock chabón se otorga un valor de culto al espacio del recital (la “misa ricotera” en el caso de los seguidores del Indio Solari), el cual se define tanto por lo que pasa arriba (la música) como por la intensidad de lo que sucede abajo (el aguante⁴³).

Este proceso está fuertemente anclado, como señalábamos antes, en la carrera de Patricio Rey y la actualización de los posicionamientos frente al mercado. Carlos Indio Solari, cantante del grupo y devenido solista, declaró en una entrevista a mediados de los 80 que

...el pop es generalmente un plan de la industria (...) Las bandas de rock, en cambio, molestan en las compañías; no son queridas porque no son un plan ordenado por ellas. El rock es un plan barrial, un plan de amigos que de pronto prospera.

Esta entrevista, citada por Sánchez, Panella y Sánchez, es una clara inscripción narrativa de “las bases del rock chabón o rock barrial” (2006: 140).

Durante la primera década del siglo XXI, la relación de la cultura pop con el Estado pasó por varios momentos particulares que merecerían ser

⁴³ Pablo Alabarces sostiene que “aguantar remite a ser soporte, a apoyar, a ser solidario (...) es poner el cuerpo” (2006^a: 1), una práctica común al rock barrial, el fútbol y la cumbia villera: “puro aguante y puro desborde, violación de la formalidad burguesa y del mundo careta” (2006^a: 6).

estudiados en detalle y que podría describirse como una relación de identificación activa entre la política kirchnerista (los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner entre 2003 y 2015) y grupos de intelectuales y referentes de la cultura. Esta línea política fue sintetizada como “nac & pop”, una deriva del lema “nacional y popular” del primer peronismo (1945-1955). Apenas está comenzando a investigarse este importante período que Provéndola define como un “fuerte proceso de reapropiaciones simbólicas” (2015: 180), por lo cual mencionaremos sólo algunas referencias clave.

Entre 2003 y 2012 se realizó en la Casa Rosada el ciclo de recitales “Música en el Salón Blanco”, cuyo público estaba conformado por la dirigencia política y figuras intelectuales invitadas, siendo transmitidos además por televisión abierta. Allí se presentaron figuras de la música argentina incluyendo al rock, con shows de Charly García, Luis Alberto Spinetta, David Lebón, Pedro Aznar, Fabiana Cantilo o Miguel Mateos. Este programa, en los términos que aquí nos interesan, fue una política activa del Estado que implicó reconocer la existencia de distintas narrativas vinculadas a la música (folklore, rock, tango, etc...) y a su vez implicó abrir las puertas del palacio de gobierno a esas manifestaciones culturales. Por otra parte, hacia el final del primer decenio del siglo, en los festejos por el bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810 participaron varios artistas del rock local. La apertura, el viernes 21 de mayo de 2010, fue un “Homenaje a los 40 años del rock nacional”, con la presencia de Luis Alberto Spinetta, Moris, Fito Páez y León Gieco, contando con Litto Nebbia como maestro de ceremonias. El cierre de esta celebración fue el martes 25 de mayo, con las presentaciones de Fito Páez y Juanse, entre otros artistas.

Luego de las gestiones kirchneristas, el significante “rock nacional” sigue siendo objeto de las políticas culturales estatales y de disputas en las reapropiaciones simbólicas. En 2016, ya durante la presidencia de Mauricio Macri y con motivo de los festejos por el bicentenario de declaración de la independencia de 1816, se realizó en Mar del Plata la primera fecha del festival “50 años de rock nacional”, con shows de Litto Nebbia, Leo García e IKV. El Ministerio de Cultura de la Nación informó que la programación del festival incluiría presentaciones en varias ciudades del país de Babasónicos,

Virus, Carajo, Los Auténticos Decadentes, Las Pelotas, Catupecu Machu y Miranda!, entre otros. Provéndola afirma a este respecto que “el kirchnerismo y el macrismo encuentran rasgos afines” al proyectarse “sobre el ideario de una cultura históricamente despolitizada, como lo era la del rock en Argentina”, convocando a juventudes de las capas medias (para politizar o despolitizar, respectivamente). La insistencia de ambos “en la apropiación semiótica del rock (...) no hace más que demostrar el claro espíritu que define a su época” (2015: 186, 187).

Si bien la etiqueta “rock nacional” sigue operando en el campo cultural, las figuras actuales de la música pop aparecen como parte de una oferta general, compartiendo escenarios en festivales y espacios mediáticos con otras propuestas. Existen bandas ligadas al rock chabón (La Beriso, Jóvenes Pordioseros), otras identificadas con el pop (Miranda!, Tan Biónica, Banda de Turistas), y hasta algunas extranjeras con mucho éxito local⁴⁴. Sin embargo, no se ha consolidado aún una articulación fuerte que actualice la narrativa cultural, diferenciándose de la historia anterior para continuarla.

Al mismo tiempo, y como parte de este proceso, se aceleran los intercambios con otras latitudes. La “música latina”, producida principalmente en Miami y distribuida en todo el continente complejiza los mercados nacionales. Figuras como Maná (México) o Shakira (Colombia), que de acuerdo a las narrativas que hemos reconstruido podrían fácilmente ser tildadas de comerciales, comparten la grilla discográfica y radial con grupos más contestatarios, como Molotov (México) o Calle 13 (Puerto Rico). La ciudad de Miami (EE.UU.), en tanto ofrece servicios legales, financieros y productivos a gran escala, se habría convertido según Yúdice (2002) en algo así como la capital cultural de América Latina.

Las particularidades de Miami no pueden explicarse sólo por la presencia de población hispanohablante. La ciudad posee muchos atractivos para las empresas y las personas que trabajan en el mundo del entretenimiento:

⁴⁴ Cabe mencionar entre éstas a No Te Va a Gustar o La Vela Puerca, ambas agrupaciones uruguayas formadas en la década de 1990 (Cfr. con Latecki, 2016).

...comparada con América Latina, ofrece estabilidad económica; la ubicación más conveniente para los que viajan; el más bajo costo de vida en Estados Unidos; excelentes comunicaciones; una masa crítica de compañías productoras y servicios avanzados al productor y servicios tecnológicos a la producción; elevado capital intelectual y artístico; locaciones atractivas para cine, vídeo y fotografía; alivios impositivos y otros incentivos gubernamentales para la producción y el comercio; vida cultural (Yúdice, 2002: 243).

Como si esto fuera poco, el autor agrega que “tiene la atmósfera de una ciudad latinoamericana sin la criminalidad, la mugre y la disfuncionalidad infraestructural y con todas las ventajas (...) del primer mundo” (Ibídem).

Otros autores coinciden en este diagnóstico. Daniel Party explica que desde 1980 fueron más de 100 las empresas transnacionales de la cultura que instalaron sus cuarteles generales para América Latina en Miami (2008). El resultado es la producción de una “diversidad estandarizada” (Martel, 2014: 314) realizada por latinoamericanos, dirigida y formateada en Estados Unidos para el público hispano de Norteamérica y exportado al resto del continente. Paradójicamente, se trata de la única “cultura pop común entre los países de América Latina” (Ibídem: 311).

II.4 Pop interior

Como sugerimos anteriormente, la historia de la música pop en Argentina se circunscribe, en la práctica, a la ciudad de Buenos Aires. Al igual que sucede con otros mercados (el editorial, el televisivo, etc...), el surgimiento, la producción y la continuidad de un relato se basa (al menos hasta fines del siglo XX, cuando la conectividad en red comenzaría a poner en cuestión los mecanismos culturales establecidos) en la mediatización de la pertenencia social, cultural o geográfica, o en otras marcas identitarias.

Desde el comienzo de la cultura joven en Argentina se radicaron en Buenos Aires *embajadores de provincias* que lograron trascender

mediáticamente. Es el caso de los rosarinos Lito Nebbia y Ciro Fogliatta, ambos integrantes de Los Gatos, que hicieron el camino hacia la capital en los 60. También de Rosario son Fito Páez y Juan Carlos Baglietto, quienes desarrollaron su carrera en Buenos Aires. En los 80 lograron éxito a nivel nacional Los Enanitos Verdes, oriundos de Mendoza, quienes tuvieron a Andrés Calamaro como productor de su segundo disco, *Contrarreloj* (1986), álbum que incluyó el hit “La muralla verde”. Otra banda mendocina de esa década fue Alcohol Etílico, que en 1984 publicaron la canción “Lamento boliviano”, popularizada en toda América Latina por los Enanitos Verdes en la década de 1990. En ambas bandas participó el guitarrista Sergio Embrioni, referente de la escena rock/pop de Mendoza.

Mientras tanto, en el llamado “interior” del país⁴⁵ no siempre llegaron a tomar forma narrativas que den cuenta de experiencias y producciones locales no difundidas a través de Buenos Aires. Esto puede relacionarse hasta cierto punto con un menor desarrollo de la cultura urbana y de los medios de comunicación, ambos factores gravitantes. Las actividades culturales siempre fueron numerosas. Sin embargo, una limitada estructura mediática (canales de tv, radios, prensa especializada, sellos discográficos) sin intercambios regionales sistemáticos y sin cintura económica para sostener y difundir producciones propias y soportar las crisis económicas, implica en la práctica que la mayoría de los roles son cubiertos por los mismos artistas. Esto, sumado a los problemas de la lógica centro-periferia, atenta contra la formación de un relato o una tradición cultural que pueda aspirar a una legitimidad social a partir de una difusión masiva y continuada en el tiempo.

A nivel histórico, la producción de música pop en las provincias debe pensarse en relación a la masificación de la televisión, un factor cultural fundamental al que ya nos referimos antes. También fue importante la incidencia de los musicalizadores o disc-jockeys de fiestas (un rol que no equivale al actual DJ de la pista electrónica) y las revistas especializadas del

⁴⁵ La expresión “interior” para referirse a todo el territorio argentino que no es la Ciudad Autónoma de Buenos Aires da cuenta de un conflicto que se remonta al siglo XIX, a la disputa político militar entre unitarios y federales. Este proceso cultural ha tomado formas diversas de acuerdo a las coyunturas históricas (económicas, políticas y sociales) y ha tenido ecos en las provincias, donde las ciudades capitales también se refieren al resto del territorio provincial como “el interior”.

mercado musical. En los 80, se sumó la difusión de nueva música por parte de las emisoras de radio FM. No obstante, el surgimiento de distintas variantes de música pop no puede comprenderse como una réplica de formas preexistentes (importadas de la capital o del extranjero), sino que debe tenerse en cuenta la incidencia que tuvo la ampliación del mercado discográfico y, de forma conjunta, la difusión y apropiación de estilos, tendencias e identidades en distintos ámbitos geográficos. El surgimiento de subculturas con distintas afiliaciones (en el rock, el pop, el heavy, el reggae, la cumbia, entre otras⁴⁶),

...es subsidiario de esta estructura de relaciones de intercambio cultural simbólico y material. Durante la década de los 80 ya son bastante comunes las publicaciones dedicadas a estos géneros. Las revistas de edición nacional, producidas en la capital del país, que aportan información sobre los últimos discos y bandas de rock y heavy metal, y que además publican las partituras de canciones de las estrellas del género más exitosas, se distribuyen en los kioscos [de provincias]... (Remedi, 2010: 43).

En el marco de esta investigación, nos topamos además con un problema de archivo: cierto carácter ágrafo y la falta de documentación de actividades, propuestas y agrupaciones (muchas de ellas de carácter amateur y/o efímero) por su escasa difusión o por la falta de registro (fílmico, sonoro, fotográfico, escrito) son en algunos casos imposibles de rastrear. No obstante, en los últimos años algunos trabajos periodísticos y académicos han comenzado incipientemente a dar forma a un relato sobre la historia de las escenas culturales del interior⁴⁷.

En cuanto a la música pop producida en distintas regiones del país que no tuvieron trascendencia en Buenos Aires, investigaciones recientes dan cuenta de historias acontecidas en distintas ciudades. El libro "Rock del país.

⁴⁶ No nos referimos sólo a las etiquetas de géneros musicales, sino a tendencias culturales más amplias, que incluyen sonidos, imágenes, gestos, indumentarias, prácticas, etc...

⁴⁷ Desarrollaremos con más amplitud el concepto de escena y sus articulaciones geográficas en el tercer capítulo de este trabajo.

Estudios culturales del rock en Argentina” (Gutiérrez, 2010) reúne textos de varios autores (en su mayor parte académicos), en algunos de los cuales se reseñan procesos culturales de Jujuy, Santiago del Estero y Misiones, con recortes temporales disímiles. En 2009, por otra parte, la Universidad Nacional de Cuyo publicó una exhaustiva investigación sobre la historia del movimiento del rock mendocino, abarcando el período 1958-1998 (Cousinet, 2009). En la Provincia de Córdoba, el libro “Esto es una escena” ha recopilado reseñas periodísticas y literarias de discos de pop, rock y electrónica editados en esa provincia mediterránea entre 2010 y 2015 (Pairone, 2015). En Paraná, Provincia de Entre Ríos, un libro de memorias recoge el derrotero de una de las primeras bandas de punk de estilo californiano, Borromeos de lugur. Teniendo como eje esa agrupación, se describen las características de la escena en la región durante los 90 con el sello rosarino Pinhead Records (aún activo) como centro de operaciones, las bandas pioneras (The Big Rot, también de Paraná, formada en 1990) y los programas de radio que difundían los shows, como “Zona de nadie” (Aquino, 2016). En general, todos los trabajos que hemos reseñado coinciden en señalar la escasez (o directamente la inexistencia) de archivos disponibles para reconstruir las historias regionales (Cfr. con Pairone, 2015: 15; Cousinet, 2009: 182).

En el caso de la ciudad de Rosario, Provincia de Santa Fe, dos libros, un documental y un blog (producidos por fans y periodistas) han motorizado la construcción de la historia cultural que aquí nos interesa, asociada al rock y el pop. El libro de Sergio Rébora “Generación subterránea. La otra historia del rock en Rosario” reúne una importante cantidad de anécdotas, recortes, fotos y datos sobre la historia y el derrotero de la música pop/rock en esa ciudad portuaria. Además de hacer referencia a los rosarinos que triunfaron a nivel nacional, el trabajo menciona numerosos grupos y solistas que tuvieron poco o ningún éxito en Buenos Aires. Un hecho importante señalado por el autor es la fundación de AMADER (Asociación de Músicos Amigos de Rosario), colectivo creado en 1973 que polemizaba con el Sindicato de Músicos de Rosario (entidad reconocida legalmente que otorgaba carnet habilitante para ocupar escenarios). AMADER fue un lugar de socialización y formación para

los músicos jóvenes, no obstante su existencia en el tiempo fue muy breve, en gran medida por el contexto político de la década (2012: 44, 45).

El documental “VHS: rock rosarino de los 80”, dirigido por Patricio Coronel (2007) y el libro “Inédito: rock subterráneo en Rosario 1982-1987” de Diego Giordano (2013) se ocupan de documentar y narrar distintas experiencias musicales que transcurrieron en la ciudad de Rosario en los ochenta. Giordano sostiene, resumiendo el clima cultural del momento, que “las dos oleadas musicales” que la ciudad vivió durante esa década están marcadas por diferencias fundamentalmente estéticas: “la canción popular de corte acústico y testimonial”, representado por la llamada “nueva trova rosarina” y liderada en esos años por Juan Carlos Baglietto; y “el rock moderno y divertido de las nuevas bandas”, que tenían como referentes a nivel nacional a Virus y Soda Stereo y eran representados en la ciudad santafesina por los grupos Identikit y Graffiti (2013: 11).

El autor sugiere que el crecimiento de ambas escenas en Rosario durante los 80 se debe, al menos parcialmente, a la búsqueda de nuevos intérpretes por parte de la industria discográfica tras la velada prohibición (que funcionó a modo de “sugerencia” del COMFER) de difundir música en inglés durante la guerra de Malvinas⁴⁸. Por lo mismo, la inclusión de Baglietto en la batea de discos de rock habría estado motivada más por las necesidades del mercado que por una pertenencia genérica o estilística. Según Giordano, esto “motivó que la propuesta [de la nueva trova rosarina] apareciera como un referente tardío del imaginario que caracterizó gran parte de la producción musical de los años 70” (2013: 13).

Al mismo tiempo que en Buenos Aires comenzaban a difundirse los sonidos pop y new age de Virus y Soda Stereo, en Rosario se publicaba en 1983 el compilado “Rock Rosario 83”, grabado en vivo en el estadio de Newell’s Old Boys. Este festival contó con la participación de la nueva trova,

⁴⁸ Como ya mencionamos algunas páginas más arriba, la influencia que esta prohibición tuvo en el desarrollo y la dinamización de la industria discográfica en todo el país es un paradójico ejemplo de una política cultural indirecta o por omisión. Mientras en 1979 las filiales locales de las discográficas multinacionales publicaron sólo 16 discos que entraban en la batea del rock local, en 1984 esa cifra trepó a 81 (Alabarces, 1993: 84). Entre 1980 y 1983 “se movilizaron anualmente alrededor del rock nacional más de medio millón de jóvenes” (Vila, 1985: 83).

apadrinada por Litto Nebbia. Entre los artistas que figuran en el disco, se encuentran (además de Nebbia), Juan Carlos Baglietto, Silvina Garré y Jorge Fandermole. La tapa del disco, una ilustración de Fontanarrosa, presentaba a su personaje Inodoro Pereyra preguntándose “¿por qué salen tantos músicos de Rosario?” (Imagen 1).



Imagen 1: Portada del disco “Rock rosario ‘83”

Mientras tanto, en la misma ciudad otras bandas proponían sonidos novedosos con la incorporación de sintetizadores y teclados, una propuesta de canción popailable (y no necesariamente descomprometida

políticamente) y una estética más cercana al new age y el post punk. El músico Jorge Risso (integrante de Identikit y luego, en los 90, de Vilma Palma e Vampiros), relata en el documental “VHS” que muchas canciones eran creadas a partir de un sonido específico y predeterminado de los teclados, es decir, integrando las limitaciones técnicas a la composición. Giordano señala que el desigual acceso a las herramientas tecnológicas producía, en muchos casos, una “precaria realización local” de las estéticas pop en boga, lo cual a la vez explica buena parte de la originalidad de algunas bandas en ese período⁴⁹ (2013: 26).

En ambos movimientos culturales se produjeron desfasajes que marcaron sus derivas. En el caso de la trova, su propuesta llegó tarde a la escena nacional, y se enfrió demasiado rápido. Su ubicación genérica dentro del rock se perdió rápidamente y Baglietto se movió hacia otras arenas musicales. En cuanto a las agrupaciones pop, la ausencia de referentes nacionales que apoyen la escena⁵⁰, el acceso desigual a tecnologías de producción y a medios de difusión hizo que la movida se debilitara con el paso del tiempo. A partir del proceso hiperinflacionario que cerró la década de 1980, todas las bandas que tenían contratos vieron rescindidos sus vínculos con las discográficas. En cuanto a las variantes más pop y bailables, en los noventa se formó el grupo Vilma Palma e Vampiros, que condensó muchas de las experiencias rosarinas de los años ochenta, logrando éxito nacional y en varios países de América Latina. Algunos de sus integrantes habían sido parte de Identikit, y su experiencia fue capitalizada en este nuevo proyecto.

En el último decenio del siglo la escena se complejiza. Al decir de Gonzalo Aloras, líder en esos años de la banda Mortadela Rancia,

⁴⁹ Algo similar sucedió con Virus, cuyos primeros discos fueron grabados en los viejos estudios de la CBS, equipados para grabar música folclórica. Esa limitación llevó al grupo a utilizar la lógica de “atar con alambre” para producir los sonidos deseados, y fue una de las razones de su originalidad. Hemos encontrado en nuestra investigación distintas estrategias en estos usos forzados o desviados de la técnica, que explicamos en detalle en el capítulo III.

⁵⁰ En el caso de la trova el apoyo de Nebbia sería fundamental, ya que no sólo es considerado por el relato del rock nacional como padre fundador sino que durante los 80 desarrolló una carrera como productor, creando en 1988 el sello discográfico Melopea, una plataforma de difusión de artistas de todo el país vinculados a la canción testimonial aún activo y que lleva editados más de 500 discos hasta la fecha.

...una de las características principales era el eclecticismo, la diversificación. Así estábamos los Abrepuestas, Shocklenders, Los Vándalos, The boys have penis, Mortadela Rancia, todos muy distintos entre sí, grupos que no compartían más que algunas cervezas a la noche, pero convivían en una misma escena. Hay una característica que tiene que ver con ese eclecticismo. Que se refleja también en nuestro disco Ciudad Paranoia, donde está presente esa mezcla, esa apertura (en Pérez Castillo, 2012).

El disco al que refiere el músico fue grabado en 1994, aunque por distintos problemas recién se distribuyó en 1998. En 1999, cuando el grupo se disolvió, Aloras pasa a formar parte de la banda soporte de Fito Páez, para luego comenzar su propia carrera solista.

También en la década de 1990 logró cierta proyección en Buenos Aires un grupo surgido en el programa televisivo de Canal 3 de Rosario “Propuesta joven”. Sus conductores, Pachu Peña y Pablo Granados, grabaron algunas canciones que se utilizaban como cortina del programa y fueron editadas en casete con el nombre “Macafferri & Asociados”. Una vez radicados en Buenos Aires, la participación de ambos como humoristas en los programas televisivos de Marcelo Tinelli le dio repercusión a sus temas, como “Bombacha veloz”, con el mismo estilo pop desacartonado y en la búsqueda del éxito discográfico fácil y pasajero que luego repetirían otros cómicos del programa como Teto Medina, Sergio Gonal o Yayo.

Más cerca en el tiempo, tres bandas rosarinas que aún están en actividad iniciaron su carrera entre fines de los 80 y comienzos de los 90. Los Vándalos (formada en 1988) y Bulldog (en 1989) ambas de estilo punk (con amplia difusión underground en la región). Estos grupos tienen una trayectoria discográfica y han realizado giras por diversos países de Latinoamérica. Cielo Razzo, formados en 1993, es una banda de pop-rock con proyección a nivel nacional.

El dúo electro-pop Matilda (Juan Manuel Godoy y Nacho Espumado), formado en 2001 en Rosario, ha desarrollado una interesante carrera en el

indie, proyectándose desde esa ciudad portuaria hacia otras urbes de la región como Santa Fe, Córdoba o Paraná, donde convocan una importante cantidad de público. Publicaron cinco discos en quince años de carrera, con distribución a través de la plataforma web Bandcamp. Por último, cabe mencionar a Indios, grupo indie-pop formado en 2009 en el barrio Fisherton, que con un disco publicado en 2013 también en el sitio web Bandcamp (y una campaña de difusión en prensa y redes sociales) lograron posicionar la canción “Ya pasó” en las radios de todo el país. Tras este éxito, el grupo se instaló en Buenos Aires para grabar su primer álbum con contrato discográfico titulado “Asfalto”⁵¹.

Es importante mencionar, antes de finalizar este recorrido histórico, el establecimiento del Instituto Nacional de la Música (INaMu), un ente público no estatal creado por la Ley Nacional de la Música (N°26.801) que fue promulgada en enero de 2013. Este organismo propone una llegada federal a todas las provincias del país, a través de delegaciones constituidas por asociaciones de músicos. Además, fomenta tanto la grabación como el equipamiento de salas para shows en vivo. Si bien este tipo de iniciativas hoy se encuentran debilitadas por los avatares propios de la política y la economía⁵² su incidencia en el empoderamiento de los creadores culturales del interior del país seguramente podrá ser evaluada con el paso de los años. Otras iniciativas de carácter provincial, como los planes y programas llevados adelante por el Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, adquieren particular relevancia en este sentido. Son destacables los programas “Escena Santafesina”, que busca consolidar un circuito de producción, circulación y consumo de producciones musicales, teatrales, de danza, entre otras expresiones; y “Espacio Santafesino”, que subsidia producciones vinculadas a las industrias culturales (discográfica, televisiva, cinematográfica, editorial, videojuegos, entre otros formatos). También cabe destacar algunos eventos con trayectoria, como la Bienal de Arte Joven

⁵¹ En la presentación del disco “Asfalto” en Rosario, en 2017, actuó como apertura el grupo Lesbiano, cuya producción estudiamos en esta investigación (ver capítulo III.3).

⁵² Esto es visible desde la asignación presupuestaria, que en el caso del INaMu es el 2% de todo lo recaudado a través de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, la cual ha sido modificada en el actual gobierno de Mauricio Macri. Varios proyectos de modificaciones y nuevas leyes están actualmente en preparación, por lo cual el futuro no aparece claro.

organizada ininterrumpidamente por la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe desde el año 1994, y las Jornadas Culturales organizadas anualmente por el Centro de Estudiantes de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos en Paraná entre 2005 y 2015. Ambas son instancias de socialización de producciones culturales que permiten consolidar experiencias sobre el escenario a músicos y artistas jóvenes de la región.

En este capítulo, partiendo del concepto de narrativas culturales y tradiciones selectivas hemos reseñado distintas experiencias referidas al arte, la cultura y los medios masivos, teniendo como eje la música pop. Este recorte nos permitió presentar un contexto histórico específico para nuestro tema, a fin de observar el surgimiento de una estética pop a partir de los sesenta en los países centrales, su llegada a Argentina y la producción en Buenos Aires, su difusión en el resto del territorio nacional, y por último, los avatares de la creación musical, la cultura y sus narrativas en el interior del país.

Las relaciones de intercambio entre estas regiones culturales (capital / interior) y la construcción de narrativas en muchos casos definió sus derivas, valorando, despreciando o ignorando distintas expresiones. Se evidencia la importancia que adquiere la mediatización y masificación de los discursos artísticos y periodísticos, los cuales aportan a la construcción de trayectorias, otorgando sentido y continuidad en el tiempo a los agentes culturales, productores y público (por afinidad u oposición). Tal como sostiene la investigación dirigida por Cousinet sobre el rock en Mendoza, “la inexistencia de registros de todo tipo: discográficos, documentales, periodísticos” (2009: 182, 183) invisibiliza la presencia de diferentes y numerosas actividades culturales⁵³. Esto sucede fundamentalmente por las escasas posibilidades que las bandas tienen de grabar, difundir sus canciones y sostener un cronograma de actuaciones a lo largo del tiempo, lo cual deriva en un voluntarismo y un eventismo que desaprovecha el talento local. Por otra parte, que los dos libros dedicados a la historia musical rosarina de los últimos 50 años lleven en su título una referencia a lo “subterráneo” es un indicador de la

⁵³ En el caso mendocino, al tratarse de una investigación exhaustiva, se comprobó la existencia de más de 600 grupos de rock con al menos una presentación en vivo en el período 1958-1998.

forma en que el propio movimiento se piensa a sí mismo, en una relación de insularidad respecto a Buenos Aires que limita la difusión, y al mismo tiempo permite derivas y libertades que no están condicionadas por los relatos principales⁵⁴.

A continuación presentamos un análisis de algunos casos recientes en las escenas culturales de la región (Santa Fe, Entre Ríos), a fin de comprender de qué formas se produce música pop en la actualidad, cuáles son sus rasgos, los problemas y desafíos que enfrentan los músicos, y qué rol cumple la circulación global y virtualizada de contenidos culturales. Para ello, en primer término, discutiremos el concepto de escena tal como ha sido pensado desde los Estudios Culturales, articulándolo al marco de esta investigación.

⁵⁴ Nos referiremos a esta circunstancia particular al analizar las escenas regionales en el capítulo III.

Capítulo III: La producción musical en las escenas regionales y la cultura global

“La cualidad de una obra depende de la trayectoria que describe dentro del paisaje cultural. Elabora un encadenamiento entre formas, signos, imágenes”

Nicolas Bourriaud (2007: 46)

III.1 Introducción

Al estudiar la producción estética contemporánea, Bourriaud propone la figura del “semionauta”. Se trata de un actor cultural que piensa articulaciones dinámicas, recorridos novedosos entre los signos, al unir multiplicidad de significantes dispersos con el objetivo de lograr una nueva forma, un nuevo “asterismo” o “constelación” en medio de la saturación del espacio de consumo, la hiperproducción, el hiperarchivismo, que llevan a los sujetos a un depósito masivo de cultura con la intrincada forma de un laberinto (2015: 78, 79). El autor sostiene que esta estrategia se define a partir de la postproducción, creando una obra que retoma realizaciones y relatos anteriores, y a través de la cual el artista propone un recorte, un marco o un escenario sobre la cultura (2007: 14, 15).

Sin embargo, no hay necesariamente un potencial revolucionario en la reelaboración del entorno semiótico: siguiendo a Althusser, Bourriaud defiende la postura según la cual la Historia es aleatoria, y a medida que se desarrolla vamos adjudicándole una significación, siempre a posteriori, siempre marcados por su final. La ceguera hacia este mecanismo cultural es parte de un contexto de época, caracterizado por “la idea (paranoica) de que un libreto global apuntala y sostiene el presente dándole ‘sentido’” (2015: 60).

La forma artística propia de esta condición es “el trayecto como experiencia presentada a un público” (Ibídem: 80). Aparece una intervención ficcional sobre las narrativas arqueológicas, la construcción de genealogías aleatorias donde “el universo de lo disfuncional” regresa al relato mostrando que “todo lo que ocurrió podría haber acontecido de otra manera” (Ibídem: 91). Se trata de lo que el español Eloy Fernández Porta llama “ficciones

ucrónicas”, aquellas que se ocupan de gestionar las memorias reprimidas del consumo, situándose en una temporalidad especulativa y fantasiosa respecto a la cronología del status quo. Es una apuesta por generar un proceso de desinformación que deshaga la “novela de la actualidad” y lleve a un espacio posmediático (2008: 164), superando el modelo narrativo arquetípico de los géneros masivos.

De este modo, se hace evidente la necesidad de investigar aquellas producciones cuyos planteos estéticos dialogan en un juego de aceptación y oposición con la temporalidad mainstream, mediante procedimientos narrativos, estéticos o técnicos. Este proceso recupera momentos robados por el sistema de producción mediática masiva y los reformula en el mismo lenguaje dominante. Según el autor, “si no fuera legítimo usar y recombinar los elementos del *mediascape*, entonces sólo nos quedaría el paisaje anterior, aquella Naturaleza que, a decir de Samuel Beckett, ‘nos ha abandonado’” (Fernández Porta, 2008: 161).

El principio metodológico que Porta sigue en su trabajo resulta pertinente para nuestra investigación. Dice el autor, y compartimos aquí, que

...los ejemplos comentados proceden de diversos campos creativos (...) sin dar prioridad a ninguno (...). Corresponden a lo que podríamos llamar ‘estética del cambio de siglo’ (...) se muestran también algunos casos que anticiparon esta estética o que han sido revisados y actualizados por ella (...). He procurado dejarme guiar por el valor significativo del ejemplo (Ibídem: 164, 165).

Agrega que no se trata de distinguir entre producciones críticas o de resistencia y aquellas afirmativas o pasatistas, sino de “poner de manifiesto las estrategias, ideas, estilos e indicios que dan forma a esta voluntad” (Ibídem: 165).

No obstante, tampoco se trata de una elección por simple gusto o preferencia. Al referirse al desarrollo de los Estudios Culturales en Norteamérica, Fredric Jameson detectaba en 1993 una corriente novedosa que consistía en un “nuevo modelo del intelectual como ‘fan’” (2016: 76). A

pesar de reconocer la necesidad de reposicionar a los analistas culturales en el momento posmoderno, el autor señalaba que el mayor riesgo para el crítico consistía en transformarse en un “fan de los fans”, viendo a los fanáticos como una suerte de “intelectuales populares” (2016: 77), en un giro epistemológico que se ha vuelto cada vez más habitual. Para contrarrestar esta tendencia, el crítico estadounidense proponía observar de cerca las estrategias formuladas por Bourdieu, para garantizar la vigilancia epistemológica cuando el investigador se inmiscuye en su propia sociedad. En nuestra pesquisa, hemos reseñado una serie de indicios a partir de una mirada sobre la música pop, enfatizando en sus rasgos estéticos, las formas de producción, los usos de la tecnología y sus relaciones con procesos culturales más amplios. Para dar un marco a todas estas dimensiones resulta adecuado el concepto de escena, al ser un constructo teórico propio del campo disciplinar que permite articulaciones con los problemas y las realidades que aquí estudiamos.

En la tradición de los Estudios Culturales el concepto de escena se ha desarrollado al menos desde los años noventa (Straw, 1991). Originalmente fue utilizado por la prensa especializada para referirse al mundo de los músicos de jazz de los 40 en Estados Unidos, y desde el uso corriente su sentido (que aún prevalece) se asemejaba a “circuito” o “movida”, un conjunto de puntos de la geografía urbana donde existen espacios que programan shows de músicos locales. La apropiación del término por parte de la academia y su definición teórica perseguía el interés por superar los límites que tenía la teoría subcultural para explicar los fenómenos asociados a la producción y el consumo musical (Hebdige, 2004).

Uno de los rasgos que hizo atractivo al concepto fue su flexibilidad. Los límites de una escena “no están necesariamente restringidos de acuerdo a la clase, el género o la etnia, pero pueden afectar a todos estos aspectos”, al menos parcialmente (Bennet, 2004: 225). Una escena se recorta a partir de “un espacio cultural en el que una serie de prácticas musicales coexisten, interactuando unas con otras a través de una serie de procesos de diferenciación” (Straw, citado por Del Val Ripollés, 2014: 68, 69). La noción permite dar cuenta de procesos culturales cuyos límites son “invisibles y elásticos (...) flexibles y antiescencialistas” (Straw, 2006a: 6).

Además, como sostiene Bennett, investigar escenas permite analizar tanto las instancias de producción como de consumo, y sus interrelaciones (2004: 226). El autor propone una clasificación de las escenas: locales (en un espacio urbano concreto, una ciudad en particular); translocales (integradas por distintas escenas locales que se conectan e interactúan); y virtuales (que se desarrollan y adquieren visibilidad en la web). Esta clasificación permite estudiar un punto geográfico y sus relaciones con otros y con el afuera: vínculos negados, aceptados, negociados, o bien deslocalizados y virtualizados. Al definir las escenas translocales, Bennett refiere lateralmente a una categoría fundamental para nuestra pesquisa: las músicas transregionales (2004: 229). Es una noción propuesta en el marco de una investigación etnomusicológica y subcultural que reconoce la existencia de "micromúsicas" cuyo desarrollo se produce en un área ampliada (más allá del espacio unitario de la ciudad) relacionándose con el afuera y entre sus distintos puntos geográficos (Slobin, 1993).

Resulta relevante para nuestro trabajo comprender las músicas transregionales, ya que nos permite abordar el objeto de estudio más allá de un punto específico (una ciudad, por ejemplo, como sucede cuando se analiza la historia del rock nacional y su anclaje en Buenos Aires) y proyectarlo a una región más amplia. Esta caracterización se aplica a las escenas, entendidas como "espacios geográficos específicos para la articulación de múltiples prácticas musicales" (Straw, 2006a: 7). Slobin sostiene que las músicas transregionales se extienden atravesando las fronteras de su región de origen y con la potencialidad de ser globales debido al paisaje mediático, "que en cualquier momento puede empujar una música a la masividad, haciendo que audiencias numerosas la elijan" (1993: 19, citado por Bennett, 2004: 229, la traducción es nuestra).

La noción de región está muy ligada a la de territorio. Se trata de una diferenciación respecto a otras áreas, a partir de una homogeneidad y uniformidad espacial expresada sobre todo en el paisaje, reconociendo así una o más partes en relación a un todo, a partir de un criterio específico (Benedetti, 2009). En sentido político e identitario, las regiones se construyen a partir de sentimientos de pertenencia a un ámbito sub o supranacional, una

comunidad imaginada que define un nosotros colectivo, y que a pesar de su aparente homogeneidad, también presenta fragmentaciones y diferenciaciones internas (Ibídem). Las configuraciones regionales son, en este sentido, “procesos abiertos, dinámicos, contingentes, en permanente transformación a partir de las prácticas materiales y culturales de la sociedad” (Ibídem: 7). La categoría tiene importancia para las ciencias sociales, en tanto permite analizar procesos “que la mortaja de los límites políticos muchas veces impide reconocer” (Ibídem: 13).

En Argentina, el médico e investigador naturalista francés Martín de Moussy fue el primero en delimitar regiones en el siglo XIX, a partir de su estudio de la Confederación Argentina (1860). Propuso la “región mesopotámica”, integrada por los actuales territorios provinciales de Misiones, Corrientes y Entre Ríos. La “pampasia o región de las pampas” estaba ubicada aproximadamente en el espacio de las actuales Santa Fe, Buenos Aires y La Pampa. Por último, la “región andina” completaba la división del territorio de la Confederación Argentina. Más allá de este antecedente histórico, las divisiones administrativas regionales del territorio han tenido una fluctuación en la política doméstica que no permiten plantear fronteras claras, además de estar prefiguradas desde una relación de poder centro-periferia (Benedetti, 2009). Los primeros antecedentes están dados por la Ley 16.964 de 1966 que instituyó el “Sistema Nacional de planeamiento y acción para el desarrollo”, promovido por el gobierno dictatorial de Onganía. En su reglamentación, se creó la “región pampeana” conformada por las provincias de Entre Ríos, centro y sur de Santa Fe, y norte de Buenos Aires. Llamativamente esta delimitación excluía a la provincia de La Pampa (que fue ubicada en la “región comahue”). Más de tres décadas más tarde, se delimitó la llamada “región centro”, a partir de un acuerdo de carácter económico y político entre los gobernadores de Entre Ríos, Santa Fe y Córdoba firmado en 1998, cuyo marco de posibilidad fue la Reforma Constitucional de 1994. No obstante, hasta la actualidad distintos ministerios y áreas de trabajo a nivel

nacional dividen al territorio en regiones diferentes de acuerdo a criterios disímiles⁵⁵.

En el caso de la región que hemos relevado en nuestra investigación (fundamentalmente las ciudades de Rosario, Santa Fe y Paraná) planteamos una pertenencia y una identidad a partir de la urbanidad enmarcada por el paisaje natural del río Paraná, donde las localidades que se emplazan en sus márgenes y las conexiones físicas que lo atraviesan permiten intercambios (económicos, mediáticos, culturales) y desplazamientos de sus habitantes (temporarios o en forma de flujos migratorios). Esto configura escenas culturales particulares, y si bien en nuestro trabajo nos ocupamos principalmente de casos referidos a la producción musical, la circulación se da también en otras esferas artísticas como el teatro, las letras o las artes visuales. Además, las creaciones culturales de la zona que estudiamos aquí se relacionan en sus instancias de producción, distribución y consumo con un ámbito translocal (circulando en otras áreas, como sucede con las giras de las bandas por Buenos Aires, Córdoba o Mendoza) y global. Esta última dimensión nos llevó a indagar en las formas virtuales de circulación de la música y en los modos en que una estética pop de difusión global se desarrolla en los espacios regionales.

La dicotomía local / global da cuenta de una “tensión conceptual dicotómica que, si bien constituye un desafío a la precisión de su significado, ha resultado epistemológicamente productiva” (Szurmuk y McKee, 2009: 164). En la actualidad, muchos imaginarios sociales se construyen subrepticamente a partir de esta tensión, donde lo global no designa todo el planeta sino aquellas prácticas extendidas territorialmente y de sesgo dominante o hegemónico en el uso de tecnologías y lenguajes culturales. Esquemáticamente, las lecturas sobre el problema que designa este concepto compuesto se dividen entre aquellas que detectan efectos homogeneizadores

⁵⁵ Por ejemplo, en el mapa de regiones turísticas de Argentina que difunde el Ministerio de Turismo de la Nación, la “región litoral” está conformada por Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes, Misiones, Chaco y Formosa, mientras que “Córdoba” y “Buenos Aires” son dos regiones independientes. Mientras que en su división territorial, el INaMu (Instituto Nacional de la Música) y otras dependencias del Ministerio de Cultura de la Nación delimitan la “región centro”, respetando el acuerdo interprovincial que mencionábamos.

y las que destacan resultados híbridos o resignificantes (Szurmuk y McKee, 165).

En cuanto a las escenas virtuales, compartimos la caracterización propuesta por Bennett al sostener que éstas dependen de la exhibición por parte de sus miembros de competencias específicas, información y conocimiento musical (2004: 230). Sin embargo, y por esta misma razón, no resulta conveniente afirmar que se trata de un tipo de escena “abierta a todo aquel que sepa cómo usar una computadora conectada a internet y escribir en el lenguaje usado por la escena” (Ibídem: 232), ya que desarrollar esas capacidades requiere otro tipo de vínculo, más allá de la pura virtualidad y la relación con el soporte mediático (texto, imagen, video). Esto quedó en evidencia en nuestra investigación, al explorar tanto la cultura online (foros, redes sociales) como la vida offline (encuentros, ensayos, recitales) de la escena chiptune, en sus dimensiones virtual y transregional. De forma más general, Will Straw sostiene que las escenas son recursos para “la elaboración de una gramática del ordenamiento cultural” (2006a: 8). El autor señala, siguiendo trabajos anteriores, que las escenas pueden caracterizarse como “comunidades significantes sobreproductivas”, que “producen mucha más información semiótica de la que puede analizarse racionalmente” (Straw, 2006a: 9).

Una de las críticas al concepto de escena es su aparente incapacidad de agencia social o política, ya que no parece oponerse a nada. Sin embargo, la noción permite dar cuenta de transformaciones en curso de modalidades sociales establecidas, y absorciones o neutralizaciones de impulsos de cambio de tipo vanguardista, los cuales se vuelven regulares al vincularse al ocio y el hedonismo, como sugiere Straw (2006a: 9, 12). En síntesis, se trata de un concepto no determinista y no esencialista, que intenta sostener una tensión, al dar cuenta de un proceso cultural productivo que puede ser conservador o sumarse a vientos de cambio, de acuerdo a distintas circunstancias internas y/o externas.

Partiendo de este marco conceptual y teniendo en cuenta lo desarrollado en los capítulos anteriores, nos planteamos los siguientes interrogantes: ¿Qué características tiene la música pop realizada en esta

región?, ¿qué caminos siguen las trayectorias culturales surgidas en el underground, la tradición y la cultura mainstream? ¿Cuáles son las problemáticas a las que se enfrentan los músicos de la región?, y ¿cómo utilizan las tecnologías en su producción musical? Por último, ¿cómo aparecen en la región las estéticas de difusión global?, ¿cómo interviene la conectividad y la digitalización en los sentidos asociados a la producción cultural? Para responder a estas preguntas y desarrollar nuestro análisis, estudiamos una serie de indicios que resultan sintomáticos y significativos.

III.2 Trayectorias desde el interior

*“Yo no pienso que estemos completamente hipnotizados,
pero es real el serpentario...”*

Sig Ragga, “Cuchillos”

El grupo Sig Ragga Naurú se formó en 1997 en la ciudad de Santa Fe. Grabaron dos demos, en 1998 y 2000. Más de diez años después, en 2009 y tras acortar su nombre a Sig Ragga, publicaron un disco homónimo que tuvo amplia difusión, se agotó y fue reeditado en 2011 (*Imagen 2, Imagen 3*). A este álbum le siguió “Aquelarre”, editado en 2013, mientras que en 2016 editaron un tercer disco, “La promesa de Tamar”. El grupo está formado por Gustavo Cortés (voz y teclados), Nicolás González (guitarra), Juanjo Casals (bajo) y Ricardo Cortés (batería y coros).

A partir del sonido que el grupo presentó en sus demos y en su primer álbum, buena parte de la prensa y el público catalogaron a Sig Ragga como un grupo de música reggae⁵⁶, una afirmación que pondremos en cuestión a continuación. Este género musical surgió en Kingston, Jamaica en los 60, a partir de la hibridación entre sonidos anglo (rock and roll, rhythm and blues) y dos estilos musicales jamaquinos (ska y rocksteady), sumado a una serie de versiones místicas, religiosas y políticas sobre la diáspora africana que fueron mutando con el paso del tiempo. La música pop de Jamaica, al igual que la de

⁵⁶ Según Stanley, el término “reggae” fue acuñado en 1968, para referirse al típico rasgueo de guitarra que sirve de anclaje sincopado de su ritmo, una versión ralentizada del ska y el rocksteady (2015: 329) con énfasis en los sonidos graves, aunque hay cierta polémica sobre el origen de la palabra (Cfr. con Hebdige, 2014: 225).

muchos países periféricos, toma como modelo el pop británico y estadounidense, pero como sostiene Stanley, “también se aleja de ellos describiendo una trayectoria muy distinta, igual de sinuosa, y desconcertante” (2015: 324). En este sentido el reggae ha sido descrito como “música soul americana transfigurada con una cobertura de ritmos africanos supervivientes” (Hebdige, 2014: 224), con referencias culturales múltiples.

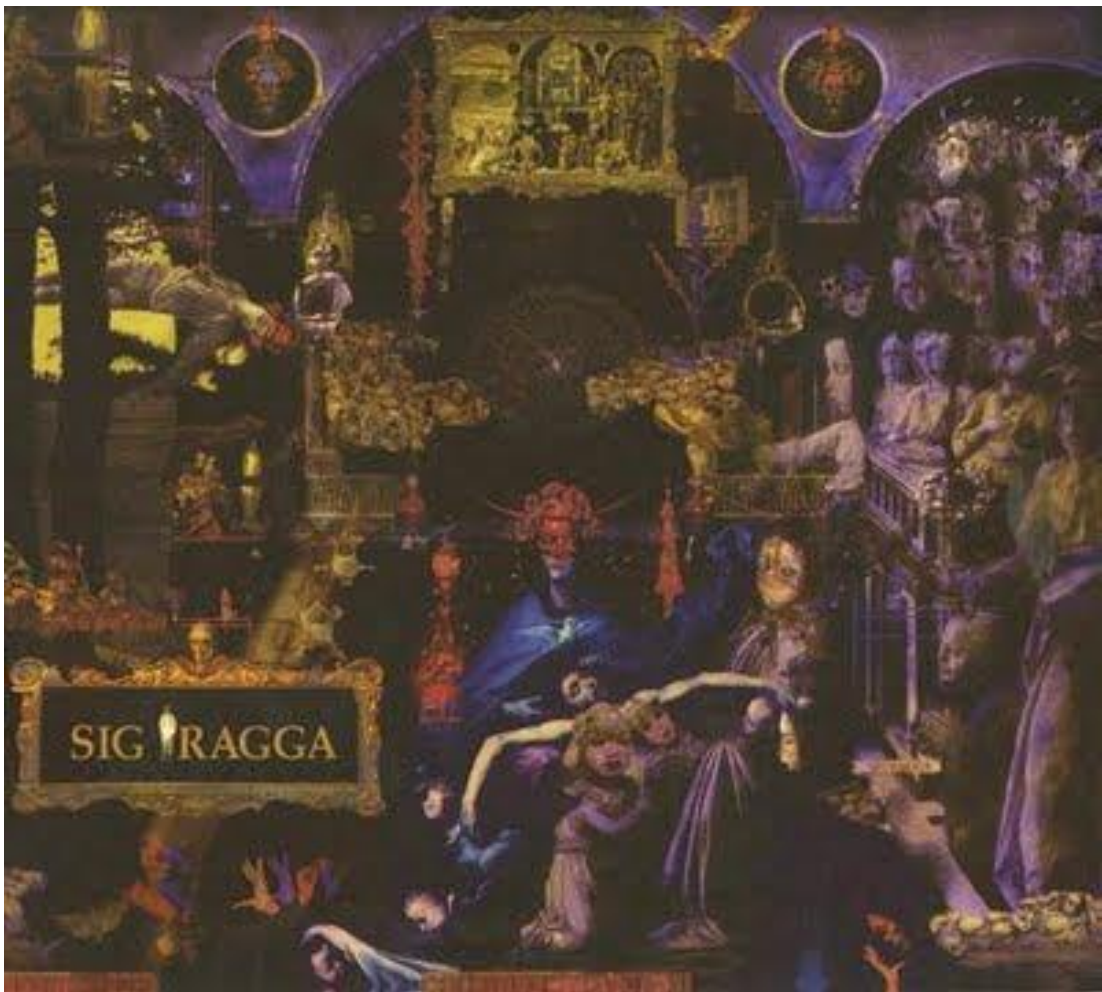


Imagen 2: Tapa del primer disco de Sig Raggga en su edición de 2009.

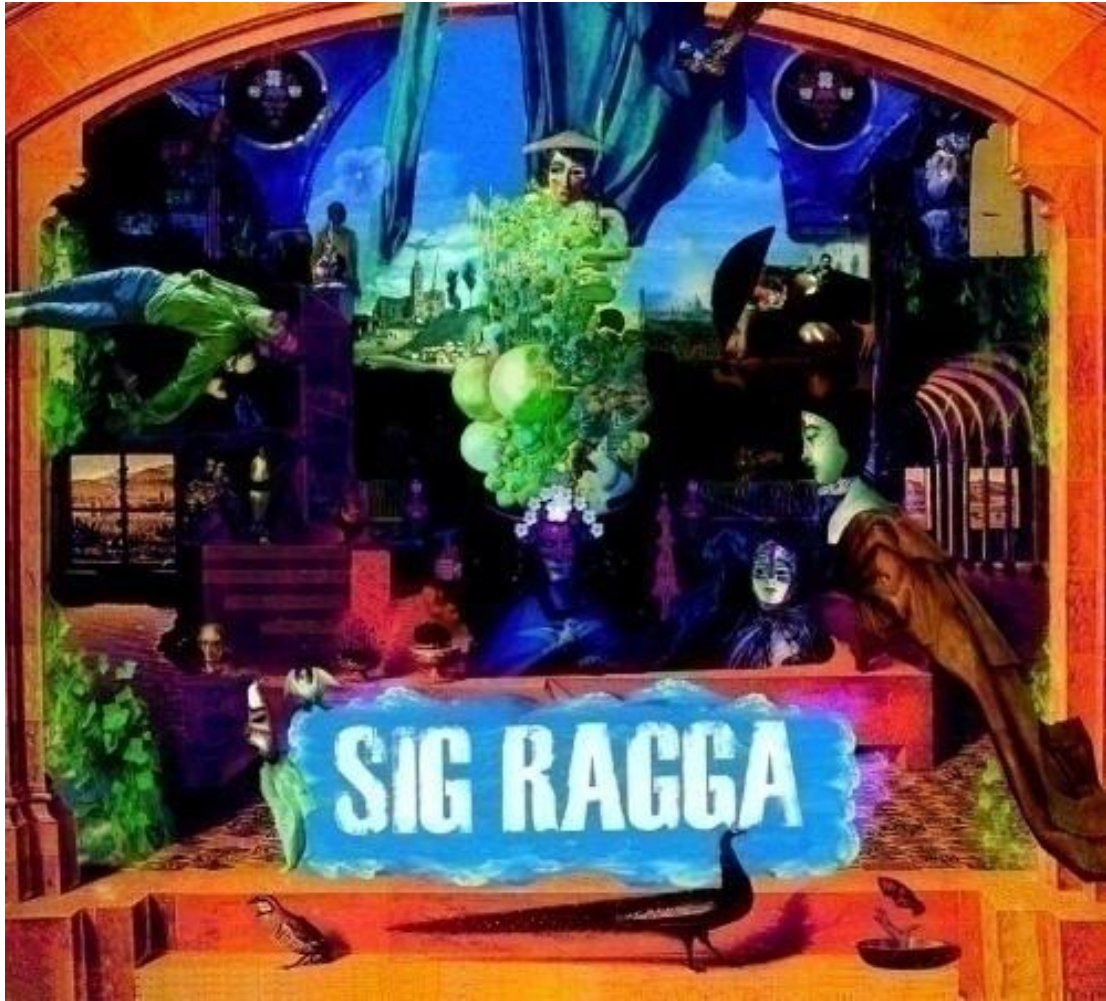


Imagen 3: Portada de la reedición del primer disco de Sig Ragga en 2011.

La población antillana que migró a Gran Bretaña durante los sesenta y setenta llevó consigo estos estilos musicales. El cruce entre subculturas blancas y negras en Londres fue generando un “rastafarianismo mediatizado”, un destilado cultural que se despojó de sus elementos religiosos y políticos originales (Hebdige, 2004: 65). Así, el reggae se convirtió en un estilo: trenzas y dreadlocks, ropas holgadas, referencias a la marihuana y a la bandera etíope. Tras el éxito de Bob Marley en el mundo del pop occidental, el término reggae fue convertido en un paraguas que agrupa variantes estilísticas y genéricas de una música y una cultura que se difundió por todo el mundo.

En los 80 llegaron a Argentina los primeros discos de Bob Marley. En Buenos Aires, una banda precursora del género que no logró éxito masivo fue Alphonso S'Entrega (1980-1990). Por su parte, Miguel Abuelo incorporó ritmos

deudores del reggae en su grupo Los abuelos de la nada, en canciones como "Chalaman" (1983). Más sistemáticamente, la agrupación Sumo (activa desde 1981 hasta 1988 y liderada por el cantante Luca Prodan) grabó numerosas composiciones de reggae y ska, aunque se ubicaban todavía en las problemáticas bateas del llamado "rock nacional", y sufrían el clima cultural post-Malvinas por sus letras cantadas en inglés.

Fueron Los Pericos el primer grupo argentino que se autodefinió como un grupo de reggae, iniciando su carrera en 1986. Y unas dos décadas más tarde Diego Blanco, tecladista de Los Pericos, produjo el primer disco de Sig Ragga. El baterista de esta última banda, Ricardo Cortés⁵⁷, explica que:

Diego fue nuestro padrino artístico, nos apoyó con todo, a nivel técnico, con instrumentos, trajo otros músicos a colaborar... Primero fuimos a grabar un par de temas y ahí nos ofreció su ayuda. La grabación del disco fue larguísima, estuvimos como dos años, porque estábamos acá en Santa Fe y viajábamos a Buenos Aires. Cuando Los Pericos viajaban se cortaba todo, o él tenía tiempo y nosotros no teníamos plata, entonces se iba demorando...

Este disco tuvo considerable repercusión y fue nominado en 2010 a los premios Grammy Latinos en la categoría "mejor canción alternativa" por su canción "Resistencia indígena". El disco fue reeditado en 2011, a partir de un acuerdo de distribución con Warner-Chapell, con lo cual la música del grupo llegó a toda América Latina. En los años siguientes la banda recibió más nominaciones a los premios Grammy latinos. En 2013 fue preseleccionada la canción "Pensando" en la terna de canción alternativa, y en 2014, "Chaplin" como canción alternativa y "Aquelarre" como álbum de música alternativa⁵⁸.

⁵⁷ Todas las referencias a declaraciones de Ricardo Cortés en este capítulo pertenecen a una entrevista que realizamos para esta investigación el 29/04/2014. La cuenta oficial de la banda en YouTube es <https://www.youtube.com/user/SIGRAGGAOFICIAL>.

⁵⁸ Es curioso que, a pesar de tener un sonido cercano al reggae, estas canciones fueran nominadas en la categoría "alternativo". Simon Frith señala que "uno se haría una extraña noción de la historia de la música popular a partir de las categorías (y ganadores) del Grammy solamente" (2014: 151), ya que las categorías para los premios varían groseramente entre las distintas ediciones, con poca claridad respecto a qué tipo de música se designa. En el caso de la categoría "música alternativa", en 2014 Sig Ragga compartió la

A pesar de las relaciones que Sig Ragga mantiene con el reggae, su propuesta excede ampliamente esta etiqueta, no sólo en lo sonoro sino también en las letras y las apuestas escénicas. Las intertextualidades y los sentidos puestos en juego por el grupo hacen que los rasgos de la música jamaicana digan muy poco sobre su trabajo. Ricardo Cortés sostiene que “muchos periodistas y varios fans nos han dicho que somos los Spinetta del reggae... tenemos muchas influencias. Nuestro segundo disco es más sinfónico, tiene otros ingredientes”. En varias entrevistas de prensa los músicos de Sig Ragga dan cuenta de su eclecticismo. Mencionan como influencias de su trabajo a Louis Armstrong, Pat Metheny Group, Joe Zawinul, Erik Satie y Johann Sebastian Bach (ninguno de los cuales hace reggae). Además, en las 12 canciones que integran su primer disco también pueden reconocerse influencias de Frank Zappa (en la canción “Matata”) y ejercicios de experimentación artística en “Orquesta en descomposición”⁵⁹.

Dos de los tres integrantes fundadores de Sig Ragga (Gustavo Tavo Cortés, cantante, y Ricardo Pepo Cortés, baterista) son hijos de la artista plástica Marta Escowich (1949-2008). El estilo surrealista de los cuadros pintados por Escowich ha influenciado a la banda, que reconoce haber retomado esa estética en muchas de las herramientas creativas que ponen en juego en sus producciones (*Imagen 4, Imagen 5*).

nominación por mejor disco con Babasónicos, Caloncho, Los Cafres y Siddhartha; mientras que por mejor canción la plaza se completaba con Calle 13, Siddhartha, Babasónicos y Pate de Fua. Para Frith, los premios Grammy sirven a las discográficas para “mostrar en forma colectiva y anónima cómo les gustaría que funcionaran las cosas” (2014:152). Volveremos sobre la idea de lo alternativo más adelante.

⁵⁹ Esta canción es una “poesía fonética”, con una letra abstracta cantada en un lenguaje inventado por el grupo y del cual no se ofrece ninguna interpretación. Por otra parte, las búsquedas tímbricas y armónicas de la música del grupo (abandonando la sucesión de acordes clásicos en la música pop) han dado pie a la comparación con Spinetta que menciona Ricardo Cortés. Un acorde es una combinación de tres o más notas, mientras que la progresión armónica es la sucesión de acordes dentro de una misma composición, que van marcando su camino melódico. Las progresiones típicas del pop-rock marcan un standard en las *canciones de tres acordes* y han sido utilizadas por músicos tan disímiles como Paul McCartney, Johnny Ramone, Enrique Iglesias o Lady Gaga.



Imagen 4, Imagen 5: Obras de Marta Escowich (sin fecha), tomadas del sitio en MySpace de la artista (<https://myspace.com/martaescowich>).

La puesta escénica de Sig Ragga incluye un diseño de vestuario y maquillaje que logra generar una atmósfera teatral sobre el escenario. En sus shows⁶⁰ se presentan vestidos con mamelucos blancos, y con los rostros y el pelo pintados de blanco o plateado. El agregado de considerable cantidad de humo y luces de colores por detrás de los músicos produce un efecto singular de distanciamiento, apoyado por el silencio entre tema y tema, ya que no dirigen la palabra al público fuera de las canciones (*Imagen 6*). Esta estética escénica, casi plástica, recuerda a la del mítico grupo vanguardista The Residents, formado en la década de 1960 en Estados Unidos.

El éxito de Sig Ragga en la escena regional y a nivel nacional en los últimos años nos llevó a indagar en sus condiciones de producción, a fin de conocer cómo se organiza y se desarrolla la carrera musical del grupo desde una ciudad del interior del país.

⁶⁰ Relevamos tres shows de la banda en el transcurso de esta investigación: 4 de mayo de 2013, Centro Cultural Juan L. Ortiz, Paraná, Entre Ríos; 16 de agosto de 2013, Pugliese, Rosario; 08 de agosto de 2014, Plataforma Lavardén, Rosario.



Imagen 6: Sig Ragg en vivo en Paraná, C.C. Juan L. Ortiz, 04/05/2013.

Ricardo Cortés relata que “hemos ido a tocar a distintos festivales en Chile, Colombia, Costa Rica, y nos encontramos con fans con las caras pintadas que se sabían los temas...” a pesar de lo cual en las presentaciones de la banda en Argentina muchas veces se encuentran con situaciones precarias:

Cuando nos presentamos en teatros tenemos un show mucho más armado. En los boliches es más complicado, a veces no están dadas las condiciones, nos dan poco tiempo para armar, o no nos permiten mover las luces, en ese sentido nos interesa más el espacio del teatro.

En su estudio comparativo diacrónico de las escena musical francesa, Jean-Marie Seca encontró que “el éxito pasa por la comprensión y el conocimiento del mercado”, un aspecto en el cual “los grupos actuales están organizados de una manera mucho más eficaz que en el pasado” (2004: 95). En este sentido, el autor sostiene que “la representación del éxito (...) debe

poder solidificarse en signos identificables y memorizados, así como monetarios” (2004: 96). Según Ricardo Cortés este tema representa una preocupación para la banda:

Parece que siempre estamos empezando, pero hace 20 años que estamos tocando. El problema es de qué vivís... por ahora nos bancamos dando clases, yo estoy diseñando arte de tapa para otras bandas, algo de merchandising de la banda, todas cosas relacionadas a la música. Mucho tiempo trabajamos de otras cosas, yo di clases en una escuela primaria, mi hermano laboró como administrativo, el bajista polarizaba autos... Recién ahora estamos proyectándonos para laburar de esto, después de un proceso muy largo (*Imagen 7*).



Imagen 7: Sig Ragga (circa 2010).

Las formas que toma el éxito siempre están atadas a “los complicados meandros de la comercialización”, donde “el mito artesanal sigue activo”: dejar de lado la opción de las discográficas y formar una estructura autónoma (Seca, 2004: 98). Para Cortés

...el mayor problema con las productoras y las discográficas es que queremos tener control de la obra, que no venga gente (productores, managers...) que hacen arreglos por afuera y después te imponen lo que tenés que hacer. Nosotros antes decíamos ‘cuando te metés en una discográfica te vendés’, pero no es así, hay que separar las cosas. Hay gente independiente que es mucho más irresponsable que los que están en las grandes discográficas, son hipócritas y encima hacen mal su trabajo. Nosotros queremos que nuestro material se conozca y para eso queremos trabajar con gente en la que podamos confiar para poder dedicarnos a lo artístico. En ese sentido con Warner nos fue bien, ellos sólo nos editan, les decimos lo que vamos a hacer y financian el desarrollo, nos dan adelantos para hacer los discos, hasta para pagar el alquiler...

Ni los empresarios ni los músicos persiguen un objetivo trascendental y colectivo, en el sentido en que Diederichsen sostiene cuando explica que los primeros “no tienen el objetivo de acrecentar el bienestar de todas las personas”, así como los segundos no buscan “popularizar la belleza y la inteligencia en general” (2010: 184). El mayor problema es que el artista trabaja para una abstracción, representada por el mercado. Desde la perspectiva de los músicos, el control de su obra supone una serie de condicionamientos, que los fuerzan a evitar la inconsistencia o las emociones falsas. Esta necesidad genera un conocimiento práctico, que “penetra en la actividad colectiva y la organiza” (Seca, 1994: 182) discriminando las actividades centrales de las accesorias, y dirige la atención de los músicos hacia aquellos problemas que consideran fundamentales para poder desarrollar su trabajo.

La relación de los músicos con la ubicación geográfica y la concentración de la producción cultural en Buenos Aires (algo a lo que nos referimos en capítulos anteriores) también es un tema que ha marcado las derivas de los integrantes de Sig Ragga en sus casi 20 años de carrera:

En una época vivimos todos en Buenos Aires. Fue duro, es un cambio cultural en todo sentido, y nos fuimos volviendo de a uno. Nos sirvió para hacer contactos, redes, conocer el ambiente, tocábamos mucho en bares, en lugares chicos y grandes, hicimos nuestra escuela. Eso fue en 2008/2009, estuvimos un par de años y después nos quemó la ciudad (...) Haber vuelto a vivir en Santa Fe nos contiene, aunque tenemos muchos viajes. Es un mito eso de que hay que estar todo el tiempo en Buenos Aires. Hoy cambiaron las cosas, con internet... y no queremos ser una banda de rock que hace 20 shows por semana, que terminamos enfermos por no dormir y chocamos en la ruta (...) Te dicen que hay que hacer eso, que no queda otra, pero nos tratamos de cuidar, porque viajás de noche, no dormís, y en un momento la intensidad del trabajo te estresa mucho.

Detectamos en este pasaje la tensión entre la centralización de la producción cultural en la capital del país y el sentido de pertenencia de los músicos a sus lugares de origen. A su vez, la tensión entre Buenos Aires y el interior del país produce desigualdades en la acumulación de capital simbólico dentro del mercado cultural y discográfico (García, 2010: 152). Las posiciones minoritarias e insulares, más allá de todos los inconvenientes que presentan, son al mismo tiempo “una fuente de creatividad”, al promover “modos de pensamiento divergentes que favorecen el descubrimiento de soluciones nuevas” para evitar repetir las consignas convergentes y conformistas de una mayoría que sólo ve “reformulación, reproducción de lo mismo y presión normativa” (Seca, 1994: 182).

Alternativo, indie o underground son los nombres más comunes para referirse a los productores culturales que se encuentran en situaciones desventajosas (geográficas, económicas, de difusión). Se trata de términos cuya definición ha ido cambiando a lo largo del tiempo y que a pesar de su imprecisión conservan un poder de interpelación activa entre muchos artistas y músicos de la región. La idea de un “rock alternativo” surgió en 1991 en Estados Unidos con el festival Lollapalooza, motorizado principalmente por el grupo Jane’s Addiction. Se trataba de una transgresión entre signos de interrogación, como señala Lunardelli (2002: 43), que agrupaba a bandas de estilos surgidos en los noventa que buscaban su lugar en el mercado: grunge (Nirvana, Soundgarden), rock industrial (Nine Inch Nails) y algunas variantes del rap (Rage Against The Machine, Cypress Hill).

La denominación “cultura indie” se refiere a una caracterización preocupada por lo económico y productivo, donde se defiende la independencia respecto a un mercado dirigido por grandes conglomerados multinacionales. En este sentido, como señala Diederichsen, se trata de un concepto reactivo a la estructura de la industria cultural hegemónica. Originalmente en los ochenta fueron algunos sellos pop con un ámbito de influencia local o regional (sin posibilidades de difusión en un mercado nacional o internacional) los que utilizaron esta etiqueta⁶¹, hasta que se convirtió poco a poco en un mercado global y un sonido particular, con singular atractivo para los hipsters (2010: 127).

La palabra “hipster” proviene de la jerga de los músicos de jazz de los 40, quienes la usaban para burlarse de los jóvenes que iban a meter sus narices en la cultura afroamericana de la época (Hobsbawm, 1990: 229). A comienzos del siglo XXI se ha generalizado para designar una actitud cultural basada en “estar en algo de lo que no mucha gente está al tanto” (Reynolds, 2010: 204). En el argot norteamericano contemporáneo, designa a quien está

⁶¹ Andrés sostiene que la idea de independencia es “discutible en todos los ámbitos del arte”, a pesar de lo cual se utiliza en el mercado musical “para denominar a los artistas que no pertenecen o dependen de una empresa, sello grabador / editor, o patrocinador que los difunda y/o explote comercialmente”, pudiendo ser independiente “por elección o por obligación”. En algunos casos se vuelve “casi una postura política”, por poder tomar decisiones “autónomas”, por oponerse al “establishment”, o porque da autenticidad a la producción. Todo esto no garantiza, sin embargo, que la música producida de este modo “efectivamente sea un buen producto artístico” (2010: 221).

al mismo tiempo alejado de las corrientes mainstream de la moda, pero al tanto de los últimos fetiches culturales (Reynolds, 2012: 18). En este sentido, la idea de lo alternativo como algo fuera de lo comercial y las corporaciones y con compromiso activo de sus participantes tiene un carácter más bien romántico, sobre todo en su inspiración anticomercial. Como señala Reynolds, la página web emblema del indie internacional en los 2000 fue MySpace.com, parte de Fox Interactive Media, el segundo conglomerado mediático más grande del mundo (2010: 202). En este marco, el underground ha estado, al decir de Reynolds, marchitándose y floreciendo al mismo tiempo y de forma paradójica: la web produce unos efectos de potencial igualación en la distribución cultural, creando la ilusión de que todo está al mismo nivel. Por supuesto, esto no implica que un blog tenga el mismo poder de llegada que una corporación como Warner Music (Ibídem: 203).

Hemos realizado algunas referencias a la idea de “lo subterráneo” antes, en relación a la reconstrucción de la historia de la música pop y rock de Rosario (Rébora, 2012 y Giordano, 2013). Hallamos también el uso del término “subte” y “subterráneo” en referencia al movimiento punk peruano de los 80, como una forma de auto-identificación colectiva que escondía tras de sí expresiones locales muy heterogéneas en términos estéticos, políticos, étnicos y de clase (Greene, 2016). Si bien la expresión “subterráneo” se traduce literalmente del término anglosajón “underground”, su castellanización es una expresión de localidad, marcando una distancia idiomática y simbólica no sólo respecto al mundo anglo, sino también a las grandes urbes cosmopolitas de la propia nación. En Buenos Aires se privilegia el uso de “underground” o su abreviación “under” para referirse a estas escenas⁶².

Desde la práctica musical de Sig Raggá, la pertenencia a una escena determinada es vivida como una realidad que el paso del tiempo ha

⁶² En Argentina, uno de los grupos que más proyección ha tenido a partir de la idea de underground es Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, quienes comenzaron a tocar en 1976, grabando su primer disco en 1985 y marcando “una distancia con los hábitos del rock-business”, un “método que, con el tiempo, también aplicarían como eficaz estrategia de marketing” (Provéndola, 2015: 137). Lo cierto es que la etiqueta produce sentido incluso por fuera del público juvenil. En un informe de inteligencia que la Delegación de Inteligencia de la ciudad de Azul emitió el 12 de agosto de 1997, y que provocó la suspensión del concierto de Patricio Rey en la ciudad de Olavarría, se señala que en sus inicios: “la banda tocaba en teatros, bares y subsuelos, era un típico grupo ‘SUBTE’ o ‘UNDERGROUND’” (en Provéndola, 2015: 224, las mayúsculas son originales del fascímil policial).

complejizado. Sobre el circuito y las bandas de la región, Ricardo Cortés rememora y explica:

No quedaron muchos grupos de la época en que empezamos. Yo tengo recuerdos de cierta competencia entre bandas, de pensar que el mundo no salía de acá, de querer pisarse en festivales... De las bandas nuevas tenemos muy buena relación con Parte Planeta (Santa Fe), Eruca Sativa (Córdoba) y otros grupos de la escena... El hizo que nos conociéramos con músicos de otros lugares del país, y nos identifiquemos como una movida nueva. En Santa Fe hay cientos de bandas nuevas, que arrancan sonando bastante bien. Eso antes no pasaba, se nota mucho que no sólo consumen música por internet sino que pueden también tomar una clase por YouTube. Con el casete había información que no encontrabas, o para estudiar te pasaban un libro fotocopiado de una fotocopia... Ahora buscas "paradiddle" en YouTube y ves a un tipo tocándolo para vos. Eso se nota, es un cambio.

El REFA fue un ciclo de documentales televisivos producidos por el Centro de Producción e Investigación Audiovisual dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación entre 2012 y 2013. En cada edición de este programa se presentaba una banda tocando en vivo en un estudio, destacándose el lugar que ocupaban las formaciones del interior del país. El programa tenía un presentador invitado en cada edición, rol ocupado por un músico con más trayectoria, que en el caso de Sig Ragga fue Hugo Lobos, líder de Dancing Mood. Participaron del ciclo REFA, además de la banda santafesina, Guauchos (Formosa), Eruca Sativa (Córdoba), Sur Oculito (Córdoba), Venus de Milo (Mar del Plata), La Alimaña (Santiago del Estero), Valle de Muñecas (Buenos Aires) y Astilleros (Buenos Aires). A pesar de tratarse de bandas alejadas geográficamente y de estilos bastante disímiles, Ricardo Cortés expresa que el ciclo fue una forma de agrupar una escena emergente (*Imagen 8*).



Imagen 8: Sig Ragga en el ciclo televisivo REFA

La generación de una identidad entre distintas bandas guarda similitud con lo sucedido durante los 90 con el “Nuevo Rock Argentino”, nombre de un festival desarrollado en 1993 en varias ciudades de la Provincia de Buenos Aires que contó con la participación de Martes Menta, Juana La Loca, Tía Newton, Peligrosos Gorriones, Babasónicos y Todos Tus Muertos. A pesar de ser “una coartada construida desde la organización misma de los recitales”, el festival se transformó en el “escenario del rock alternativo nacional” (Lunardelli, 2002: 52), repitiéndose en 1994 y 1995, para luego diluirse. En la investigación de la autora queda demostrado que ninguno de los músicos participantes en el festival se reconocía parte de un movimiento, a pesar de lo cual se valoraba positivamente una identificación colectiva del tipo “la unión hace la fuerza”, logrando visibilizar bandas que eran sistemáticamente ignoradas por los grandes medios.

El underground, lo subterráneo, remite a una idea de inconformismo y oposición al establishment, y a movimientos basados en un compromiso participativo con la escena. Reynolds sostiene que en el siglo XXI los movimientos subterráneos han abandonado su costado político más fuerte y anota que a las nuevas escenas les falta “el sesgo vagamente socialista del postpunk y del primer indie”, pasando a una política “minoritaria, basada en la raza y la clase” y fomentando músicas que el mercado no difunde (2010: 204,

205). Si partimos de esta mirada, podemos afirmar que el underground actual pasó de una política de las consignas a una política de trabajo cultural activo, cuyos objetivos quizás sean menos utópicos, pero sin dudas más realistas. Se producen múltiples desplazamientos entre dos polos: desde prácticas de resistencia hacia una experiencia de refugio cultural (Provéndola, 2015: 137).

En el caso de Sig Ragga, los posicionamientos políticos aparecen como parte de su propuesta estética, sin que esto implique transformar las canciones en manifiestos o poses panfletarias. En su disco homónimo, grabaron una canción titulada “Severino di Giovanni”. En la letra del tema no se menciona directamente al personaje del título, un militante anarquista italiano emigrado a Argentina en los años veinte y fusilado en 1930 durante la presidencia de Uriburu. Más allá de los ideales políticos, lo que Sig Ragga retoma en la canción es la historia de amor entre Severino y América Scarfó. Ambos anarquistas, se conocieron cuando él, ya casado y con tres hijos, tenía 24 años, y ella, con 15 años y de una familia católica de clase media (con dos hermanos también anarquistas) era una adolescente que sostendría sus ideales mucho más allá de la pubertad.

En 1928 America Scarfó envió una carta al anarquista Emile Armand, donde sostenía su deseo de libertad de acción, de amor y de pensamiento, una “anarquía para toda la humanidad”. Al mismo tiempo reconocía que “en espera de que estalle la gran revolución, debemos cumplir esa obra en todas las acciones de nuestra existencia” (citado en Bayer, 2009: 127). Sin mencionar sus nombres ni hacer de la canción un panfleto, Sig Ragga expresa no sólo la unión del amor y la libertad, sino también la pregunta por el sentido que el ser humano se da a sí mismo:

Sig Ragga – “Severino di Giovanni”

¿Quiénes somos? Es lo que hay que resolver,
muchas palabras para ocultárselo al mundo.
Antes de muerto quiero escuchar la canción
de todas las cadenas que se rompen.

Ahora ves, pueden perseguirnos,
pero no, no podrán callarnos.
La verdad no sabe de enemigos,
cuando la historia habla es por amor
a la libertad.

¡Miran desde el cielo!

Tendrán que matarte otra vez
ha vuelto a nacer otro hombre.
Y cuantos también nacerán,
que luchen por lo que añoraste.

Tu herida fue el mundo que viste
para embellecerlo con tinta y amor.
Para conservar su conciencia
tendrán que matarnos, matarnos también...

¡Miran desde el cielo!

Cualquier persona puede salir de un show musical “con la sensación de que nada volverá a ser como antes” (Marcus, 1989: 164). Y si bien a este sentimiento exagerado sigue la comprobación de que muchas cosas seguirán siendo como antes, ciertas percepciones habrán mutado. Esto habilita la pregunta: ¿qué sucede durante esos breves momentos en que parece quedar suspendido todo lo que se acepta normalmente como vida cotidiana? (Ibídem: 456).

En “El placer del texto”, Roland Barthes denomina “subversión sutil” a “aquella que no se interesa directamente en la destrucción [de un opuesto]”, sino que se trata de un tercer término, que no es de síntesis. Se trata de “un término excéntrico, inaudito”, con lo cual se produce un corrimiento: no toma una forma contestataria ni una forma reaccionaria, busca el lugar donde esa disputa no hace sentido (2008a: 89). Siguiendo al autor, este intersticio podría rastrearse en algún lugar entre las instancias de placer y de goce. El autor francés diferencia estos dos momentos claramente: mientras el goce es un estallido extático, que no puede reproducirse ni repetirse, el placer está más relacionado con un hedonismo pacificado, que establece conexiones con la satisfacción de los deseos y por lo tanto se relaciona también con ciertos consumos estéticos. Ricardo Cortés expresa que:

Hay gente que se asusta cuando lo pasan por la tele, creen que van a perder su mística, y en realidad no es así, las cosas no son absolutas, en todos lados pasan cosas distintas. Que aparezcan algunas cosas a nivel

masivo no les quita su mística, por más que en los cortes te pongan una publicidad de Pepsi.

Seca sostiene que las distintas corrientes musicales compiten entre sí a través de una “fisura en la formulación de los estilos pop”, en función de sus objetivos reivindicativos, conformistas o lúdicos. Así,

...la colocación en primer plano de la sensualidad sonora, de una ‘subversión ruidosa’ o de una ‘sensualización’ de la existencia puede constituir en sí misma un cuestionamiento implícito del orden del mundo o una huida fuera de éste (...). El músico sabe que jugando con esos registros con fuertes connotaciones, se arriesga a deslizarse sobre olas que le pueden elevar, transportar, aclamar y destruir (2004: 219).

III.3 Nuevos sonidos viejos: los usos de la tecnología

*“Se acercan asteroides hacia Rosario
verás llover los cuerpos sobre nuestro hogar...
Tal como lo soñé cuando era un cyborg...”*

Lesbiano, “Rosario is dead”

En la ciudad de Rosario entrevistamos a Lesbiano, seudónimo del cantante y guitarrista de la banda homónima, que se completa al momento de nuestro encuentro con Red Ryu (bajo y coros) y Cyberian (batería), con colaboraciones habituales del DJ Jeremy Flagelo⁶³. Editaron de forma independiente un disco de diez canciones en 2010 (“Breakpop”) disponible en la plataforma Bandcamp, y tres EP adelanto de su segundo disco (“Yen” en 2011, “d Noche n tokio” en 2012 y “Rosario is dead” en 2016). Se han presentado en vivo en Rosario y Buenos Aires⁶⁴. Además, en 2011, el grupo fue convocado a participar de “Mtv Expressions + Coca Cola”, una serie de

⁶³ Todas las referencias a declaraciones de Lesbiano pertenecen a una entrevista que realizamos para esta investigación el 13/08/2013. Luego de esta entrevista varios músicos han cambiado en la formación, manteniéndose Lesbiano al frente de la agrupación. La página de Lesbiano en Bandcamp puede visitarse en <https://lesbiano.bandcamp.com/>.

⁶⁴ Relevamos durante el transcurso de esta investigación el show de Lesbiano el 25/05/2013 en Pugliese, Rosario.

videominutos esponsorados producidos y emitidos por la cadena MTV y Coca Cola, dedicados a la cultura urbana⁶⁵. En este caso, los sonidos electrónicos y dubstep⁶⁶ del grupo aparecieron junto a las acrobacias del grupo de parkour “Baires Family”, en un audiovisual grabado en la explanada de la Biblioteca Nacional (Bs. As.). El guitarrista explica que el ciclo surgió a partir de un concurso, aunque a ellos los contactaron a pesar de no haber realizado la inscripción. El video les generó “un poco de chapa y nada más, porque MTV ya no es un canal de música”.

Si bien no se trata de una banda riot grrrl⁶⁷ que haga especial énfasis en cuestiones de identidad sexual y género, el nombre “lesbiano” es una definición generizada. Red Ryu (*Imagen 9*), única integrante mujer del grupo, toma su nickname del varonil luchador judoca del videojuego Street Fighter (1987). Siguiendo los planteos de De la Peza, es importante tener presente que la música “como dispositivo de enunciación en primera persona no tiene marca de género y, por lo tanto, permite distintas formas de uso”⁶⁸ (2009: 85). El sujeto de la enunciación en el formato canción implica al “yo” de la letra, produciendo identificación y promoviendo imaginarios en relación con los sonidos y con la estética visual que la acompaña, pero siempre en negociación con los modos de uso y las formas de escucha de los consumidores. Coincidimos en esto con Claudia Kozak, quien plantea que “el yo de la letra de una canción no tiene porqué coincidir con la persona que

⁶⁵ El video se encuentra disponible en la cuenta oficial de Lesbiano en YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCQetLU12mCXvRcA5Vxe6zhw>

⁶⁶ La música dubstep surge en Inglaterra a fines del siglo XX, combinando elementos de la música electrónica (ritmo, tempo) con sonidos dub jamaquinos (timbres, uso de graves).

⁶⁷ Nos referimos al movimiento surgido en los 90 en Olympia, Washington, como una reacción al machismo y el conservadurismo del punk. Fue un movimiento punk feminista, muy activo políticamente, que cuestionó el rol de las mujeres en la música pop (Bilbao, 2015: 84, 85). Si bien actualmente está en cuestión su carácter programático, las proclamas y consignas del movimiento aún circulan en diferentes propuestas artísticas, culturales y políticas, entre las que cabe destacar el movimiento artístico punk feminista “Pussy Riot” (“Disturbio Vaginal”). Algunas de sus integrantes fueron perseguidas y encarceladas por el gobierno ruso en 2012 tras realizar una manifestación en una iglesia moscovita (Pussy Riot, 2013).

⁶⁸ A pesar de ello, al estudiar los boleros la autora termina por sugerir que el sujeto de la enunciación sea el mismo compositor de la letra, al diferenciar las canciones “sobre” el amor homosexual de las canciones “de” amor homosexual, posición con la que aquí no coincidimos.

canta”, ya que en toda práctica artística y relacionada con el espectáculo, se produce una invención de personajes y voces múltiples⁶⁹ (1990: 19).



Imagen 9: Red Ryu, bajista y corista de Lesbiano.

En el caso de las letras de Lesbiano, se utiliza tanto el inglés como el castellano, e incluso ambos en una misma canción (Never). Aparecen expresiones como “baby” (“I change my mind”), o “nena” (“Anhelo”), que son un lugar común en la tradición de la canción pop. A pesar de que la imagen masculina en las letras de Lesbiano suele estar ocupada por el lugar del enunciador, se destaca la ausencia de marcas de género explícitas en muchas de sus letras. Por ejemplo, en “Drama”, “Psycho porcelain” o “Never”. En estos tres temas, la enunciación corresponde por lógica a un lugar masculino, en la voz de Lesbiano (no obstante, no posee un registro de tenor). Hay un “tú” al que se dirigen las canciones, pero el discurso no le da ninguna identidad de género.

⁶⁹ Daniel Party explica que la mayor parte de las canciones románticas “cantan no sobre la mujer en su condición de mujer, sino sobre un amante de género indeterminado, un tú ambiguo, o sobre la relación, un nosotros” lo cual habilita una lectura homoerótica que ha permitido reapropiaciones por parte de distintas minorías sexuales (2012: 230, 235).

Son recurrentes en Lesbiano las referencias al sujeto robotizado-generizado, algo que aparece tanto en las letras como en la imagen de la banda y los usos de la tecnología que proponen. En “Tu metal” (del disco Breakpop de 2010) cantan:

Sos la robot más cyberpunk
ensamblada en el bajo mundo
Quiero acariciar todo tu metal...
El frío de tu cuerpo quema en mi piel.

En los temas “Yen” (2011) y “D noche N tokyo” (2012) hay también figuras femeninas robotizadas propuestas en las canciones, cuyas historias parecen continuarse:

“Yen”

Yeni ya vendió su cuerpo y no le queda nada más
necesita un corazón nuevo...
Poco tiempo a ella le queda, su circuito empezó a fallar
en el mercado negro esta su chance...

“D noche N Tokyo”

Despertó en un hotel
oscuro sucio y húmedo.
Rescató su láser,
cambió de aspecto y se fue.

Ya es de noche en Tokyo
y el gobierno la persigue
para escanear sus ojos
y eliminar su nombre...

Un blog especializado en dubstep y drum and bass con base en New York (nycdubstepdnb.blogspot.com) definía esta última canción como "un dubstep glam sucio, con una voz emo punk y mucha energía y atractivo pop". Lesbiano aclara que estas dos canciones pertenecen a su proyectado nuevo disco, “El vuelo del águila MIDI”⁷⁰, basado conceptualmente en una historia que transcurre en “un futuro distópico donde dos amantes desterrados por el gobierno tienen que volver a encontrarse contrarreloj para desactivar un virus implantado en su cerebro”. Se trata de una obra de ciencia ficción pop, donde

⁷⁰ Las dos canciones citadas aquí fueron publicadas por el músico como adelantos del álbum, que finalmente se dio a conocer en 2017, y no incluyó la canción “D noche N Tokyo”. Por otro lado, nos referiremos a la sigla MIDI que da título al disco a continuación.

la tecnología, la fantasía y lo lúdico ocupan un rol productivo en la composición musical, permitiendo también identificaciones y proyecciones.

Más allá y a pesar de las letras que aquí referenciamos (y que son indicios de una serie de apuestas estéticas), los análisis de procesos culturales que sólo se basan en las letras de canciones pop masivas tienen una validez parcial en las investigaciones desde el campo de los Estudios Culturales, por lo que deben ser complementadas con otro tipo de datos, es decir, articulando la textualidad con distintas variables contextuales (García, 2010). En la música pop, lo central de las canciones no son las palabras, sino su interpretación, su puesta en acto, lo que permite comprender que “una canción no existe para transmitir el sentido de las palabras; más bien, las palabras existen para transmitir el sentido de las canciones” (Frith, 2014: 295). La música pop es un acto estético performático que incluye lo verbal en articulación con melodías y armonías, usos del cuerpo, imágenes, tecnologías... y donde la palabra, si bien sigue estando presente, no cumple un rol dominante (Cfr. con Kozak, 1990). En este sentido, las canciones pop se parecen más a una obra teatral que a un poema (Cfr. con Frith, 2014: 355).

En los años 90 Constance Penley y Andrew Ross propusieron el concepto de “tecnocultura” para comprender los imaginarios asociados a la técnica (1991). Esta línea de los Estudios Culturales norteamericanos se apoya en el análisis de los discursos y las representaciones mediáticas acerca de las tecnologías y sus proyecciones. Una de las figuras imaginarias más potentes es el cyborg, personaje de ficción mitad hombre y mitad robot. Tal como sostiene Hal Foster, el cyborg se ha vuelto “un constructo que lo ayuda a uno a comprender los miedos y las fantasías en relación con la tecnología” (2001: 225). Al respecto, cabe preguntarse si la forma en que cada sujeto se construye su propio cyborg imaginario deja espacio para la psique humana, y como advierte Foster, si el desarrollo de una subjetividad robotizante no llevaría a la pérdida de mecanismos psíquicos como el desplazamiento, la proyección o el fetichismo. Debe tenerse en cuenta que, como señala Donna Haraway en su manifiesto cyborg, hoy

...las identidades parecen contradictorias, parciales y estratégicas. El género, la raza y la clase, con el

reconocimiento de sus constituciones histórica y social ganado tras largas luchas, no bastan por sí solos para proveer la base de creencia en la unidad esencial (1991: 155).

En la estética de Lesbiano hay un posicionamiento tecnocultural que se adivina en las ficciones propuestas en las letras de sus canciones, pero sobre todo en sus apuestas productivas y estéticas. Las referencias a las bajas tecnologías (low-tech⁷¹) están presentes de varias formas: en los sonidos digitales de baja resolución con los que produce su música⁷², en la poética que proponen, en la vestimenta que usan los músicos en el escenario, y como veremos a continuación, también en la elección y utilización productiva de determinados instrumentos musicales.

La guitarra eléctrica es uno de los objetos míticos dentro de la cultura rock, no sólo en su sonido sino también en su imagen icónica y su forma de ejecución. Su fuente de sonido está en las cuerdas, al igual que en la guitarra acústica, más allá de la posterior amplificación y/o distorsión del sonido resultante. La guitarra que utiliza Lesbiano es una Casio DG20 digital con controlador MIDI (*Imagen 10*) comercializada en la década de 1980, de plástico gris y cuyo diseño se aleja bastante de aquellos modelos clásicos en la estética rockera⁷³. Esta guitarra, como todos los dispositivos MIDI, no

⁷¹ La expresión refiere a tecnologías antiguas en desuso, por lo general orientadas al consumo, de producción masiva, bajo coste y poca durabilidad. Algunos ejemplos son las computadoras Commodore64 y ZX Spectrum, o las consolas de videojuegos Atari 2600, Nintendo Entertainment System (NES), Game Boy o Sega. También son bajas tecnologías los teclados musicales de juguete (y en general todos los juguetes alimentados con pilas) y las calculadoras simples de bolsillo. La expresión “low” (baja), asociada a estas tecnologías, refiere a la baja resolución de salida (calidad de imagen y/o sonido) de estos aparatos.

⁷² La música dubstep ha desarrollado algunos términos que definen sus recursos musicales, por ejemplo “wobble” (literalmente “tambalearse”) define un tono oscilante que produce una sensación de “ida y vuelta” del sonido; “growl” (gruñido) refiere a un sonido grave (generalmente un bajo) cuyo sonido se ha alterado para producir un crujido que varía en intensidad y tono. Ambos dan como resultado una estética sonora low-fi.

⁷³ En la cultura rock hubo muchas marcas de guitarra que se convirtieron en sello de autenticidad, casi siempre asociadas a los músicos que las utilizaban. Los distintos modelos de guitarra de Fender y Gibson encabezan el ranking, seguidas por las marcas Jackson, Ibanez y Gretsch. En este podio las guitarras MIDI ocupan el polo opuesto: profanas, sin aura, inauténticas. En un post dedicado al tema un usuario del foro Taringa.net daba cuenta de esta opinión bastante extendida entre los músicos de rock al comentar: “no sé todos ustedes, para mí este tipo de dizque “instrumentos” son una mierda, es tomar un hermoso instrumento como lo es una guitarra y arrancarle el alma, sólo es un pedazo de plástico, con sonidos MIDI y nada más” (13/11/2011).

produce sonido por sí misma, sino que sirve para disparar sonidos sintetizados a través de una computadora. Como explica Théberge, la tecnología MIDI (Musical Instrument Digital Interface) es “un protocolo de hardware/software (...) que posibilita que los sintetizadores digitales, los samplers, las cajas de ritmo y los ordenadores sean conectados en red”. En este sentido, “no transporta información sonora, tan sólo información relacionada con los gestos implicados en la interpretación” (2006: 36). Por lo tanto, el MIDI no es “una forma de producción de sonido, sino una interfaz, un medio para traducir sonidos al lenguaje binario” (Perrone y Zuckerfeld, 2007: 76).



Imagen 10: Lesbiano en 2013, tocando en vivo una guitarra Casio DG20.

Por el diseño de su interfaz, distintos modelos pueden requerir formas de ejecución particulares. Es el caso de la Casio DG20. La técnica necesaria no tiene similitudes con la de las guitarras convencionales (como sucede con otras guitarras MIDI como la Roland GR707, utilizada entre otros por IKV, que se tocan simulando una guitarra normal). Tampoco guarda similitud con el

keytar⁷⁴ (por ejemplo el Roland AX usado por Pablo Lescano). Este *saber hacer* con la tecnología acerca la tarea del músico a la del DJ. Lesbiano explica que la ejecución de este instrumento “no se parece mucho a tocar la guitarra”, ya que posee sensores tanto en el mástil (trastes) como en las terminales de las cuerdas, y su combinación envía la señal que produce la nota. Esta particular forma de producir sonido, sumado a la batería electrónica, los pads de sonidos digitales y efectos a partir de chips modificados, dan por resultado lo que el músico llama “breakpop”, un estilo de canción cuyo sonido tiene reminiscencias del pop, el dance, el dubstep y la cultura dj.

El guitarrista Lesbiano pasó por diferentes géneros musicales antes de formar su banda actual: punk, trash, new metal, hasta que, en sus palabras, “ya no pude más con los músicos que no me entendían y me compré una computadora que me haga caso”. De forma autodidacta, el músico fue reuniendo el conocimiento necesario para producir su música y manipular los medios digitales. Coincidimos con Thèberge cuando sostiene que diferentes usos de las tecnologías dan cuenta de distintas prioridades tanto estéticas como culturales, donde “los usos y los abusos específicos, o el rechazo explícito de diversas tecnologías, son instrumentales a la hora de definir un sonido particular, una estética pop, induciendo así la construcción de distinciones” (2006: 26). Perrone y Zukerfeld destacan que tanto el conocimiento de la técnica en tanto “soporte subjetivo” (aprender a ejecutar el instrumento, a componer, etc...) y en tanto “soporte objetivo instrumentalizado” (saber cómo funcionan las herramientas utilizadas) plantean una continuidad entre concepción, ejecución y tecnología, siendo en muchos casos procesos inseparables (2007: 133).

El uso de bajas tecnologías presenta una vertiente creativo-productiva consistente en hacer música a partir de la modificación y adaptación de distintos aparatos, en su mayoría basados en microchips. Se trata de un reciclaje creativo, que cuestiona la obsolescencia programada y obliga “a una máquina limitada a hacer cosas inesperadas” (Quaranta, 2009: 16). El músico

⁷⁴ El término keytar viene del inglés “keyboard” (teclado) y “guitar” (guitarra). Se trata de un teclado-sintetizador liviano que permite ser utilizado al modo de una guitarra, pendiendo del cuello del ejecutante con una correa.

Ciro (conocido como Cinematronic), que compone y toca en vivo con consolas de videojuegos, comentaba en su perfil de la red social facebook:

A los 15 años tuve mi primer Tamagotchi. Aunque entonces no era consciente de ello, fue la primera vez que sentí empatía por un objeto inanimado. Vivió 3 meses. Lloré cuando murió. Nunca volví a activar otro. En el futuro seré activista por los derechos de los androides⁷⁵.

Para comprender estas tendencias, es pertinente el concepto clásico de “estructura de sentimiento” formulado por Raymond Williams, que nos permite vislumbrar un trasfondo de relaciones sociales, imaginarios y lenguajes creativos y artísticos que se entrecruzan en la cultura pop actual. Williams sostiene que el interés de la categoría está puesto en comprender:

...los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales (...) Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono (...) y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente (...) una ‘estructura’ como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. También estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso (...) Desde una perspectiva metodológica (...) es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o un período (1980: 155).

Podemos acercarnos más cabalmente a este proceso creativo de reciclaje tecnológico al observar lo que Karl Mannheim (1993) llamó a comienzos del siglo XX “entelequia generacional”. Se trata de un orden parcial

⁷⁵Tamagotchi es el juguete (presentado como “mascota virtual”) que comenzó a comercializar en 1996 la compañía japonesa de juguetes, videojuegos y series de animación Bandai.

que se relaciona con una estructura sistémica que no es única y completa, sino que se compone de una serie de órbitas sólo parcialmente estructuradas en un período de tiempo. En sociedades dinámicas, la entelequia activa la potencia creativa a partir de la posición inicial de una generación (frente a las precedentes), impulsándola hacia nuevos rumbos no determinados y que no siempre cristalizan en nuevos movimientos⁷⁶.

Para Reynolds, los usos de las tecnologías que propone la generación de músicos que crecieron en los 80 son parte de un “síndrome de estetización de las cosas sólo después de que han dejado de estar asociadas a la producción” (2012: 58). El autor llama a esta tendencia música hipnagógica: “pop de dormitorio hecho por jóvenes aislados cuya única ventana al mundo es la computadora” (Ibídem: 367). La expresión “hipnagógica” proviene del griego hypn (“sueño”) y agōgos (“inducir”). Utilizada por el periodismo especializado, intenta dar cuenta de la música producida a partir de tecnología obsoleta, recreando los sonidos de las infancias vividas en las últimas décadas del siglo XX. En un nivel de análisis sociológico, Jean-Marie Seca sostiene que

...el estupor psíquico y la fluctuación identitaria frente a la virtualidad de las prótesis técnicas son tales que transportan al individuo hacia el mundo de las alucinaciones y hacia la abstracción formal o estética, fuera del mundo cotidiano (2004: 207).

Contra estos argumentos no debe olvidarse, al analizar la virtualidad, que el tratamiento de la información se realiza siempre sobre un soporte físico y a partir de operaciones materiales e impulsos eléctricos que representan el código. Hay aquí un emergente de unas condiciones de posibilidad que permiten la reapropiación tecnológica, aunque no la determinan. Uno de los principales efectos de la digitalización fue poner el estudio de grabación al alcance de cualquier músico con un equipamiento hogareño mínimo (Cfr. con Lévy, 2009). Por otra parte, seguimos a Raymond Williams cuando explica que “la estructura de sentimiento de los recuerdos es significativa e

⁷⁶ El autor agrega que “la unidad dinámico-antinómica de una época” provoca “una relación de tensión dinámica, que puede ser comprendida como tal en su especificidad, pero que de ninguna manera puede ser sustantivada” (1993: 234).

indispensable” para responder a las deformaciones sociales, y debemos reconocer su importancia no sólo como visiones de la infancia que son contradichas por la vida adulta, sino también como una forma de reconocer (por oposición y contraste) las formas de alienación propias de la adultez (2001: 367).

Como sostiene Dalmaroni (2004), el concepto de estructura de sentimiento permite describir la cultura “como el proceso de interacción, conflicto, tensión incómoda, disturbio, malestar, resistencia, adaptación más o menos violenta o negociación entre ideología y experiencia” (2004: 5). Se entiende así la cultura como configuración material de una experiencia verdadera, en perpetuo desfasaje respecto a sus modelos, en tanto dicha vivencia atraviesa la existencia de sujetos históricos específicos. De este modo,

...las formas y dispositivos de la cultura –procedimientos, tonos, estrategias narrativas, etc...– son pruebas de los atascos y problemas no resueltos de la sociedad, reacciones y respuestas, presiones y bloqueos con que *lo vivido* se produce en términos de un excedente que siempre deja constancia de las omisiones y altera tarde o temprano los límites de una hegemonía que sólo parcialmente puede incorporarlo (Ibídem).

Las tendencias en el uso de bajas tecnologías que estamos reseñando se dan como una respuesta original a un estado de cosas que evita la resignación. Van contra los usos y la comprensión masiva de las tecnologías digitales como terminales orientadas a la “distribución y exhibición” negando así su carácter potencialmente productivo (Manovich, 2006: 3). Si tenemos en cuenta que la mayor parte de la investigación tecnológica

...está orientada hacia las aplicaciones comerciales (...) es evidente que cualquier incursión en el terreno del arte y la tecnología debe plantearse no sólo en términos de hardware y software, sino también, en clave analítica, crítica e incluso táctica. Esto es particularmente importante cuando el acceso al binomio

hardware/software se hace difícil y supone, además, una toma de posición ética o política (Alonso, 2002: 4).

El uso *desviado* o *alternativo* de la tecnología genera “un cuestionamiento contundente a la superioridad política y estética que pretende fundarse en una supuesta superioridad técnica” (Ibídem: 4), enfatizando el discurso estético por sobre las actualizaciones de hardware y software. Los músicos que utilizan bajas tecnologías se apropian de dispositivos destinados al consumo, reconvirtiéndolos en tecnologías de producción y reinventando así el medio digital. Se trata de “una forma de aprovechamiento tecnológico que convierte aparentes limitaciones y defectos en una práctica cultural” (Quaranta, 2009: 27).

Para comprender estos usos de las tecnologías en las producciones musicales, tomamos el concepto de desviación planteado por Becker (2009a), quien propone esta categoría para explicar distintos modos de comportamiento individual y colectivo. Los usos desviados de la tecnología que estamos reseñando infringen al menos dos normas. En un sentido tecnológico se desvían del *manual de uso* de los artefactos. Y en sentido sociocultural, se desvían de la norma (cada vez más cuestionada) que indica que no se pueden utilizar juguetes o *gadgets* tecnológicos durante la vida adulta. En ambos casos, se trata también de “relaciones alternativas”, casos “en que se aportan medios alternativos para la producción, exposición o publicación de algunos tipos de obras” (Williams, 1994: 65).

Durante nuestra investigación pudimos conocer a músicos que ejemplifican estos desvíos a través de sus producciones. En algunos casos se trata de variantes técnicas, y en otros comienzan a delinearse rasgos genéricos. La “música chiptune” es un ejemplo de este último tipo. Su tipología proviene de la música de videojuegos de consolas hogareñas comercializadas en los años ochenta⁷⁷. Driscoll y Díaz definen el chiptune como “música compuesta mediante hardware de audio, empleando microchips de antiguos ordenadores domésticos y consolas de videojuegos” (2009: 38). Su variante

⁷⁷ Tanto la música de videojuegos de los 80 como la música chiptune se pueden definir musicalmente a partir de su tempo rápido, un ritmo binario repetitivo y constante, y melodías producidas con unos pocos instrumentos sintetizados, debido a las limitaciones del sistema en cuanto a la cantidad de sonidos simultáneos que pueden ejecutarse al mismo tiempo.

más conocida es la música 8-bit, llamada así por la tecnología utilizada. Otros artistas chiptune utilizan dispositivos cuya capacidad de procesamiento va desde 1-bit (como despertadores digitales y otros electrodomésticos que emiten pitidos y sonidos simples) hasta 16-bits (tecnología usada, por ejemplo, en la consola de videojuegos Sega Génesis). En la práctica las denominaciones “chiptune” y “8-bit” suelen utilizarse como sinónimos, pues esta última tecnología es la más popular entre los músicos, al presentar un buen equilibrio entre limitaciones tecnológicas y posibilidades sonoras y de manipulación.

Otros usos alternativos de la tecnología expresados como técnicas de producción son el “data bending” (“forzado de datos”), que consiste en la manipulación de un archivo digital de cierto tipo utilizando software diseñado para editar información en un formato diferente, lo cual distorsiona el archivo original (por ejemplo, editar una imagen fija con un software preparado para procesar audio). Por su parte, el “circuit bending” (“forzado de circuitos”) consiste en intervenir el hardware de distintos dispositivos electrónicos como pedales y efectos de guitarra de baja tensión, juguetes a batería, sintetizadores digitales y otro tipo de microchips, para crear nuevos instrumentos musicales o generadores de sonido⁷⁸. El forzado de datos o de circuitos se utilizan para crear imágenes o música “glitch” (literalmente “falla”), un género que tiene antecedentes en las vanguardias de comienzos del siglo XX y el videoarte de los años 60 y que explota el error como recurso creativo. En música, particularmente, se refiere a los efectos de cortes y clicks, crujidos y chasquidos digitales (Márquez, 2012: 3).

La producción musical mediante estas reapropiaciones tecnológicas tiene una historia que puede dividirse en una “capa tecnológica” y una “capa cultural” (Manovich, 2006) mientras que su desarrollo está determinado por el cruce entre estos niveles. La estética de los videojuegos de 8 bits fue difundida globalmente entre niños y jóvenes durante las últimas dos décadas del siglo XX, conformando un nicho de mercado de la cultura de masas y

⁷⁸ En el marco de esta investigación, asistimos a un taller de circuit bending para la fabricación de osciladores de sonido con circuitos integrados CMOS, organizado por el Colectivo Cosmomedia, dictado por el músico rosarino Naub y desarrollado en Paraná el 15/10/2016.

construyendo íconos pop como Donkey Kong (1981) o Super Mario (1985). Tras una parábola a través de los circuitos integrados y el software, esta estética reingresó a la cultura pop convertido en música chiptune, desarrollando la entelequia generacional a la que nos referimos antes. Nos explayaremos sobre este caso, ya que da cuenta de las relaciones entre producción y consumo, tecnología y cultura, globalidad y transregionalidad.

El hardware de sonido de la primera generación de computadoras era bastante primitivo tecnológicamente, pero además estaba “diseñado por personas sin el menor conocimiento de música” (Driscoll y Díaz, 2009: 40). A partir de esta circunstancia, en 1981 el ingeniero electrónico Bob Yannes comenzó a trabajar en un nuevo chip de audio, para superar las limitaciones de la consola Atari, cuyos juegos muchas veces carecían de música de fondo y apenas tenían efectos de sonido. Ese mismo año las computadoras Commodore 64 incorporaron el chip de Yannes, llamado “SID”, que podía ser controlado de forma independiente a la placa de gráficos.

Cuatro años más tarde, en 1985, Nintendo introdujo en su consola de videojuegos NES un chip de audio polifónico similar al de Commodore, aunque al tratarse de un dispositivo de sólo lectura orientado al consumo, las melodías venían predeterminadas en los cartuchos de juegos y no podían modificarse. En 1987 Karsten Obarski, compositor de música para videojuegos, desarrolló un software llamado Soundtracker en una computadora Amiga A500, que permitía componer música sin tener que programar código de forma manual. Esta herramienta brindó acceso a la composición por medios digitales a personas que no sabían de programación.

A nivel cultural, durante los años ochenta comenzó a crecer una comunidad de programadores conocida como “demoscene”, quienes realizaban ingeniería inversa, desbloqueando o “crackeando” programas y videojuegos de edición comercial y distribuyéndolos de forma gratuita. Esta práctica tuvo muchos adeptos, formándose grupos de crackers que agregaban a cada software pirateado una presentación para identificar a quienes habían realizado el trabajo de liberar el producto. Esta introducción se componía con animaciones y melodías. Por las limitaciones de peso en los archivos, estas imágenes y sonidos tenían muy baja resolución. La música era

compuesta con el software Tracker, descendiente del original Soundtracker. La competencia entre grupos incentivó la experimentación y el surgimiento de formas cada vez más complejas, superando las limitaciones técnicas y desarrollando un lenguaje propio. En la década de 1990, la demoscene se cruzó con la música electrónica, dando origen a la llamada “música tracker”, que creció rápidamente para desvanecerse a finales de la década.



Imagen 11: Set de consolas Nintendo Game Boy del músico Cinematronic (Paraná).

Sin embargo, en los 2000 la música compuesta con estos limitados medios digitales resurgió al retirarse del mercado las consolas portátiles Nintendo Game Boy, que se vendieron entre 1989 y 2001 (*Imagen 11*). Este dispositivo, del cual se comercializaron más de 200 millones de unidades, tiene la particularidad de presentar una arquitectura de datos para la síntesis de sonido derivada del sistema SID, por lo cual se trata de uno de los sintetizadores de sonido más difundidos. Para acceder a la manipulación de ese sintetizador y producir música pop de 8 bits faltaba algo más. El Game Boy es un dispositivo orientado al consumo, es decir, sólo permite leer las imágenes y el sonido de cada cartucho. La única posibilidad era desarrollar un software que pudiera ser cargado en un cartucho especial (llamado backup

cartdige o flash cartdige) utilizado por desarrolladores de juegos para probar sus programas. Estas unidades de almacenamiento tienen la particularidad de permitir, a través de una computadora de escritorio, la grabación y el borrado de datos ejecutables en la consola, al modo de una memoria flash o USB.

A partir de la experimentación de varios programadores independientes, en 1998 apareció un software llamado Nanoloop, que permitía sintetizar y secuenciar sonidos con el Game Boy. En el año 2000 apareció un nuevo programa llamado Little Sound DJ (LSDJ), creado por Johan Kotlinsky junto al grupo scene "Hack N'Trade". Si bien luego aparecieron otros programas similares, LSDJ (*Imagen 12*) se convirtió en el más popular dentro del movimiento chiptune, manteniendo su liderazgo hasta la actualidad. LSDJ permite manipular el sintetizador de audio del Game Boy, pero además admite la reproducción de samples digitales y posee un secuenciador de fragmentos de melodías. Más adelante el software incorporó compatibilidad con sistemas MIDI, con lo cual la consola de juegos pasó a ser manejable como un sintetizador de sonido periférico desde una computadora. El programa aún se encuentra en desarrollo, y quizás esta sea una de las razones que explica su popularidad entre los músicos.



Imagen 12: Interfaz gráfica del programa LSDJ.

Durante nuestra investigación conocimos a muchos productores culturales de la región (además de Lesbiano) que hacen su música a partir de tecnologías actuales y antiguas, utilizadas de formas desviadas o alternativas⁷⁹: Cinematronic (Paraná) produce su música a partir del software LSDJ con un Game Boy (*Imagen 13*); Naub (Rosario) se presenta con un casco hecho con una máscara de soldar modificada, con un micrófono interno y leds que se encienden de acuerdo al volumen de la voz, siguiendo la lógica “Do it yourself” (D.I.Y., en español “Hazlo tú mismo”); el Colectivo Cosmomedia (Paraná) ha desarrollado un software transductor que permite a una cámara web transformar una señal de video (imagen en movimiento) en señales sonoras en tiempo real. Además, todos estos actores culturales dictan clases y talleres, organizan fiestas y difunden en la web manuales de uso para modificar chips y software de distintas plataformas.

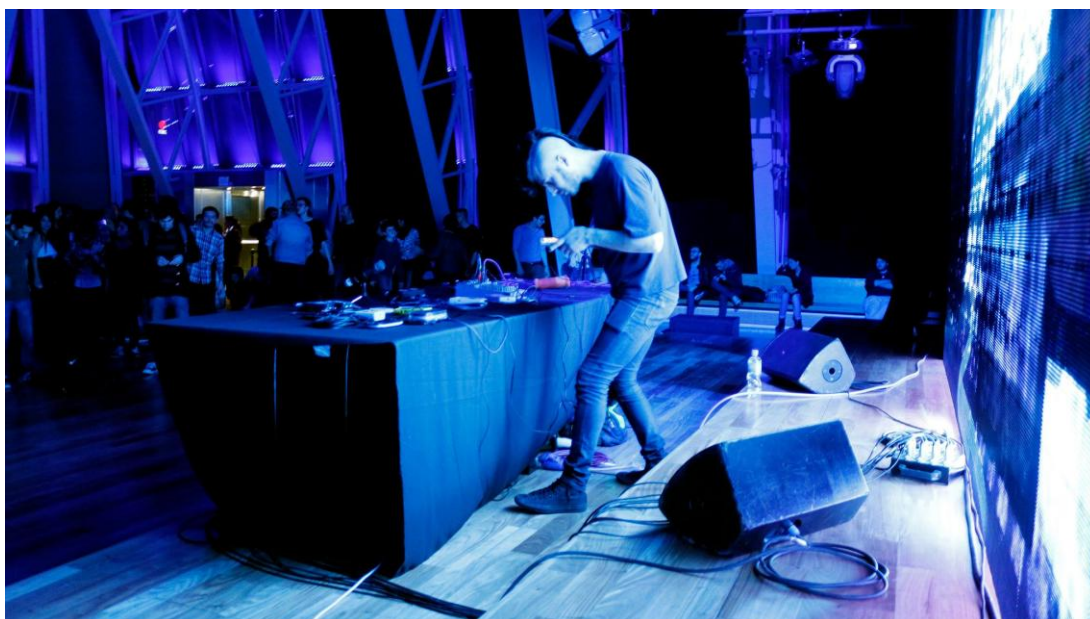


Imagen 13: Cinematronic (Paraná) en vivo en el Centro Cultural Kirchner (CCK), Buenos Aires, 2015.

⁷⁹ Además de los ejemplos aquí citados, la escena a nivel nacional ha crecido en los últimos años. Esto se ha reflejado principalmente en la edición de dos compilados. El disco doble “Chip.ar” (2014), editado por el sello español “Low Toy”, reúne a varios exponentes argentinos de música chiptune y circuit bending. Por otro lado el Colectivo PVM (Pungas de Villa Martelli) han publicado un ecléctico disco de música argentina versionada con computadoras Commodore64 que incluye versiones de folklore, cuarteto, rock nacional, punk y pop, con el título “Cancionero Argentino vol. 1” (2017).

Se trata de eventos micropolíticos, que en el marco de una cultura mediática (Cfr. con Kellner, 2011) producen subjetividades, aunque no las determinan. Como sostienen Driscoll y Díaz, los artistas que crean sus composiciones con tecnologías obsoletas

...abrazan ese hardware (...) al que se ha dado un nuevo uso en un intento ritual por activar los vínculos personales que muchos jóvenes han labrado con dichos objetos (...) asumiendo en la audiencia la existencia de una conciencia sobre el peso cultural de esos objetos y actitudes (2009: 45).

Se desarrollan así distintos “procesos de singularización”, como sostienen Rolnik y Guattari (2006: 29) que negocian con los modos de codificación, manipulación y control de las sensibilidades, de lo político y de los códigos de uso de las tecnologías, el cuerpo y el lenguaje. La generación nacida en los 80 utiliza productivamente sus memorias reprimidas del consumo masivo, a través de tácticas que desarrollan modos de hacer, permaneciendo en el ámbito de la cultura pop. Mientras que las estrategias tecnocráticas “son capaces de producir, cuadricular e imponer”, las tácticas permiten operaciones de utilización, manipulación y desvío (de Certeau, 2000: 36). Frente a una serie de significaciones y formas de uso dominantes, emergen modos alternativos de utilización de bajas tecnologías para producir música pop.

III.4 Las tradiciones en la mirada pop

Además de ser una música casi diametralmente opuesta al pop, el folklore⁸⁰ es un género cuyos orígenes y desarrollos son notables y complejos. Raymond Williams explica que su raíz proviene de las lenguas teutónicas, “folk” (“gente”), y su sentido fue modificándose a partir del siglo XIX cuando

⁸⁰ La palabra “folklore” tiene origen anglosajón, mientras que en Argentina se suele utilizar “folclore” como una adaptación local, “folclore argentino” (Andrés, 2010: 216) a pesar de lo cual es muy discutida su grafía y su significación precisa. Desde la musicología se ha utilizado folklore, folclore, folclor o folklor, en todos los casos manteniendo la raíz “folk” (“gente”, “pueblo”) y se ha discutido el carácter folklórico de la música bien a partir de sus rasgos anónimos y tradicionales, bien partiendo de la caracterización de una música de consumo popular no urbana (Pínnola, 1991). Aquí utilizamos el término genérico “folklore”.

surge en el mundo anglosajón como palabra compuesta (“folk-lore”, “el saber de la gente”). Su uso especializado para designar la música típica de una región específica se da en un doble contraste cultural. Por un lado, como una deriva del aún más complejo desarrollo de la categoría “popular”. Por otra parte, fue una forma de agrupar y defender las músicas anteriores (u opuestas) a la industrialización y el desarrollo de las grandes ciudades (Williams, 2003: 149-150).

En Argentina, esta relación toma la forma de una dicotomía entre los ámbitos rurales y urbanos condensados en las expresiones “el interior” y “la capital”, que estructura las prácticas culturales en general (como ya vimos al referirnos a Sig Ragga), y particularmente a nivel de las tradiciones musicales. En este último caso se da una oposición entre los diversos folklores regionales, que son identificados como música campestre, y la música urbana representada por el tango (Andrés, 2010: 224). Tango y folklore conforman así el acervo de las músicas tradicionales de la nación, aunque lejos está de ser un corpus único y armónico. En el folklore el Movimiento Nuevo Cancionero, surgido en los 60 como una corriente renovadora, se distanció tanto del tango como de las tradiciones folklóricas clásicas. Mientras en el tango se destaca su carácter urbano, el paradigma folklórico clásico (anterior al Nuevo Cancionero) cohesionaba bajo un mismo paraguas de identidad nacional las distintas expresiones y géneros⁸¹. El Movimiento, entre otras cosas, propuso una revaloración de las diversas expresiones regionales (Díaz, 2007: 225). Sin embargo, desde todas estas variantes de la música popular argentina, la estética pop podría considerarse *foránea*.

Poner al folklore dentro de la música tradicional implica entenderlo como un signo del pasado que opera en el presente remitiendo fuertemente a

⁸¹ En el campo de la música folklórica Argentina se desarrolla y afianza en la primera mitad del siglo XX una estética que igualaba distintas expresiones regionales en pos de una pretendida identidad nacional romántica y anacrónica, y que ha sido denominado “paradigma clásico” en los estudios de Díaz (2007 y 2009). Partiendo de esa configuración, el Nuevo Cancionero se diferenció, interviniendo sobre la dicotomía capital / interior desde su momento fundacional, al declarar en su Manifiesto de 1963 que “el pueblo del interior ha realizado ya la tercera fundación de Buenos Aires, esta vez desde adentro” (citado por Díaz, 2007: 222). Es destacable que a pesar de las tensiones que produjo, este movimiento se planteó como una renovación al interior de la música folklórica “sin renegar de las raíces” y no como una ruptura total, lo cual legitimó dentro del campo a géneros y temas que en el paradigma clásico no tenían lugar (Díaz, 2007: 219).

distintos proyectos de construcción identitaria, nacionales o regionales. Sin embargo, como sostiene Germán Andrés, la música de raíz folklórica “se nutre de las tradiciones, pero no puede quedarse sólo con eso que es la representación de otro momento, de otras circunstancias”, y así va construyendo su presente “en sintonía con el accionar cultural de una sociedad” (2010: 217), interrogando a las tradiciones con la contemporaneidad. No obstante, el marco contenedor de los géneros folklóricos no suele ser muy permeable a las innovaciones artísticas: por el contrario, “muy pocas veces han logrado éxito o popularidad las obras que toman mucho riesgo artístico” (Ibídem: 218). Esto sucedió en Argentina en la última década del siglo XX cuando figuras como Soledad, Los Nocheros y otros músicos lograron éxito masivo, a pesar de lo cual repetían formas tradicionales sin aportar demasiado a la estética ni al repertorio. Al mismo tiempo, otras propuestas más arriesgadas pasaron desapercibidas.

Las figuras consagradas, en cambio, tienen permanencia incluso más allá de su tiempo vital, al aportar al repertorio tradicional una serie de composiciones que son reinterpretadas durante muchos años. Es el caso de Ramón Ayala, artista nacido en 1937 en Garupá, Misiones, creador del ritmo musical denominado gualambao⁸² y autor de composiciones emblemáticas del cancionero folclórico, como “Posadeña linda”, “Mi pequeño amor”, “El mensú”, “El cachapecero” y “El cosechero”, entre muchas otras. Andrés sostiene que Ramón Ayala integra un selecto grupo de maestros, revolucionarios del género que constituyen una “*generación de adelantados*” (2010: 219, las cursivas son del autor). Junto a otros artistas como Mercedes Sosa, Oscar Matus o Tito Francia, entre otros, Ayala representó a partir de los 60 una renovación del género folklórico como parte del Movimiento Nuevo

⁸² El gualambao se caracteriza por su ritmo de 12/8, a partir de combinar el ritmo de la galopa con el de la polquita rural y el chotis, incorporando elementos de las tradiciones musicales europeas, los sonidos litoraleños y la música guaraní. La estructura del gualambao es de dos ritmos ternarios de 6/8 encadenados, con un tiempo fuerte al comienzo seguido de una concatenación de síncopas, lo que le permite incorporar melodías extensas (González, 2009). La canción “Canto al Río Uruguay” de Ramón Ayala está compuesta con este ritmo. El músico es también autor de canciones con otros ritmos regionales como el rasguido doble o sobrepaso (“Pan del agua”), y la galopa (“El Mensú”). A pesar de ser un ritmo que ya tiene 50 años, aún se discute si el gualambao califica como un ritmo folklórico o si sólo es una expresión de hibridación rítmica. Entre otros autores, Areco (2007) ha entablado una encendida polémica al respecto, lo cual da cuenta de la permanencia de las tensiones al interior del campo folklórico que analiza Díaz (2007).

Cancionero⁸³ (Díaz, 2007: 218-219). Las obras del compositor son bien conocidas desde hace muchos años en las interpretaciones de numerosas figuras del ambiente entre las que se cuentan Mercedes Sosa, Víctor Heredia o más recientemente Los Nocheros y Tonolec⁸⁴. Su poesía es reconocida por haber dado voz a numerosas figuras sociales del litoral y el chaco argentino y sus oficios, como el cosechero de algodón, el trabajador de los yerbatales, los balseros, entre otros. Sin embargo, a lo largo de su carrera el compositor misionero no ha tenido mucha exposición mediática ni ha sido de las figuras más reconocibles del ambiente para los no iniciados.

Por ello nos detuvimos en un film que presenta el folklore en su tiempo presente, aunque no se trata de la elaboración de una propuesta musical arriesgada o experimental en tanto forma de renovación del género. La película que analizamos se detiene en el personaje Ramón Ayala, con su ímpetu creativo asociado a la música folklórica del litoral, pero mostrado a través de un lente y una narrativa pop que lo vuelve significativo para nuestro trabajo: la mirada del director, artista plástico y fotógrafo santafesino Marcos López. Observamos particularmente cómo se produce ese encuentro, cuáles son las tensiones y los diálogos culturales que allí se expresan, y de qué forma una estética pop difundida a nivel global recoge las particularidades de la música folklórica argentina.

Marcos López se convirtió en un referente de la fotografía artística latinoamericana a partir del éxito de su serie “Pop Latino” (realizada durante la década de 1990 y publicada en forma de libro en 1999), cuya estética da cuenta de un contexto cultural y político en el que la apertura de mercados y la transnacionalización económica daban la tónica de la época. Se destacan los retratos (individuales o grupales, de personajes anónimos), presentando colores muy saturados, un estilo particular en el uso del gran angular y la permanente recurrencia a una iconografía específicamente urbana y

⁸³ Más cerca en el tiempo, es posible identificar como representantes de esta corriente estética al Dúo Coplanacu y Raly Barrionuevo, entre otros (Díaz, 2013: 14).

⁸⁴ Tonolec representa una propuesta innovadora dentro de la música de raíz folclórica que tuvo considerable éxito. Este dúo musical oriundo de Resistencia (Chaco), produce una mixtura entre sonidos electrónicos, música folklórica y las tradiciones de las etnias qom (toba) y guaraní. En el documental que analizamos para esta investigación aparecen escenas filmadas durante una presentación de Tonolec en la cual se invitó a Ramón Ayala a subir al escenario para interpretar la canción del artista misionero “El cosechero”.

latinoamericana: el sueño del viaje a Miami, los productos de consumo en su patético esplendor y el subdesarrollo inocultable, entre otros temas. Marcos López es un emergente de cierta desdefinición producida en la práctica fotográfica artística a partir de los ochenta, que generó nuevos diálogos con otras disciplinas y espacios híbridos entre distintos medios de expresión (Cfr. con Alonso, 2004). En la actualidad, López dice haberse aburrido de la fotografía,

...porque es algo que (...) me sale bien. Es mi oficio. El cine me representaba un desafío, nunca había superado los quince minutos de un cortometraje. Quería ver si podía armar algo de más de una hora. Yo estudié en la primera generación de becarios en la Escuela de Cine de Cuba. Tenía una especie de deuda pendiente con el cine (en Russo, 2014).

El documental “Ramón Ayala”, primera producción cinematográfica de López⁸⁵, fue estrenada en el Bafici (Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires) en abril de 2013. La obra, de poco más de una hora de duración, retrata al folklorista con una estética que se define más por el colorido pop latinoamericano propio de las fotografías de López que por la exuberancia de la tierra misionera. Como sostiene Alonso (2004), el estilo fotográfico de López implica tratar al medio de forma insolente, apelando a la manipulación cromática y el recurso a la puesta en escena.

En el film, el director muestra algunos paisajes naturales desde un remís alquilado, sin siquiera internarse en la selva. Ramón Ayala aparece como un personaje ambigüo: nacido en Misiones, hijo de un diplomático, de niño llegó a Buenos Aires, donde vive actualmente. Su nombre real, Gumercindo Cidade, da cuenta de esa ambigüedad, ya que su apellido es poco conocido incluso en Brasil y significa “ciudad”. El propio Ayala relata la historia en “Retratos Sonoros”, disco realizado por Blanca Rébora y editado en CD por la Secretaría de Cultura de la Nación en 1998. Al ser consultado por Rébora respecto a las razones para cambiar su apellido, Ayala recuerda que

⁸⁵ La película fue publicada por su director para ser visualizada online en Vimeo.

“Cidade no era un nombre tan guaraní ni tan afincado en la zona”. Sergio Pujol destaca que a pesar de que

...el ámbito de sus canciones fue siempre el Chaco y supo aprender los secretos del chamamé al lado de Damasio Esquivel, Ayala nació en Misiones, algo más que una noticia catastral, teniendo en cuenta que la música del litoral ha estado hegemonizada por gente de Corrientes (2010: 194).

La película no se relaciona con la historia de vida de Ramón Ayala de manera lineal ni obvia. En este sentido el director evita las fórmulas típicas del documental expositivo clásico (Nichols, 1997: 68), ya que la biografía del músico y su afiliación a la corriente renovadora del género folklórico no aparecen de forma explícita. La forma de filmar de López guarda relación con el estilo que siguen las películas de Andy Warhol en sus “screen tests”. Simplemente apunta la cámara y dispone algunos mínimos ajustes en la escena, pautando algunos tópicos, pero sin un guión estructurado y preestablecido. Es la edición la que logra, en última instancia, estructurar el discurso⁸⁶. No obstante esto, y siguiendo a Nichols, el documental “Ramón Ayala” desarrolla a nivel general una estrategia narrativa reflexiva, en tanto busca mostrar distintas facetas del personaje retratado, al tiempo que disuelve y remezcla los modos de representación arquetípicos (del folklore, del campo, de la ciudad...). Así, pone en problemas al espectador al plantear “¿cómo puede ser una representación adecuada a aquello que representa?” (Nichols, 1997: 93). Es en relación a este último aspecto que nos interesa el abordaje visual pop del documental.

La presentación del protagonista se realiza a través del sonido y la imagen de las Cataratas del Iguazú, espacio fronterizo compartido entre Brasil y Argentina cuya exuberancia natural atrae a miles de visitantes por día. La

⁸⁶ Debemos aclarar aquí que, a diferencia de la película de López (que cuenta con las participaciones de Andrea Kleinman en postproducción en edición y Lena Esquenazi en producción y sonido), las películas de Warhol no estaban “editadas” en el sentido actual, donde la postproducción del proceso creativo interviene decisivamente en la obra (Cfr. con Bourriaud, 2007). Warhol utilizaba un sencillo método de empalme, consistente en poner “Stop” en su cámara Bolex con rollos de película de 4 minutos, y volver al “Rec” cuando comenzaba la próxima escena, o bien empalmar varios rollos de 4 minutos.

imagen de la caída de agua se presenta en la película de modo que no es posible ver las largas pasarelas turísticas construidas antes y después del salto. El sonido ensordecedor de las cataratas, además, no permite escuchar las conversaciones de los turistas argentinos, brasileños y de otras nacionalidades que cada día visitan el lugar. El nombre de la película y del protagonista, “Ramón Ayala”, aparece proyectado sobre la pantalla luego de una introducción donde vemos a Marcos López pidiéndole a Ayala que recite *a capella* una de sus canciones, parado frente a una gran tela de inspiración kitsch, pintada con un motivo del paisaje litoraleño argentino (*Imagen 14*).



Imagen 14: Marcos López (izq.) y Ramón Ayala (der.) en la escena inicial del film.

La cámara sigue al personaje en el curso de sus actividades corrientes, como dormir, comer, cortarse el pelo, caminar, etc... En algunas escenas lo hace al modo de un reality show del tipo “observador pasivo”⁸⁷ llegando más

⁸⁷ El “reality show” es un formato televisivo que retoma parcialmente algunos de los experimentos narrativos cinematográficos de Warhol. La película “Sleep” (1963) fue pionera en el voyeurismo puesto en pantalla. En ella, Warhol filmó a John Giorno durante cinco horas y veinte minutos mientras el personaje dormía. La forma narrativa del tipo observador pasivo se relaciona con la del documental observacional, donde se cede “el control (...) a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara” (1997: 72) sin alterar la escena; diferenciándose del formato interactivo (el caso del reality show “Gran hermano”) donde los testimonios, las demostraciones argumentales o actitudinales y la imparcialidad de la narrativa audiovisual (Nichols, 1997: 79) se relacionan con los conflictos entre los sujetos

allá del personaje público (en habitaciones de hotel o en diálogos casuales) y en otras con un tinte más elaborado, al modo de una fotografía pop donde los objetos, la perspectiva y la luz están pensados en su disposición, aunque se evidencia que no está guionado lo que sucede frente a la cámara.

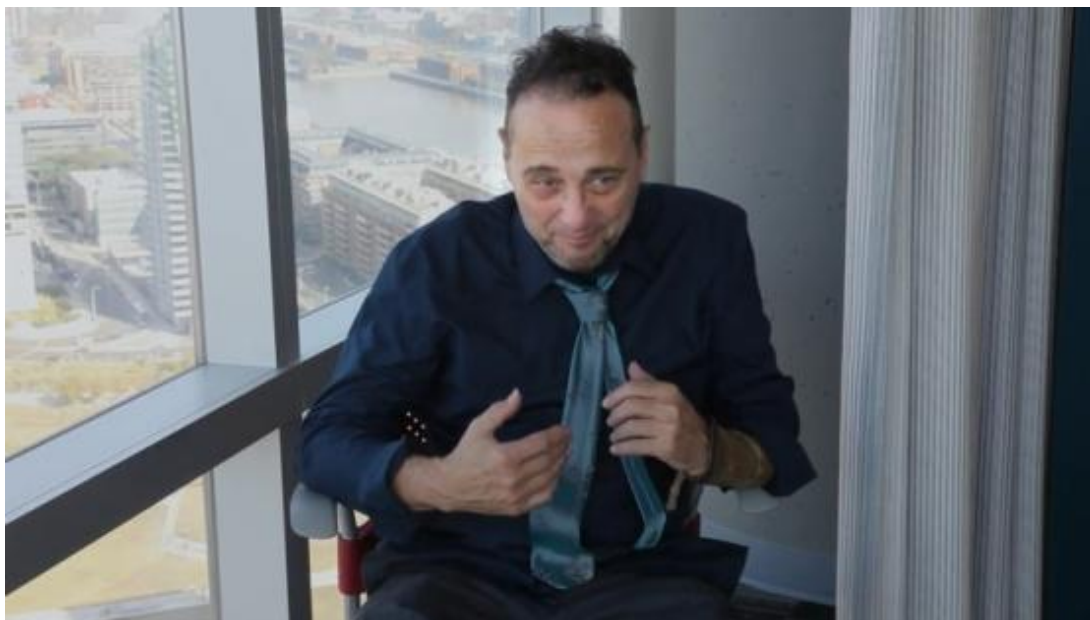


Imagen 15: Ejecutivo entrevistado en su oficina en Puerto Madero.



Imagen 16: Vendedor de CD's de folklore, digitalizando discos de vinilo.

que aparecen en pantalla y su competencia por un premio. Este último formato ha sido estudiado, entre otros, por Luis García Fanlo (2009).

Las capacidades de Ramón Ayala como poeta y declamador afirman su rol protagónico en el film. En medio aparecen personajes de distinto tipo: Victor Kesselman, publicista con aspiraciones de guitarrista folklórico amateur (*Imagen 15*) quien es entrevistado en su oficina en Puerto Madero, Buenos Aires (la zona es mostrada explícitamente a través de los ángulos de cámara); o Abel Carabajal, vendedor de CD's truchos⁸⁸ de folklore argentino, un provinciano que recorre día a día los trenes del GBA pregonando el producto que él mismo digitaliza, graba, imprime y distribuye (*Imagen 16*). Él también es entrevistado en su hogar y se muestra su entorno, debajo de una de las autopistas que comunican la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con la Provincia de Buenos Aires.

Además de introducirnos en el hábitat de estos personajes, la película realiza un recorte sobre distintos espacios urbanos y naturales, varios de ellos a partir de un travelling cámara en mano, mostrando territorios de Buenos Aires y Misiones. El film de Marcos López presenta la iconografía propia de la Argentina post 2001, que incluye la vista de la Villa 31 al llegar a Retiro; las ferias de productos de contrabando y falsificados; el Teatro Colón y Puerto Madero⁸⁹; las autopistas que se elevan por sobre los asentamientos⁹⁰. Las

⁸⁸ La música que este vendedor distribuye está originalmente publicada en vinilo y descatalogada en su gran mayoría (aunque las canciones en sí formen parte del repertorio popular y estén, por tanto, grabadas por otros artistas cuya obra está editada en CD). La música es digitalizada por el mismo vendedor y copiada en formato MP3 a CD's que luego ofrece en los trenes. La descatalogación es un problema importante en todos los géneros de la música argentina, llegando incluso a la pérdida de másters con grabaciones originales. Un caso emblemático es el del sello Music Hall, cuyo catálogo quedó perdido en una maraña de acciones judiciales tras la quiebra de la empresa. Más de 1500 másteres de discos de rock, tango y folklore fueron inaccesibles para los artistas que los grabaron entre 1993 y 2016, cuando a través de gestiones del Instituto Nacional de la Música (INAMU) se logró recuperar el control de las obras.

⁸⁹ Puerto Madero puede ser comprendido siguiendo a Francesc Muñoz como un paisaje urbano. En el escenario urbanizado, se pone en marcha un sistema "para la producción de paisajes (...) que sintetizan las imágenes que el turista ya tenía en su mente y, por tanto, ya esperaba encontrar". El autor destaca que "el auténtico paso intermedio para la formación del nuevo lenguaje común (...) está constituido en realidad por los mass-media y por las TIC's, que hacen posible tanto la uniformidad del lenguaje como las nuevas diferencias domésticas". Se trata de una transformación que las convierte en mensurables (2010: 90).

⁹⁰ Las villas de emergencia poseen un carácter paradójico en su significación social, si tenemos en cuenta lo que sostiene María Carman respecto a la serie de "políticas de omisión, apatía o prescindencia" que las constituye como villas, una política fundamentada en la inacción, "como aquellos asentamientos considerados sin antigüedad, demasiado precarios o bien imposibles de ser urbanizados" (2011: 186, 187). La política consiste en "actuar como si tal hábitat no estuviese", con el objetivo de que la población se retire por

imágenes de la selva misionera, en este marco, son un viaje hacia un entorno distinto, un *otro* constituido por el paisaje que refiere a la naturaleza. La forma de presentar los paisajes en las canciones del autor misionero, no obstante, fueron en su momento novedosos respecto al folklore anterior. Mientras el mito del origen en el paradigma clásico remitía a un pasado y unos valores idealizados, incluso en la naturaleza, en la obra de Ayala (al igual que en otras composiciones del Nuevo Cancionero) se produce una recuperación del hombre contemporáneo situado en su contexto, con sus trabajos y oficios⁹¹ (Díaz, 2007: 224). Como sostiene Orquera, la presencia del paisaje en el discurso folklórico “no puede ser soslayado fácilmente a la hora de entablar un diálogo con los discursos estéticos producidos en provincias” (2016: 16) y por lo tanto presenta complejidades en cada aparición.

Raymond Williams explica que las ideas acerca del campo y de la ciudad tienen una gran intensidad, en tanto son intérpretes parciales de las relaciones sociales. Ambas son tradiciones, en tanto “fuerza activamente configurativa” del presente, generando en muchos casos un “contraste explícito con 'innovación' y con 'lo contemporáneo'" (1980: 137, 138). En este sentido, las imágenes del campo y la ciudad “han sido modos de responder a todo un desarrollo social. Es por ello (...) que no debemos limitarnos a percibir su contraste, sino que tenemos que dar un paso más y ver sus interrelaciones” (2001: 365, 366). Hay en ello un interés particular para el análisis, ya que “frecuentemente (...) importa más qué se dice entre líneas que lo que se dice explícitamente sobre el campo y la ciudad” (2001: 359).

En su “Manifiesto de Caracas” (1998), texto programático para su obra posterior, Marcos López se propuso

decisión propia, a fin de escapar de las incomodidades (traducida en la negativa a instalar servicios básicos como agua potable o electricidad). Este tratamiento hacia los habitantes, según la autora, contribuye a “hacer ciudad” más que las políticas activas, instituyendo sujetos y sentidos sociales. Carman concluye que “la gente sabe que en una determinada coyuntura puede obtener recursos del Estado, pero al mismo tiempo sabe que (...) puede dejarlos (...) ‘de patitas en la calle’”. De esta forma el Estado consagra “las políticas de lo efímero, y puede tanto proteger y dar asilo, como despojar y condenar” (Ibídem: 194).

⁹¹ En el Nuevo Cancionero, agrega Díaz, “el paisaje no pierde su magia, pero se trata ahora de una naturaleza, casi siempre hostil, con la que el hombre se enfrenta en un trabajo esforzado y peligroso” (2007: 227-228). Estos rasgos son particularmente identificables en canciones de Ayala como “El cachapecero”, “El mensú” o “El cosechero”.

...internalizar la mística y los ideales del muralismo mexicano, para luego hacer switch y adaptarlos a los códigos actuales de comunicación de esta insensata aldea global-Armani-Dolce Gabbana-misiles a Belgrado-realidad virtual.

Por otra parte, Simón Marchán Fiz sostiene que las energías del pop se alimentan de

...una iconografía fácilmente reconocible por sus temas, si bien éstos no son interpretados figurativamente de un modo literal, sino mediante estilizaciones y el recurso omnipresente a unas metáforas que contribuyen a insertarlos en nuevos contextos, hasta entonces inéditos (2006: 46).

En su investigación, este autor se ocupa de Las Vegas, ciudad norteamericana meca de la arquitectura pop, que fue “pop antes del pop” cuando durante los 50 se transformó en la capital del neón y las apuestas. Partiendo de los clásicos estudios de Venturi sobre esta urbe, Marchán Fiz analiza el estado actual de la urbanidad pop en relación a ciertas características propias de la posmodernidad, y propone tres ejes: la réplica simulada, la condensación y la miniaturización. Michel de Certeau se refiere a estos mismos procedimientos, a los cuales denomina “alteraciones retóricas” en los combates que se producen cuando “la gramática vigila la propiedad de los términos”. De Certeau enumera “desviaciones metafóricas, condensaciones elípticas, miniaturizaciones metonímicas...” como una forma que revela, a la vez, “signos de consumo y de juegos de fuerzas” (2000: 46).

El largometraje sobre Ramón Ayala permite ejemplificar estos procedimientos. La réplica simulada aparece en el fondo pintado con el paisaje del río Paraná, o en las innumerables recreaciones de las canciones de Ayala que suenan a lo largo de la película, desde una versión que acompaña un asado en Villa Carlos Paz y que realiza un artista callejero, hasta la interpretación del grupo Tonolec, con Ramón Ayala como invitado. En este tipo de procedimientos

...se impone un intercambio simbólico entre la autenticidad simulada y la simulación auténtica, si bien ya no rige la lógica de las equivalencias, sino la permutabilidad casi incontrolable entre los significantes extraídos de la historia y la desviación de sus significados originarios en los nuevos contextos (Marchán Fiz, 2006: 155).

Encontramos la condensación en la superposición entre el ejecutivo de Puerto Madero y el vendedor de CD's truchos. Estos personajes nunca aparecen enfrentados o en una relación contradictoria. Lo que se revela, justamente, es ese en común que tienen: las canciones de Ayala. Lo que hace contraste es el hábitat de cada uno. La condensación de imágenes en simultaneidad espacial "manipula las fuentes iconográficas" en la reinención de sus referentes (Marchán Fiz, 2006: 158). Aparece así la superposición entre zonas de la ciudad en donde reinan la ostentación o la miseria. Se trata de espacios que están a poca distancia, e incluso sus orígenes están relacionados: Puerto Madero, cuya construcción se inició en 1887, y que fuera inaugurado en 1898, quedó obsoleto apenas unos años después, siendo reemplazado por el Puerto Nuevo (ubicado más al norte) en 1919. Parte del espacio que hoy ocupa la Villa 31 (ubicada casi enfrente al Puerto Nuevo) fue ocupado como asentamiento por primera vez en 1932, a la par de la crisis económica mundial que dejó sin trabajo a miles de familias de inmigrantes que habían bajado de los barcos llegados a esos mismos puertos.

La miniaturización aparece en el personaje que reparte folletos para promocionar la propuesta turística de la provincia de Misiones, y que aparece haciendo su trabajo disfrazado de yagareté (*Imagen 17*). Aquí la miniaturización se realiza en un procedimiento claramente kitsch, donde la simulación toma el lugar de la fauna autóctona. Si bien tanto la tierra misionera como el espacio urbano de Buenos Aires tienden a sugerir una especie de maximalismo barroco latinoamericano, podemos afirmar siguiendo a Moles que el kitsch se produce a partir de una "desproporción de las dimensiones respecto al objeto representado": tanto la miniaturización de lo

grande como el agigantamiento de lo pequeño participan de esta forma estética (Cfr. con Moles, 1990: 46).



Imagen 17: Promotor disfrazado de yaguareté.

En la narración que propone la película los paisajes se superponen como en un collage, pasan por un tamiz pop que los filtra mostrándonos la complejidad del campo cultural posmoderno en Argentina, en el diálogo y la disputa entre la capital y el interior, entre la ciudad y la selva, entre la modernidad y la tradición. Marcos López y Ramón Ayala, ambos provincianos, viven actualmente en el barrio de San Telmo.

Marchán Fiz sostiene que la cultura pop actual, “al recrear los estilos del pasado en el imperio de los signos y los estilemas históricos emancipados, parece instalarse en los intersticios de un desdoblamiento entre los significantes y los significados” (2006: 153). Se trata de una “relación desplazada” entre significantes, a partir de “códigos, reificados a través de los mass media, en los cuales las referencias históricas y todavía más sus connotaciones se diluyen para transformarse en textos y provocar efectos estéticos propios de la intertextualidad” (Ibídem). En las series fotográficas de Marcos López las ambigüedades aparecen, por ejemplo, en relación al paradigma político neoliberal de los noventa, al cual no se apoya ni se critica explícitamente, sino que se lo pone en escena a partir de sus significantes: la

idea de “pertenecer al primer mundo” como una copia degradada de un supuesto referente, pizza con champagne y compras en Miami.

Las ambigüedades, producto de una unión inestable entre significado y significante, generan desplazamientos de sentido. El ícono de la selva misionera (las Cataratas del Iguazú) inicia el documental desde un lugar que, al ocultarnos las pasarelas turísticas, nos hace entrar en un mundo imaginario. Lo interesante llega cuando se contrastan diferentes paisajes, algo que se acentúa sobre todo hacia el final del film. Un viaje en tren rumbo al conurbano, los carros de los cartoneros al costado de la autopista, Puerto Madero, otra autopista repleta de autos, el atardecer en el Río Iguazú, la silueta de Ramón recortada sobre el paisaje misionero, mientras suenan los versos de “El cachapepero” en la voz de Mercedes Sosa: “Muerto el gigante del monte / en su viaje final”.

Al ser entrevistado por la prensa con motivo del estreno de la película, López contaba que cuando cruza la Av. 9 de Julio en su auto pone música de Ramón Ayala, como un contrapeso de la vida en la ciudad:

Me da fuerzas para soportar la vida urbana. Necesitamos a los poetas como él para subsistir (...) La naturaleza no existe más. Si uno va a lo más profundo de la selva guaraní, los chicos usan la camiseta trucha de Messi. Es duro, pero la naturaleza ya no existe (en Bilbao, 2014).

La variante de la naturaleza que interesa al director del film está vinculada a un mundo intacto, en estado agreste, no cultivado. Williams anota un período en la historia inglesa en el que surge “un lamento rural en los cuales se invoca explícitamente un pasado más feliz”, como una reacción ante “un período de cambio excepcional” (2001: 359). En este marco, las ideas del campo y de la ciudad efectivizan mediaciones, son una expresión a partir de la cual la experiencia puede corporizar los pensamientos.

En Argentina, a partir de las sucesivas oleadas inmigratorias⁹² y las corrientes migratorias internas de población nativa, se consolidó a fines del

⁹² Nos referimos a la inmigración promovida por la Constitución de 1853 y la Ley de Inmigración y Colonización N° 817 de 1876 (también conocida como Ley Avellaneda).

siglo XIX un estilo y un discurso criollista (expresado fundamentalmente en la literatura) que conectó las diversidades culturales, étnicas y raciales en conflicto, “a despecho de la circunstancia de que ese estilo perdía por entonces sus bases de sustentación específicas: el gaucho, la ganadería más o menos mostrenca, el misterio de las insondables llanuras” (Prieto, 1988: 13). El criollismo significaba varias cosas al mismo tiempo: una afirmación de la legitimidad de la dirigencia política; una expresión nostálgica de los sectores populares migrados del campo a la ciudad; y una forma de asimilación para la población extranjera (Cfr. con Prieto, 1988). Por otra parte, durante el siglo XX las migraciones desde las provincias hacia la capital del país complejizaron aún más el panorama de la producción, distribución y consumo cultural (en este caso, de la música folklórica grabada). Si bien no se trata del único factor interviniente, muchas de estas expresiones culturales “hacen referencia al campo como lugar perdido (que) visto desde la ciudad, se instaura como lugar mítico más que real” (Pínnola, 1991: 250). Las tensiones entre el paradigma clásico del folklore y la renovación producida en los años 60 dan cuenta de este devenir cultural.

Siguiendo un procedimiento que ya había ensayado en sus series fotográficas durante los 90, Marcos López contrapone en el documental las aspiraciones de la población urbana argentina y sus deseos de modernidad con el mundo de la vida rural, premoderno aunque contaminado de posmodernidad, remixando los anclajes culturales de uno y otro bando (Cfr. con D.W. Foster, 2004: 94). Al presentar la música folklórica desde una mirada pop, se pondría en cuestión la pretendida autenticidad del folklore como base de la identidad nacional, mostrando que en la posmodernidad “todos los íconos socioculturales son (...) precarios y problemáticos (...) y pueden terminar desalojados por cambios de paradigmas en las estructuras que le dan significado” (Ibídem: 97).

Así, la obra de López produce escenarios artificiales que deben tanto a la idealización del paradigma clásico del folklore argentino en la primera mitad del siglo XX como a la narrativa realista y contextualizada del Nuevo Cancionero de los 60. A pesar de ello, y sin explayarse sobre estas subdivisiones al interior del campo folklórico, el film logra construir un discurso

propio sobre la sociedad, sus tradiciones y expectativas en el siglo XXI. La película logra poner bajo un enfoque pop dos imaginarios con sus contrastes, cuyos intercambios son siempre inconclusos. Por un lado, la naturaleza en la obra de Ramón Ayala con sus dos caras: virginal en su inmensidad; pero amenazada por peones explotados. Por otra parte, la ciudad en su ambigüedad: el desarrollo económico, los rascacielos y el brillo del glamour; con la pobreza y la explotación que indefectiblemente acompañan como una marca del subdesarrollo.

III.5 ¿Pop universal? Circulación global y reproducciones situadas

Daft Punk es un dúo de productores franceses formado en 1993, cuya carrera comenzó en la escena house y synth-pop europea logrando proyectarse al mercado global hacia finales de la década con el sencillo “Around the world” y convirtiéndose en referentes de lo que en el mundo de la música electrónica se denominó “french touch”. El rasgo distintivo en su estética es el uso de cascos en sus presentaciones en vivo y el uso de la voz a través de vocoders⁹³, apelando a la imaginería robótica. En 2013 el grupo publicó el single “Get Lucky”, anticipo de su cuarto disco de estudio “Random access memories” que significó un giro en su carrera, al adoptar sonidos disco y convocar a figuras como Pharrell Williams, Nile Rodgers y Giorgio Moroder. Los dos primeros participaron en varias canciones (entre ellas “Get Lucky”), mientras que Moroder fue invitado a narrar su historia como artífice de la música disco en los setenta en una canción que lo homenajea, “Giorgio by Moroder”.

El álbum fue muy esperado por el público ya que hacía 8 años que Daft Punk no publicaba un trabajo de estudio (en 2007 habían editado un disco en vivo, y en 2010 la banda de sonido de la película de Disney “Tron: Legacy”). El pre-lanzamiento (marzo de 2013), el posterior lanzamiento (abril de 2013) y las reelaboraciones del single “Get Lucky” en distintos videos subidos a YouTube nos proporcionaron indicios acerca de las formas de producción de sentido en el marco de una cultura pop global y sus posibilidades expresivas.

⁹³ El término vocoder proviene de “voice coder” (codificador de voz). Fueron creados en la década de 1930 para la industria de las telecomunicaciones. Los primeros músicos en utilizarlo como recurso creativo fueron los alemanes Kraftwerk, en la década de 1970.

El preestreno del single se realizó a través de varios audiovisuales de pocos segundos emitidos en las tandas publicitarias del show televisivo norteamericano Saturday Night Live. La canción fue oficialmente editada un mes después, debutando en los primeros puestos de los rankings de ventas en Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Alemania y otros países. En Norteamérica superó el millón de ventas digitales en menos de 90 días. En el mismo período de tiempo, tuvo más de 80 millones de reproducciones en medios radiales.

Desde la emisión de los avances de la canción, comenzaron a aparecer en internet videos de fans y aficionados que retomaban, remezclaban, reelaboraban y publicaban versiones alternativas del corte. En algunos casos las remezclas incluían sonidos de otras canciones de la agrupación, en otros imágenes de videoclips anteriores o de la película “Electroma” (2006) dirigida y protagonizada por el dúo. Llamativamente, el videoclip de la canción emitido por la cadena televisiva Mtv no tuvo presencia online de forma oficial. En la cuenta oficial de YouTube de Daft Punk sólo se encuentra la canción en su versión *radio edit*, la misma que se utilizó para el video televisivo (de cuatro minutos de duración, mientras que la versión del disco tiene dos minutos más) con un fondo de imagen fija. A comienzos de junio de 2013 este video superaba los 50 millones de reproducciones, y para diciembre de 2013 había triplicado esa cifra, con más de 150 millones de reproducciones.

En las semanas siguientes se multiplicaron las reversiones o covers de la canción “Get Lucky” subidas por usuarios particulares (amateurs o semiprofesionales) a distintas plataformas de video o audio (YouTube, Vimeo, Grooveshark, SoundCloud) provenientes de los más recónditos lugares del mundo (principalmente occidental), constituyendo uno de los virales más difundidos en Internet en 2013. Para terminar, programas de TV y figuras profesionales del show bussiness versionaron también la canción, legitimando el fenómeno en los medios tradicionales.

Esto refleja una serie de cambios aún en curso en las formas de distribución y consumo de música. Según un estudio realizado en 2012 por la consultora Nielsen con una muestra de 3000 jóvenes españoles menores de

18 años, el 64% consume música a través de YouTube. Mientras tanto, los cinco programas más vistos en Mtv España en agosto del mismo año no transmiten videoclips, sino que son reality shows (Viñuela, 2013: 170). Estos datos dan cuenta del tránsito que se produjo en los últimos años, desde un medio unidireccional y de consumo masivo como la televisión hacia un medio de difusión selectiva por nichos (edad, gustos, etc...) que admite y estimula la producción de contenidos por parte de los usuarios (Ibídem: 171).

Manuel Castells (2009) utiliza la expresión “autocomunicación de masas” para referirse a las nuevas formas de comunicación en red. El autor sostiene que la plataforma online de videos YouTube podría ser considerada como una forma revolucionaria de esta autocomunicación. En una primera descripción Castells destaca que “YouTube es un sitio web donde usuarios particulares, organizaciones, empresas y gobiernos pueden subir sus propios vídeos” (2009: 103). El sitio fue creado en 2005 por Jawed Karim, Steven Chen y Chad Hurley, tres estadounidenses que trabajaban en PayPal, y comprado un año más tarde por Google. En febrero de 2008, “la plataforma YouTube alojaba 69.800.000 vídeos”, y para dar una idea de su forma de uso, Castells menciona que “en noviembre de 2007, por ejemplo, 74,5 millones de personas vieron 2.900 millones de vídeos en www.youtube.com (39 vídeos por espectador)” (Ibídem). Si bien el autor reconoce las presiones comerciales y de restricciones a la libertad de expresión que en ciertos casos limitan o dirigen los contenidos disponibles, al mismo tiempo registra que el uso por parte de los poderes políticos (campañas electorales, discursos, etc...) le ha otorgado legitimidad como medio masivo de comunicación social.

Al menos mientras siga ofreciendo una opción gratuita para compartir y publicar videos, YouTube es una alternativa de comunicación masiva relativamente democrática, al proveer al espectador de una herramienta novedosa respecto a la TV: la posibilidad de contestarle a un medio audiovisual masivo en su propio lenguaje. Al respecto, Castells sostiene que es muy complejo (tanto metodológica como epistemológicamente) analizar lo que sucede en YouTube, ya que “no *vemos* internet como *vemos* la televisión” (2009: 100, las cursivas son del autor).

Por otra parte, Pierre Levy explica que “lejos de ser una subcultura de los fanáticos de la red, la cibercultura expresa una mutación mayor de la esencia misma de la cultura” (2007: 223), mostrándose en forma fractal, donde “cada uno de sus subconjuntos deja aparecer una forma parecida a la de su configuración global” en tres principios: la interconexión, el principio de comunidad virtual, y los procesos de inteligencia colectiva (Ibídem: 115, 116). Se puede agregar, siguiendo la caracterización de los nuevos medios propuesta por Lev Manovich, que

...la digitalización no explica por sí misma ninguna de las comunicaciones culturales resultantes, ya que la tecnología es incapaz de determinar la forma en que el contenido de los archivos digitales afectan o interpelan al espectador (2006: 8).

Teniendo en cuenta esto, seleccionamos una serie de videos que reversionan la canción “Get Lucky”, y recogimos datos en plataformas web con posibilidad de publicación de contenidos en forma gratuita, con predominancia en el sitio YouTube, por ser el más utilizado. Realizamos el relevamiento de los videos seleccionados entre junio de 2013 y enero de 2014, para cotejar el número de reproducciones y los comentarios publicados por los usuarios⁹⁴. Esto nos permitió observar las formas de circulación global y las reappropriaciones locales de la música pop en el caso del single de Daft Punk.

Mientras en junio de 2013 el audio con la imagen fija y la versión radial original de la canción de Daft Punk (el “video oficial”) superaba 50 millones de reproducciones, las 15 versiones que seleccionamos para el seguimiento,

⁹⁴ El primer registro de información lo realizamos en junio de 2013, a partir de la búsqueda por palabras clave “get lucky cover” y “get lucky version”, seleccionando los ejemplos a partir de la difusión (cantidad de reproducciones), las formas de producción (intentando abarcar tanto los contenidos producidos de forma amateur como los que presentan una factura más profesional), y los lugares de proveniencia (buscando diversidad geográfica y cultural a partir de indicios hallados en cada video, ya que la plataforma no da indicaciones claras al respecto más allá de la descripción breve que cada usuario hace al cargarlo). Luego de una segunda revisión seleccionamos 15 videos que en ese momento estaban online en YouTube, además del video con imagen fija y el audio original publicado en la cuenta oficial de Daft Punk. Registramos fecha de publicación, cantidad de reproducciones y se relevamos algunos comentarios. Realizamos un segundo relevamiento siete meses después (en enero de 2014) de los mismos contenidos. Presentamos la lista de videos y un gráfico que recoge el número de reproducciones en un anexo al final de este trabajo.

sumadas, apenas superaban los 10 millones de vistas. En enero de 2014, los 14 videos que seguían online (uno fue eliminado) superaban los 16 millones de reproducciones (60% más que en la revisión anterior), mientras que el audio oficial de la canción ya había sobrepasado los 150 millones de vistas (aumentando un 200%).

En relación a los estilos que abordan las recreaciones de la canción, pueden encontrarse versiones acústicas, electrónicas, rancheras, cumbias, rockeras, de sintetizadores, a capella, etc... provenientes, como decíamos anteriormente, de distintos lugares del mundo⁹⁵. Las versiones incluían grabaciones realizadas en México (en estilo ranchero), en Argentina (cumbia), Rusia (guitarra acústica solista), Inglaterra (rock-pop), Estados Unidos (country), Francia (una versión paródica), entre otras.

Desde Argentina se publicaron otras versiones en YouTube. En julio de 2012, en el programa de TV “Sin Codificar” (América), el personaje “El cantante enmascarado” (interpretado por el humorista Yayo) con la participación de Juliana Gattas (vocalista del grupo de música pop Miranda!), cantaron una versión de “Get Lucky” en español, que en YouTube contaba en enero de 2013 con 14.000 reproducciones. Esta versión es significativa por su origen televisivo, que la ubica a cierta distancia de aquellas producidas por usuarios particulares. En la terminología netnográfica propuesta por Miguel del Fresno (2011), se trata de un contenido no-nativo, migrado a la web. Con posterioridad al relevamiento que realizamos, en agosto de 2013 se publicó en YouTube una versión doblemente nativa (digital y argentina) con ritmo de chacarera⁹⁶, traducida parcialmente al español y con el título “Despiertos para

⁹⁵ Otras versiones de la canción son interpretadas por un ensamble de cámara, a través de un talkbox (dispositivo de efectos de sonido controlado con la boca del ejecutante) o por una banda de música callejera en las calles de Toronto; o bien recrean la canción de distintas formas: con imágenes de desfiles del ejército chino, o cantada por Obama a partir de un mashup de distintos discursos. Este último video superó en enero de 2013 los nueve millones y medio de reproducciones. En noviembre de 2013 Bono (cantante del grupo irlandés U2) junto al compositor Nile Rodgers interpretaron su versión de la canción en una gala a beneficio. Si bien el video en YouTube apenas superaba las 180.000 reproducciones, el evento en cuestión reunió más de 9 millones de dólares para la lucha contra el SIDA.

⁹⁶ La chacarera tiene un ritmo de 6/8, mientras que la música pop se escribe casi en su totalidad en una métrica de 4/4 (incluyendo la canción que aquí analizamos), por lo que esta versión presenta un “falso ritmo” de chacarera. La gran mayoría de las versiones de Get Lucky relevadas sostienen la métrica y la melodía y armonía original de la canción de Daft Punk, produciendo únicamente variaciones tímbrico-instrumentales, estilísticas, de tempo y de ritmo, respetando la métrica. La única excepción es la versión humorística y paródica de

ponerla”, que en enero de 2013 tenía más de 2 millones de reproducciones. El video, realizado por la productora local “Dame guita”, escenifica un encuentro ficticio entre un par de gauchos argentinos que interpretan la canción luego de escucharla en la radio y el dúo francés con sus cascos robóticos. La reunión se da en un típico paisaje rural de la pampa húmeda y los cuatro personajes comparten los íconos de la argentinidad: el truco, el mate y el asado (*Imagen 18*).



Imagen 18: video “Despiertos para ponerla”

La DJ platense Tana Camille también publicó su versión de “Get Lucky” en SoundCloud, contando en febrero de 2013 con algo más de mil reproducciones. Por último, la banda rosarina de jazz fusión Irvin interpretó, en su show en el ciclo “Joven y efímero” (26/07/2013, Centro Cultural Parque España de Rosario), un cover de otra canción del disco de Daft Punk, “Giorgio by Moroder”, que en su registro original cuenta con la participación de Giorgio Moroder, productor y compositor italiano famoso por haber sido uno de los creadores del sonido disco a partir de su trabajo con Donna Summer en los 70.

Las producciones del dúo francés remiten permanentemente a la ciencia ficción de las décadas de 1970 y 1980 (con la presentación visual de

“Topito” (*video 02*), que rompe el ritmo y la melodía presentando una versión absurda y casi atonal de la canción, de la cual no se mantiene ni siquiera la letra.

los dos músicos con cascos “espaciales”, pero también desde los sonidos electrónicos o con sus slogans, por ejemplo, “Human after all” –“Humanos después de todo”). En este sentido, las reelaboraciones de los productos culturales derivan de una configuración cultural en la cual la lógica 2.0 lleva también a sus seguidores a reutilizar creativa y discursivamente los materiales del paisaje mediático. Es necesario explicar este modo de producción, circulación y consumo cultural para comprender el fenómeno de las reversiones de “Get Lucky”.

El desarrollo de la web 2.0 invierte la estructura piramidal de la producción cultural, permitiendo a los usuarios participar en la creación de nuevos contenidos además de recibir información. Para Viñuela, esto produce una “saturación de videos de una misma canción” (2013: 183), a partir de una cultura de fans que ayuda a promover los temas, haciendo al mismo tiempo más complejo separar las producciones oficiales de sus réplicas en la red⁹⁷. Este efecto es parte de cierta fantasía de la emisión, que supone que cualquier usuario podría transformarse potencialmente en una estrella o, al menos, en una voz escuchada en el paisaje mediático. De acuerdo a las cifras relevadas sobre la cantidad de reproducciones, vemos que si bien este imaginario estimula la creación y la difusión del original, la réplica no adquiere un status de masividad que iguale o supere a su referente.

Se trata de lo que Hito Steyerl llama “imágenes pobres”, caracterización que aquí podemos extender a los sonidos y cuya economía permite inmediatamente su distribución mundial a través de una “ética del remix y la apropiación”, permitiendo “la participación de un grupo de productores y productoras mucho más amplio que nunca” (2014: 42). Las imágenes y los sonidos pobres

...expresan todas las contradicciones de la muchedumbre contemporánea: su oportunismo, narcisismo, deseo de autonomía y creación, su

⁹⁷ En nuestro caso hay además un doble nivel en los videos oficiales de “Get Lucky”, por la producción de un video televisivo emitido en Mtv y otro para el ciberespacio, como ya señaláramos. El video televisivo fue rápidamente “migrado” a YouTube por un usuario particular, a pesar de lo cual contaba con menos del 10% de reproducciones respecto al video con imagen fija de la cuenta oficial del grupo.

incapacidad para concentrarse o decidirse, su permanente capacidad de transgredir y su simultánea sumisión (Ibídem: 43).

Se trata de consumidores que generan ganancias a través de sus actividades de ocio, interviniendo al mismo tiempo en la creación cultural de formas ambiguas, remezclando sonidos e imágenes de circulación global desde un ámbito específico, como sucede en las versiones de “Get Lucky” con ritmos de cumbia o chacarera.

Esta cultura que existe a través de las pantallas “es capaz hoy de definir un nuevo principio de realidad, nuevos símbolos culturalmente integradores y una nueva existencia humana”, mientras que al mismo tiempo es muy limitada en términos de potencialidades políticas transformadoras (Subirats, 2001: 18). Por ello, resulta necesario detenernos y examinar en detalle las formas de producción y circulación de significantes en la cibercultura.

El antropólogo estadounidense Marvin Harris retoma en sus “Teorías sobre la cultura en la era posmoderna” (2000) las investigaciones del antropólogo William Durham y el biólogo Richard Dawkins, para introducir y repensar el concepto de “meme” en relación a la cultura contemporánea. Esta noción, presentada por primera vez en la década de 1970 por Dawkins en paralelo al concepto de gen, se refiere a “la unidad fundamental de información almacenada en el cerebro, transmitida mediante un aprendizaje social y modificada por las fuerzas selectivas de la evolución cultural” (Harris, 2000: 18). Harris sostiene que estas unidades ideacionales influyen (aunque no son determinantes) en el comportamiento social e individual. Su difusión no se realiza desde un punto único. Las personas que ya estuvieron en contacto con un meme exitoso logran comunicar a otras personas el contenido de esa unidad, por lo cual resulta un vehículo muy potente para la transmisión cultural, la cual es comparada por los seguidores de esta teoría con la transmisión genética.

Dawkins sostiene que un meme puede componerse de melodías, ideas, consignas, indumentaria, formas de hacer utensilios o de construir (1993: 218). Su principal característica consiste en replicarse,

fundamentalmente a partir de la imitación, asemejándose a un virus. Un meme será más exitoso cuanto más fecundo (generación de más réplicas), con la mayor fidelidad y la mayor longevidad posible. Más allá de cierto sesgo evolucionista de esta teoría, su autor logró prever el surgimiento de unidades culturales en el mundo digital (Cfr. con Dawkins, 1993: 228).

En los últimos años la palabra meme comenzó a ser utilizada en la cibercultura para definir aquellos paquetes significantes (sobre todo imágenes con texto incorporado, en formato jpg –fija– o gif –animada–) publicados en internet, de difusión masiva y replicación viral por parte de usuarios particulares, sobre todo en redes sociales⁹⁸. Estos memes, con millones de visualizaciones, van marcando los intereses y las modas que siguen los usuarios de internet. En la mayoría de los casos su retórica es humorística, irónica o paródica, realizando comentarios sobre la agenda mediática y mostrando un despliegue de habilidades creativas en relación a las tecnologías. En este sentido se trata de una práctica cultural⁹⁹ y pueden entenderse dentro de esta categoría las reversiones del single “Get Lucky”. Incluso algunos internautas publicaron memes en imagen fija que referían a cierto cansancio por la enorme difusión que tuvo el single (*Imagen 19*).

Sostenemos que el concepto de meme permitiría dar cuenta de los videos analizados. El éxito en la circulación global de la canción de Daft Punk, compuesta con signos propios de la música disco de los setenta, generó una serie de reelaboraciones producidas a nivel local, pero redirigidas hacia un público potencialmente global al ser fácilmente reconocibles y publicadas en

⁹⁸ Apelando al sentido común, en Wikipedia se define al “meme de internet” como “una idea, concepto, situación, expresión y/o pensamiento manifestado en cualquier tipo de medio virtual, cómic, vídeo, textos, imágenes y todo tipo de construcción multimedia y colectiva que se populariza a través de Internet”. Por otro lado, desde 2008 el sitio wiki <http://knowyourmeme.com> ha constituido una base de datos que recopila y clasifica distintos memes, con información sobre su origen, desarrollo y período de difusión, investigando y documentando fenómenos virales.

⁹⁹ Una cuestión fundamental en relación a los memes en internet es su origen. Los que más circulación han logrado tienen orígenes difíciles de rastrear, y no resulta fácil establecer a priori sus posibilidades de éxito. Hay consenso en cuanto a la importancia del sitio web 4chan.org (online desde 2003) en los orígenes de los memes de internet. Se trata de un foro abierto (al estilo del sitio argentino Taringa) originalmente pensado para intercambiar información sobre animé japonés. Esta página fue la plataforma de los primeros memes, a partir de aislar en una sola imagen el rostro de algunos personajes de comics difundidos en esa misma web. La historieta Gantz, en su n°55 (publicada en 2002) es el origen de uno de los memes más difundidos, llamado en la jerga “Y u no” (“¿por qué no?”).

YouTube. Este fenómeno masivo de reversiones musicales puede ser entendido desde la lógica del consumo y el reciclaje productivo de la web 2.0, y de las imágenes y sonidos pobres. Hay fenómenos virales relacionados a Daft Punk que son antecedentes de las prácticas culturales de su público. La canción “Harder, better, faster, stronger”, publicada por el dúo francés en 2001 y relanzada por el músico afroamericano Kayne West en 2007 a partir de un mashup / remix del original, generó un viral en video conocido como “Daft Hands”, en el que usuarios de YouTube, usando la canción como fondo, movían sus manos al ritmo de la música mostrando la letra del single escrita con tinta en sus dedos.



Imagen 19: Meme difundido en internet en 2012.

Si bien bandas como Radiohead (o, en Argentina, Soda Stereo o Babasónicos) han incentivado directa o indirectamente a su público para remixar, escribir o aportar distintas ideas en relación a sus canciones, el caso de “Get Lucky” presenta algunas particularidades. El disco del dúo francés se titula “Random Access Memories”. Traducido, “memorias de acceso aleatorio”, que refiere además a la sigla RAM, “Random access memory” (“memoria de acceso aleatorio”, en singular). Esta sigla es el nombre de un componente presente en la gran mayoría de los aparatos electrónicos actuales. La RAM almacena temporalmente información de las actividades que se realizan con el dispositivo y es fundamental para su funcionamiento al conservar el mínimo de información imprescindible entre una operación y las subsiguientes, otorgando inmediatez al procesamiento (por ejemplo, en la ejecución en vivo de música digital, en videojuegos y en la navegación web). Manovich agrega un dato fundamental para comprender las implicancias culturales de la RAM:

...la memoria de acceso aleatorio (...) supone una falta de jerarquía. Podemos acceder a cualquier ubicación de la RAM con la misma rapidez que a cualquier otra. A diferencia de los viejos soportes de almacenamiento (...) donde los datos están organizados de manera secuencial y lineal (...) la RAM nivela los datos. La RAM bombardea al usuario con todos los datos a la vez (2006: 128, 129).

El disco de Daft Punk recicla, retoma y desarrolla ideas musicales sobre la base del catálogo de la música disco de fines de los 70 y comienzos de los 80. Esta gramática retro del pop (a la cual nos referimos anteriormente al revisar el trabajo de Simon Reynolds) implica un extenso archivo, con la posibilidad de acceder a una interminable biblioteca sonora. También se relaciona con la posibilidad tecnológica de recrear cualquier tipo de ambiente o atmósfera sonora mediante la manipulación digital (por ejemplo, el sonido de un modelo específico de guitarra, de micrófono o de amplificador). Como señala Márquez, hay aquí un carácter paradójico de las técnicas digitales de producción de sonido: todo aquello que lo digital pretendía ocultar, enmascarar o eliminar para lograr una música brillante y perfecta “vuelve

ahora no ya bajo su forma real, natural, sino bajo la forma del simulacro, del cálculo integral” (2011: 94), llegando a una hiperrealidad límite cuando se decide fabricar la imperfección y el grano típico del sonido analógico que se intenta simular.

Por otro lado, las reversiones de la canción publicadas en YouTube que hemos revisado provienen tanto de músicos amateurs como profesionales. Las cifras de reproducciones no se relacionan necesariamente con la calidad del video o el sonido de la versión: en general, observamos algunas tendencias que pueden resumirse en tres variables.

La primera se vincula con la difusión en páginas web¹⁰⁰. Esto se diferencia, por ejemplo, con el video emitido por televisión en el programa argentino “Sin Codificar”, que pese a contar con la participación de una cantante de música pop con una considerable exposición masiva, no logra grandes cifras de visualización en internet, dado su carácter migrado desde una esfera offline a una esfera online. Miguel del Fresno sostiene que es necesario diferenciar entre comunidades y contenidos “migrados” y “nativos”. Para el autor, “ambos tipos de comunidades despliegan su actividad en el contexto social online, la diferencia estriba en el contexto del nacimiento de su identidad colectiva” (2011: 46). En contraposición, la versión argentina de “Get Lucky” en ritmo de chacarera, realizado para su publicación en YouTube (es decir, nativo), tuvo amplia difusión.

Una segunda variable se relaciona con sus características estéticas, en relación a los procedimientos de parodia e ironía propios de la cultura pop, integrando elementos bizarros, extraños o inesperados en las imágenes o en los sonidos. Es el caso de las versiones latinoamericanas (cumbia, ranchera, chacarera) y la versión francesa que ya mencionamos en la variable anterior¹⁰¹. En estos audiovisuales, al margen de la cantidad de reproducciones¹⁰² pudimos relevar comentarios de usuarios hispanoparlantes

¹⁰⁰ Un video fue producido y difundido por el sitio web francés de humor Topito (*video 02*), y otro fue coproducido por los sitios ingleses de música indie Secret Tv y Naked Noise (*video 10*).

¹⁰¹ *Videos 02, 12, 14 y 15.*

¹⁰² Si bien Argentina es el país de la región con mayor penetración de internet con un 78% (28 millones de usuarios), Latinoamérica en su conjunto tiene apenas una media de 43%,

con valoraciones negativas y positivas, y acotaciones que intentaban conciliar las frecuentes discusiones entre unos y otros:

Ivanca: Pero qué carajo! Che negros de cuarta dejen de cagar temas copados con su cumbia horrible! Esto es mas ordinario que licuado de salamin y pollo! Qué asco por dios.

Marilu: Si bien detesto la cumbia, me parece que está bastante acertada ésta versión de 'Get Lucky'... ¡Si suena tan bien este tema que hasta en ritmo de chacarera lo hicieron! Me parece bien que a quienes les gusta la cumbia, puedan bailar con esta canción y entenderla.

MatiAr: ¿Nadie se lo toma con humor? ¿Nadie habla como un turro para bromear a veces? Dejen de hacerse los cultos y diviértanse un poco, todos sabemos la obra de arte que es 'Get Lucky'.

Por último, la tercera variable tiene que ver con el virtuosismo del ejecutante, la belleza de la cantante o la calidad de la imagen en el sonido y el video¹⁰³. En este caso, algunas reversiones parecen intentar competir (en cuanto a la calidad de su factura) con el original. Además, se trata de intérpretes que aspiran a una carrera profesional y se presentan regularmente en vivo interpretando su propia música, además de canciones de otros autores.

Al referirse a la cibercultura, Pierre Levy explica que sus producciones estéticas son "abiertas por construcción", colocando al "espectador" en el lugar de un coproductor, incentivando las obras colaborativas, donde cada nueva actualización revela un nuevo aspecto de la obra: "el dispositivo virtual propone una máquina para hacer surgir acontecimientos" (2007: 108). Esto

mientras que Estados Unidos tiene un 88% de penetración y la Unión Europea presenta una media de 67% con cifras superiores al 80% para Alemania e Inglaterra y de más del 90% en las naciones nórdicas (Finlandia, Noruega, Dinamarca, Países Bajos). Lo intentamos sugerir es que las diferencias cuantitativas en relación a la cantidad de reproducciones de cada uno de los videos reseñados deben ser leídas en relación al índice de penetración del medio en las distintas regiones (entre otras variables).

¹⁰³ *Videos 05, 08 y 09.*

responde a los principios de los nuevos medios que desarrolla Manovich: son programables (en tanto se componen de código matemático y algoritmos); son modulares (se pueden montar y desmontar en una estructura de capas); permiten su automatización (característica derivada de su carácter programado); y pueden ser transcodificados (un archivo puede ser convertido a otro formato). Como resultado, un producto de los nuevos medios “no es algo fijado de una vez para siempre, sino que puede existir en distintas versiones, que potencialmente son infinitas” (2006: 12) Esto refiere tanto a las reapropiaciones que se dan en la capa cultural como a las posibilidades técnicas de abrir los archivos digitales para modificarlos.

Además, se da un cambio en el uso de los lenguajes. Mientras que en el cine, por ejemplo, la mayor parte del público es capaz de entender el lenguaje pero no de hablarlo (filmando sus propias películas), “todos los usuarios de ordenador saben hablar el lenguaje de la interfaz” (Ibídem: 130). Si bien cabe dudar de las capacidades de la totalidad de los usuarios, es cierto que en la actualidad “las interfaces culturales son ampliamente usadas y aprendidas con facilidad” (Ibídem).

En su conjunto, las réplicas de “Get Lucky” generadas por los usuarios de la plataforma YouTube dan cuenta del alcance y el desarrollo de la música pop actual, al remezclar las estéticas globales con referencias culturales contextuales y situadas. Estos modos de producción y reproducción cultural ya no responden a aquellos anticuados quince minutos de fama que Andy Warhol prometió para todos los que crecieron frente al televisor. En el estadio online de la cultura los nativos digitales que poseen la capacidad (habilitada y estimulada por la tecnología) de crear y distribuir contenidos van tras una promesa restaurada. Hoy, la cultura pop ofrece a todos la posibilidad de aspirar a sus quince megabytes de fama. Y parafraseando a Momus¹⁰⁴, esos usuarios sólo serán famosos para 15 personas.

¹⁰⁴ La frase que escribió el artista escocés Momus en 1991 originalmente predecía que “en el futuro, todos seremos famosos para 15 personas” (citado en Reynolds, 2010: 208).

Conclusión

“...una canción pop perfectamente subversiva es como una enfermedad –en el sentido de que su significado real llega silenciosamente.”

Greil Marcus (2012: 296)

Las producciones que hemos relevado presentan características que permiten distinguir continuidades y rupturas entre la música pop actual y sus modos inmediatamente anteriores. Estos rasgos no se limitan a los usos de las tecnologías (de lo analógico a lo digital e interactivo) ni a los códigos empleados (formas de significación) sino que van más allá, delineando el paisaje cultural del presente.

A partir de la segunda mitad del siglo XX el entretenimiento ha ejercido una influencia fundamental en la conformación de las identidades en Occidente. La canción pop ha sido estructuradora de las prácticas culturales al menos desde la década del 50', relacionando hechos sociales con sonidos como una forma de simbolizar los cambios y devenires, en un ámbito que las sociedades occidentales sostienen “tanto para generar símbolos como para eliminarlos” (Marcus, 1989: 14). En este marco, debe interpretarse el valor de estas producciones culturales en tanto “la vida sigue siendo más interesante de lo que habría sido si ellos no hubiesen aparecido” (Ibídem: 161).

La cultura pop se comporta como un “médium cultural” (Ibídem: 467) cuya fuerza primordial se basa en su composición a partir de narraciones anteriores, inacabadas e insatisfechas. Cada nueva exigencia al interior del medio simbólico produce explosiones semánticas que desintegran lo producido, reintegrándose en nuevas significaciones. A su vez, las tradiciones comprendidas en estas narraciones poseen sus propias lógicas, en algunos casos anteriores a su filiación como parte de un relato pop, lo cual produce disputas por su resemantización. Si en la cultura pop “nada se pierde, salvo las ligazones entre sus componentes” (Diederichsen, 2010: 109), entonces las relaciones entre signos distintos que facilitan las producciones estéticas contemporáneas son una forma de tramitar ese excedente presente en el espacio mediático, donde los significantes coexisten ocupando espacios

muchas veces superpuestos y dando lugar a identidades que se relacionan de diferentes formas con los consumos culturales.

Las expresiones pop que hemos reseñado en nuestra investigación han sido señaladas como emergentes de modelos foráneos. Este tipo de lecturas, que en la academia se han ocupado de denunciar maniobras de imperialismo cultural, ven mermar su sentido a partir de una creciente circulación global de los significantes, con la consiguiente imprecisión respecto a su origen. Ya a comienzos de la década de 1960, en los inicios de la cultura pop, Roland Barthes estudió la imagen, la música y el gesto como sustancias significantes. Sobre la canción de consumo masivo, el autor subrayaba “el carácter asistemático del sentido musical”, que le daría cualidades “semiógenas” propias del “mundo del pre-sentido” (2008b: 412). El autor sostiene que en este marco, los prejuicios contra lo foráneo no tienen ninguna ventaja, ya que

...el cambio supuesto por la intrusión (...) no tiene origen; está en la ley formal que rige al espíritu humano y a las rotaciones de las formas en el mundo. Sí que pueden localizarse, en cambio, los orígenes del contenido de una forma, es decir, el préstamo de tal forma o tal detalle ya existentes (2008b: 417).

En el presente, tanto las tecnologías como los medios a los que dan lugar y sus producciones culturales adquieren un “carácter ambiental” que no puede obviarse sin caer “en un anacronismo del tipo apocalípticos vs. integrados” (Valdettaro, 2012: 160). Más allá de su circulación global, estas expresiones siguen al mismo tiempo una trayectoria local propia con sus giros, avances y contramarchas. Esas gravitaciones adquieren sentido a partir de su narrativización local, lo cual se entrecruza con las prácticas culturales, contribuyendo a su desenvolvimiento en un tiempo y un espacio particulares.

Lyotard explica que los relatos de la Modernidad no son propiamente “mitos”, aunque comparten la finalidad de “legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar” (1987: 29). Lo que diferencia a los relatos de los mitos es su orientación temporal: mientras los últimos se orientan a un pasado originario

fundamental, los primeros se proyectan al futuro, “en una Idea a realizar” que se legitima a sí misma a través de su promesa (Ibídem: 30). Aquí radica la diferencia entre lo que Alabarces denomina el “mito fundacional” del rock nacional (1993: 47) y las narrativas culturales que analizamos en este trabajo: mientras que el mito solidifica un pasado idealizado, el relato es una proyección que prescribe (siempre de manera negociada) las posibilidades expresivas y actitudinales de un campo cultural determinado. El proyecto moderno, continúa Lyotard, no ha sido abandonado, sino que fue destruido. En ello consiste la crisis de los grandes relatos propia de la condición posmoderna. Cabría preguntarse si la destrucción no es también fragmentación y surgimiento de numerosos micro-relatos. Como el propio autor concluye, la decadencia de los grandes relatos no implica la desaparición de los relatos creíbles, ni impide que existan “millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana” (1987: 31). También es lícito cuestionarse si la globalización no viene a ser un nuevo *gran relato*, ligado estrechamente al orden político y económico actual.

En nuestro trabajo hemos reseñado narrativas que han construido los sentidos asociados a la cultura pop: nos hemos referido tanto a su surgimiento (pop art, subculturas) como a sus rasgos específicos a nivel local (conformación del mercado televisivo y discográfico, rock nacional). Hemos detectado cierta debilidad o invisibilidad de las narrativas en el caso de la producción cultural del interior del país, un hecho que se relaciona con la estructura de medios (de comunicación, pero también económicos y tecnológicos) pero también con la dinámica centralista de la industria cultural aglutinada en la ciudad de Buenos Aires.

Las escenas actuales de la cultura pop ya no disputan necesariamente los sentidos de estas grandes narrativas culturales centralizadas en un punto único. Por el contrario, se construyen micro-relatos, de alcance acotado pero con potencialidad para generar nuevas tradiciones culturales. Como señala Bunz, “en el pop ya no hay una subcultura sino una cultura de los nichos” (2007: 143). Estas escenas tienen características propias, aunque participan de mecanismos generales de la cultura pop. Seguimos hablando de una

cultura mediatizada, orientada hacia el entretenimiento y lo lúdico, en un marco de consumo y comercialización potencialmente masivo. A la par, encontramos prácticas autogestivas, rasgos críticos y sentidos desplazados que generan ambigüedad, ironía, parodia, pastiche y kitsch. A través de estos intersticios, la música pop propicia el cruce de fronteras y la experimentación a varios niveles, incidiendo en el campo estético, político, identitario y tecnológico. En este sentido, el núcleo duro del pop (íconos, sonidos, imágenes, gestos) seguiría funcionando en la actualidad, en tanto produce una resignificación de elementos que sacados de su contexto de significación social original reaparecen (con más o menos éxito) en los espacios masivos de consumo.

Al mismo tiempo, la música pop actual presenta variantes respecto al pasado. Las disputas por ocupar un espacio en los relatos y las tradiciones anteriores toman otras formas. Lo que distinguió al *rock nacional* (canciones de autor en español) no es un rasgo distintivo de las producciones relevadas, y las letras mezclan español e inglés (Lesbiano) o directamente utilizan expresiones onomatopéyicas (Sig Ragga). Las narrativas actuales del pop son múltiples. Hay emergentes locales de culturas globales (la escena chiptune) y producciones localmente situadas vinculadas globalmente a través de los nuevos medios (fenómenos virales en YouTube); o bien se despliegan regionalmente en torno a escenas que, en tensión entre el underground y la masividad, articulan acciones con empresas discográficas (Sig Ragga). También la cultura pop actual retoma, recicla y representa tradiciones musicales *ajenas*, que son contextualizadas en nuevos escenarios (la película *Ramón Ayala* de Marcos López).

Nos hemos referido también al contexto mediático actual de la música pop. La digitalización (al igual que sucedió con otras innovaciones tecnológicas históricamente anteriores) tiene la particularidad de modificar las lógicas culturales. Hoy “ya no nos comunicamos con un ordenador, sino con la cultura codificada en forma digital” (Manovich, 2006: 120). Como explicábamos antes, es necesario diferenciar entre medio y tecnología, en tanto una misma tecnología puede dar lugar a distintos medios de comunicación. A pesar de ello, y como sucede en todos los lenguajes

culturales, “apenas unas pocas de esas posibilidades parecen realmente viables en un momento histórico dado” (Manovich, 2006: 121). En el campo de la música, podemos afirmar siguiendo a José Luis Fernández que en el último decenio

...la conformación de la industria musical como sistema de *broadcasting* se ha visto conmovida por las posibilidades que la digitalización y el *downloading* primero, y la explosión de las redes, el *sharing* musical y la expansión de los sitios musicales después (2014: 31).

Esto permitió la distribución y el intercambio de fonogramas, y la publicación de nuevas obras, inéditas o remixadas.

Ed Halter propone la expresión “materialismo digital” para referirse a los materiales físicos que se tornan visibles en la propia obra, “convirtiéndose por tanto en elementos determinantes de una experiencia” de tipo reflexivo, invirtiendo la habitual práctica de ocultamiento tecnológico propia de la cultura de masas (2009: 65). Esto también cuestiona el “mito de lo inmaterial” de los nuevos medios, que ignora que el software no existe sin un soporte físico de datos. De este modo, el materialismo digital promueve “una contemplación de, e interacción con, una contumaz realidad física, un mundo objetivo”, en una deriva del planteo de Clement Greenberg que defendía la utilización estética de “los elementos constitutivos de su medio correspondiente” (Ibídem). Una cuestión fundamental del materialismo digital no es tanto “nuestra experimentación del sistema obsoleto como algo en sí mismo, sino más bien la necesidad placentera de testar y afirmar nuestra sensación de las obstinadas realidades físicas de la tecnología” (Ibídem: 69).

La exposición de los soportes técnicos constituye una forma creativa de responder a un estado de la cuestión, al utilizarlos de formas desviadas y no previstas por el mercado. Esto modifica las proyecciones imaginarias de los sujetos hacia la tecnología, permitiendo la creación de ficciones pop ucrónicas, pasados y futuros de fantasía codificados en sonidos, imágenes y letras. En las últimas décadas se han entrenado masivamente “las capacidades cognitivas y perceptivas” en la “mediatización icónico-indicial”, fundamentalmente a través del consumo televisivo (Valdettaro, 2012: 159).

Esto resulta en “un nuevo grado de complejidad en el contacto con la ‘inmediación’ de las distintas interfaces en pantalla”, donde lo lúdico y lo afectivo adquieren un carácter central (Ibídem, 160). Si bien aún no están plenamente estabilizados las formas de apropiación y los usos que permiten los nuevos medios (Ibídem, 168), pudimos observar tanto los usos productivos de las tecnologías obsoletas y las tradiciones folklóricas como las formas de replicación y difusión de la cultura pop a nivel global. Por lo tanto, y como explicamos al revisar los trabajos de Reynolds, no podemos limitar las prácticas de reapropiación a una nostalgia o repetición del pasado.

Coincidimos en esto con Groys: los archivos no son (como habitualmente se cree) solamente medios para la conservación del pasado. Además “son al mismo tiempo, e incluso primariamente, las máquinas de transportar el presente hacia el futuro”. (2014: 147). Los archivos intentan escapar de sus contextos históricos. Descontextualizar y reconstruir los signos del pasado refuerza “el potencial utópico del archivo” (Ibídem: 148). Al estudiar la teoría de este autor, vimos que la producción de lo nuevo se realiza en una negociación permanente entre los elementos profanos y no queridos, que son insertados como elementos extraños en una corriente cultural ajena a ese contenido. Si la operación tiene éxito, aquello profano será valorizado, perdiendo su condición ilícita, lo cual le dará acceso a un lugar en los archivos del futuro. Una operación de este tipo realiza Marcos López con la figura de Ramón Ayala. En Argentina casi todas las vertientes del folklore han tenido históricamente un enfrentamiento con las estéticas musicales de producción industrial y difusión masiva. Si la aparición de Ayala en un contexto pop resulta exitosa, ello se debe principalmente a que se trata de un pop visual (la imagen cinematográfica), mientras que los rasgos musicales del género folklórico y de la música del cantautor misionero aparecen sin mayores intervenciones.

Seca sostiene que “los elementos periféricos de las representaciones sociales” cumplen un rol fundamental “en la renovación de los estilos y las corrientes”, pasando por “un proceso de objetivación, de reconstrucción de un mapa mental común” (1994: 108, 109). En ese marco, lo nuevo se produce al deconstruir los rituales y los códigos que, sin embargo, alimentan

permanentemente las acciones culturales. La producción musical de Sig Ragg parte de los rasgos genéricos del reggae, pero logra producir canciones que exceden los corsés estilísticos típicos. Al mismo tiempo, la proyección actual de la banda los obliga a diseñar una micropolítica cultural en estado práctico, que les garantice difusión sin resignar independencia creativa ni caer en las bateas de la música de raíz jamaicana.

Muchas escenas culturales independientes se presentan como situaciones “existentes o emergentes (...) en la cultura popular urbana” (Bey, 1991: 56). Pueden caracterizarse por ciertas formas de invisibilidad o camuflaje social. Además, no terminan de reconciliarse con el ideal de la producción industrializada del ocio. Como sostiene Seca, el compromiso de los sujetos con estas escenas “se ha convertido en un modo de socialización postadolescente” (2004: 18), una forma de producir comunidad. La música se convierte en una “forma de movilización de las generaciones”, cuyo objetivo es el control de las formas simbólicas, más allá de las racionalizaciones económicas (Seca, 1994: 185-186). La escena de la música chiptune puede ser analizada bajo esta óptica, al conjugar una serie de significantes materiales propios de una generación postadolescente, y utilizarlos en clave productiva.

Bunz señala que “si en las últimas décadas ha cambiado el rol de la música pop en la sociedad, eso se debe, entre otras causas, a que nuestra sociedad ha cambiado” (2007: 112). Como consecuencia, “la crítica ya no es tan estridente ni tan visible”, y a pesar de ello, “los deseos políticos siguen siendo gestionados” (Ibídem: 113). La música pop, en este marco,

...tiene el extraño poder de hacer emerger lo actual y lo pasado, de atravesar los muros mentales y las preferencias implantadas en los hábitos de los grupos sociales más diversos y de recolocar el tiempo y la historia (Seca, 1994: 208).

En el caso de la música de Daft Punk, las respuestas mediatizadas de su público dejan al descubierto “que el círculo del producto es mucho más amplio que la relación ‘corta’ que va de la emisión a la recepción” (Braga, 2012: 48). Las lecturas y reapropiaciones de la canción “Get Lucky” exigen ver

más allá de un simple *producto circulando*, y observar la comunicación cultural como “un flujo incesante de ideas, informaciones, intervenciones y expectativas que circulan en formas y reconfiguraciones sucesivas” (Ibídem: 49), donde la canción no es un producto inicial sino un momento de una trayectoria que comenzó antes (en este caso, al menos desde una mirada estética, con la música disco en los años 70’) y que continúa luego, con las versiones producidas por los fans del dúo francés.

Como mencionamos antes, la música pop puede entenderse como una serie de productos culturales con cualidades estéticas diversas, con una distribución que requiere de la mediatización, y cuyo consumo es potencialmente masivo (con todas las heterogeneidades que ello supone: espaciales, temporales, socioeconómicas, etc...) y se da en el marco de una cultura musical que otorga sentido al sonido partir de productos, narrativas y prácticas extramusicales. La música pop es así el resultado de una “dialéctica entre el sistema de producción cultural y las necesidades culturales de los consumidores”, o para ser más precisos, “el producto de una dialéctica producción-consumo en el seno de una dialéctica global que es la de la sociedad en su totalidad” (Morin, 1966: 59-60). Todo esto sin perder de vista los resultados artísticos que esto produce, ya que (en palabras de García Canclini) “pese a la sujeción mercantil, existe hoy una posibilidad de experimentación con fines estéticos que otras épocas desconocieron” (1993: 75).

Esperamos que nuestro trabajo sea un aporte para la comprensión de las escenas culturales y la producción musical contemporánea de la región. No consideramos a esta investigación como una palabra definitiva sobre el tema, y esperamos que futuras pesquisas aporten un mayor conocimiento sobre la cultura y la música pop, desde los códigos estéticos empleados y la relación entre tradición e innovación en el paisaje mediático, hasta el mapeo exhaustivo de las experiencias creativas, asociativas y productivas.

Anexo: Links de los videos relevados en III.5

Videos relevados	Link al video en YouTube
01 - Official Audio	http://www.youtube.com/watch?v=5NV6Rdv1a3I
02 – Topito	http://www.youtube.com/watch?v=OOIM5CDSoi8
03 - 8 Bit	http://www.youtube.com/watch?v=CfMMIT8Lyns
04 – Acoustic	http://www.youtube.com/watch?v=gZ74k3_kBVo
05 - Igor Presnyakov	http://www.youtube.com/watch?v=2TMIUAzF2q4
06 – Daughter	http://www.youtube.com/watch?v=T5Cp55MvX54
07 - George Barnett	http://www.youtube.com/watch?v=s6NDY8FSr9M
08 - The Struts	http://www.youtube.com/watch?v=CEL3TDMTRaw
09 - Jess Greenberg	http://www.youtube.com/watch?v=RbNtB1yLcJA
10 - Gavin James for Secret TV	http://www.youtube.com/watch?v=S46LjnrCCBQ
11 - A Cappella JB Craipeau	http://www.youtube.com/watch?v=YcLekCle120
12 - Daft Kumbya - Quiero Suerte	http://www.youtube.com/watch?v=5zbMcl02za4
13 - Brett Domino Trio	http://www.youtube.com/watch?v=ZD2XsZ4npiY
14 - Get Lucky CARIBE	http://www.youtube.com/watch?v=nkhjA1M3eqo
15 - Daft Punk Mariachi sangre azteca	http://www.youtube.com/watch?v=U4DxhHnpQGY

Anexo: Datos de los videos relevados en III.5

N° de referencia y título del video	Fecha de publicación	Reproducciones al 09/06/2013	Reproducciones al 09/01/2014	Porcentaje de crecimiento en la cantidad de reproducciones en el intervalo de tiempo relevado
01 - Official Audio	18/04/2013	50.000.000	150.000.000	200,00%
02 - Topito	19/04/2013	1.000.000	1.300.000	30,00%
03 - 8 Bit	20/04/2013	295.000	447.000	51,53%
04 - Acoustic	23/04/2013	55.000	133.000	141,82%
05 - Igor Presnyakov	25/04/2013	660.000	1.900.000	187,88%
06 - Daughter	28/04/2013	1.700.000	5.300.000	211,76%
07 - George Barnett	29/04/2013	3.910.000	no disponible**	no disponible**
08 - The Struts	03/05/2013	89.000	317.000	256,18%
09 - Jess Greenberg	05/05/2013	450.000	3.300.000	633,33%
10 - Gavin James for Secret TV	05/05/2013	144.000	385.000	167,36%
11 - A Cappella JB Craipeau	06/05/2013	165.000	707.000	328,48%
12 - Daft Kumbya - Quiero Suerte	08/05/2013	350.000	620.000	77,14%
13 - Brett Domino Trio	18/05/2013	65.000	141.000	116,92%
14 - Get Lucky CARIBE	25/05/2013	4.800	39.000	712,50%
15 - Daft Punk Mariachi sangre azteca	31/05/2013	255.000	1.500.000	488,24%

**El video n°7 había sido retirado cuando realizamos la segunda revisión.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max (2007) "El esquema de la cultura de masas" en *Dialéctica de la Ilustración. Obra completa 3*, Madrid: Akal.
- ALABARCES, Pablo (1993) *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires: Colihue.
- ALABARCES, Pablo (2005) "11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina", ponencia presentada en el *VI Congreso de la IASPM*, Buenos Aires.
- ALABARCES, Pablo (2006a) "Fútbol, violencia y política en la Argentina: ética, estética y retórica del aguante", en *Revista Esporte e Sociedade*, número 2, Mar2006/Jun2006. En <http://www.uff.br/esportesociedade/pdf/es201.pdf>. Captura 18/02/2017.
- ALABARCES, Pablo (2006b) "Fútbol y patria: el fútbol y (la invención de) las narrativas nacionales en la Argentina del siglo XX". En: *Papeles del CEIC*, vol. 2006/1, papel #25, septiembre de 2006, Universidad del País Vasco. En <http://www.ehu.es/ojs/index.php/papelesCEIC/article/view/12187>. Captura 18/02/2017.
- ALABARCES, Pablo (2015) "Fútbol, música y narcisismo: algunas conjeturas sobre 'Brasil, decime qué se siente'", en *El oído pensante*, Vol. 3, N°1, Buenos Aires: PPCT - CAICYT – CONICET. En: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/5893/9017>. Captura 01/07/2017.
- ALABARCES, Pablo y RODRÍGUEZ, María (comps.) (2008) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires: Paidós.
- ALBORNOZ, Cesar (2009) "La perspectiva LSD. Un enfoque para estudiar la música popular desde la historia", en *Resonancias. Revista de investigación musical*. Número 25, 2009 (pp. 63-77), Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- ALONSO, Rodrigo (2002) "Elogio de la low-tech", en BURBANO, Andrés y BARRAGÁN, Hernando (eds). *Hipercubo/ok. Arte, Ciencia y Tecnología en Contextos Próximos*, Bogotá: Universidad de los Andes, Goethe Institut.
- ALONSO, Rodrigo (2004) "Hacia una desdefinición de la fotografía", en *Territorios ocupados*, Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.
- ANDRÉS, Germán (2010) "De cómo suena la música popular de raíz argentina hoy. ¿Nuevo folklore?", en: UGARTE, Mariano (coord.) *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina 1910-2010*, Buenos Aires: Ediciones del CCC, Fondo Nacional de las Artes.
- APPADURAI, Arjun (2001) *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo: Trilce.
- ARECO, Leonardo Sebastián (2007) *Detrás del Gualambao. Mentira, surrealismo costumbrista y maltrato a los chamameceros misioneros*, Posadas: Edición del Autor.

- AQUINO, Kiki (2016) *Borromeos de lugur. Mis memorias de B.D.I.* Paraná: Abrazo Ediciones.
- BAJTIN, Mijaíl (1988) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza.
- BARTHES, Roland (1972) "Introducción al análisis estructural de los relatos", en VV.AA. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BARTHES, Roland (1980) *Mitologías*, México: Siglo XXI Editores.
- BARTHES, Roland (1987) *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland (2008a) *El placer del texto y lección inaugural*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BARTHES, Roland (2008b) *El sistema de la moda y otros escritos*, Buenos Aires: Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean (1984a) *El sistema de los objetos*, México: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, Jean (1984b) *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.
- BAUDRILLARD, Jean (1987) *América*, Barcelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, Jean (1993) *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, Jean (2002) *Contraseñas*, Barcelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, Jean (2006a) *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires: Amorrortu.
- BAUDRILLARD, Jean (2006b) "Baudrillard vs. Baudrillard". Traducción de Marisa Pérez Colina, en Revista Minerva, IV época, N°1, pp.72-76, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- BAUDRILLARD, Jean (2009) *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Madrid: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, Jean y MORIN, Edgard (2004) *La violencia del mundo*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- BEY, Hakim (1991) *Utopías piratas*, Medellín: Corazón De Fuego Ediciones.
- BAYER, Osvaldo (2009) *Severino di Giovanni, el idealista de la violencia*, Coyhaique: Talleres gráficos F.U.R.I.A.
- BECKER, Howard (2008) *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- BECKER, Howard (2009a) *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BECKER, Howard (2009b) *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

BECKER, Howard (2011) *Manual de escritura para científicos sociales. Cómo empezar y terminar una tesis, un libro o un artículo*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

BENEDETTI, Alejandro (2009) “Los usos de la categoría región en el pensamiento geográfico argentino”, en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias sociales*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 15 de marzo de 2009, vol. XIII, núm. 286. En <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-286.htm>. Captura 30/05/2017.

BENJAMIN, Walter (2001) “El narrador”, en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid: Taurus.

BENNETT, Andy (2004) “Consolidating the music scenes perspective”, en *Poetics* 32, 2004, 223-234. Ámsterdam: Elsevier. En: <https://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/Bennett%20Consolidating%20Music%20Scenes.pdf>. Captura 28/03/2017.

BILBAO, Horacio (2014) “La mirada pop y el mensaje profundo. Entrevista con Marcos López”, *Clarín*, 08/06/2014. En http://www.clarin.com/extrashow/edicion-impresa/mirada-pop-mensaje-profundo_0_1153084937.html. Captura 11/07/2015.

BILBAO, María (2015) “El género de la música”, en *Revista Viento Sur*, N° 141, agosto de 2015, pp. 82-88. España.

BITTANTI, Matteo (2009) “Entonces, ¿en qué momento la obsolescencia se convirtió en práctica artística?”, en VV.AA, *Mediateca expandida. Playlist*, Gijón: LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial. En: http://www.laboralcentrodearte.org/es/files/2009/exposiciones/mediateca.playlist-st-doc/ME_Playlist.pdf. Captura 26/02/2017.

BOURRIAUD, Nicolas (2007) *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

BOURRIAUD, Nicolas (2015) *La exforma*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

BOYD, Joe (2007) *Blancas bicicletas. Creando música en los 60*. Barcelona: Global Rhythm.

BRABAZON, Tara y REDHEAD Steve (2013) “Baudrillard in Drag: Lady Gaga and the Accelerated Cycles of Pop”, en *Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)*, Fall 2013, Volume 12, Issue 2. En http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2013/brabazon_rehead.htm. Captura 20/12/2016.

BRAGA, José Luiz (2012) “La política de los internautas es producir circuitos”, en CARLÓN, Mario y FAUSTO NETO, Antonio (comps.) *Las políticas de los internautas. Nuevas formas de participación*, Buenos Aires: La Crujía.

BUNZ, Mercedes (2007) *La utopía de la copia. El pop como irritación*, Buenos Aires: Interzona.

BUTLER, Judith (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires: Paidós.

- CARMAN, María (2011) *Las trampas de la naturaleza. Medio ambiente y segregación en Buenos Aires*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CASTELLS Manuel (2009) *Comunicación y poder*, Madrid: Alianza.
- CHASTAGNER, Claude (2012) *De la cultura rock*, Buenos Aires: Paidós.
- CLARKE, John (2009) "Estilo", en: HALL S. y JEFFERSON T. (eds.), *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*, Londres: Routledge. Traducción de Elena Bergé, en *Revista Oficios Terrestres N°24: "Comunicación y estudios sobre juventud"*, La Plata: UNLP.
- COUSINET, Graciela (dir.) (2009) *Extramuros : La historia del movimiento de rock mendocino (1958-1998)*, Mendoza: EDIUNC.
- DALMARONI Miguel (2004) "Conflictos culturales: notas para releer a Raymond Williams", en *Punto de vista. Revista de cultura*, XXVII, 79, agosto de 2004, pp. 42-46. En: <http://www.lectorcomun.com/descarga/108/1/conflictos-culturales-notas-para-releer-a-raymond-williams.pdf>. Captura 14/12/2013.
- DANTO, Arthur (2011) *Andy Warhol*, Madrid: Paidós Estética.
- DARLEY, Andrew (2002) *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.
- DAWKINS, Richard (1993) *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*, Barcelona: Salvat.
- DE CERTEAU, Michel (2000) *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.
- DE LA FUENTE SOLER, Manuel (2006) *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- DE LA PEZA, María del Carmen (2009) "El bolero y la nueva canción de amor", en COLON ZAYAS, Eliseo (coord.) *De Signis 14: Gusto Latino*, Buenos Aires: La Crujía.
- DE MOUSSY, Martín (1860) *Description physique et statistique de la Confédération Argentine. Tome Premier*, París: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cia.
- DEL FRESNO, Miguel (2011) *Netnografía. Investigación, análisis e intervención social online*, Madrid: S/D.
- DEL MAZO, Mariano (2009) *Sandro, el fuego eterno*, Buenos Aires: Aguilar.
- DEL VAL RIPOLLÉS, Fernán (2014) *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985). Memoria para optar al grado de Doctor*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. En <http://eprints.ucm.es/29411/> Captura 01/05/2017.
- DI CIONE, Lisa (2009) "El debut de Virus en el festival Prima Rock. Conflicto en la escena musical a comienzos de los 80 en la Argentina", en *Memorias de la VIII Reunión de Antropología del Mercosur*, Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín.

DÍAZ, Claudio (2007) “El Nuevo Cancionero: un cambio de paradigma en el folklore argentino”, en MOZEJKO, D. y COSTA, R. (dir) *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*, Rosario: Homo Sapiens.

DÍAZ, Claudio (2009) “Entre el payador perseguido y el provinciano cantor: el dispositivo de enunciación en la canción folklórica argentina”, en *Actas del IV Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso y I Jornadas Internacionales sobre Discurso e Interdisciplina*, Córdoba: ALED – UNC. En <http://aledar.fl.unc.edu.ar/files/Diaz-Claudio-Fernando.pdf>. Captura 03/03/2017.

DÍAZ, Claudio (2013) “Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades”, en *El oído pensante*, Vol. 1, N° 2, Buenos Aires: PPCT - CAICYT – CONICET. En <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2958/8977>. Captura 03/03/2017.

DIEDERICHSEN, Diedrich (2005) *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop*, Buenos Aires: Interzona.

DIEDERICHSEN, Diedrich (2010) *Psicodelia y ready-made*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

DRISCOLL, Kevin y DIAZ, Joshua (2009) “El bucle interminable: una breve historia de los chiptunes”, en VV.AA, *Mediateca expandida. Playlist*, Gijón: LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial.

DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan (1980) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI Editores.

ECO, Umberto (1973) “Reflexiones acerca del pop. El arte pop”. Entrevista con Umberto Eco, por María José Ragué Arias, en: RAGUÉ ARIAS, M. J. *Los movimientos Pop*, Barcelona: Salvat Editores.

ERNER, Guillaume (2010) *Sociología de las tendencias*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

FABBRI, Franco (2006) “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?” Conferencia en el VII Congreso IASPM-AL, *Música popular: cuerpo y escena en la América Latina*, 19 al 24 de junio de 2006, La Habana. Traducción de Marta García Quiñones. En www.francofabri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf. Captura 12/12/2016.

FEATHERSTONE, Mike (2000) “La estetización de la vida cotidiana”, en FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Amorrortu, Madrid.

FERNÁNDEZ, José Luis (2009) “Broadcast yourself: ¿Oxímoron o confusión entre medios?”, en *Comunicar N°33, Revista Científica de Educomunicación*, pp.55-61, Huelva: Grupo Comunicar.

FERNÁNDEZ, José Luis (2014) “Del broadcasting al networking musical”, en: FERNÁNDEZ, J.L. (coord.) *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*, Buenos Aires: La Crujía.

- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2008) *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Barcelona: Anagrama.
- FISCHERMAN, Diego (2004) *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Buenos Aires: Paidós.
- FISHER, Mark (2016) *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires: Caja Negra.
- FOSTER, David William (2004) "Kitsch argentino: la fotografía de Marcos López", en *Revista Guaragua*. Año 8, N°18, 2004. Pp 79-101, Barcelona: CECAL (Centro de Estudios y Cooperación para América Latina).
- FOSTER, Hal (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal.
- FOSTER, Hal (2003a) "Acercas de la primera era del pop art", en *New Left Review*, N°19, enero-febrero de 2003. En: http://newleftreview.es/article/download_pdf?language=es&id=2434. Captura 02/05/2016
- FOSTER, Hal (2003b) "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", en BLANCO, P. (ed.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- FOSTER, Hal (2004) *Diseño y delito*, Madrid: Akal.
- FRANCO, Adriana; FRANCO, Gabriela; CALDERÓN, Darío (2006) *Temas de patrimonio cultural N° 18: Buenos Aires y el rock*, Buenos Aires: GCBA.
- FRITH, Simon (1980) *Sociología del rock*, Madrid: Jucar.
- FRITH, Simon (2003) "Música e identidad", en Hall, S. y Du Gay P. (comp.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.
- FRITH, Simon (2014) *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*, Buenos Aires: Paidós.
- FRITH, Simon; STRAW, Will y STREET, John (2006) *La otra historia del rock*, Barcelona: Robinbook.
- GARCÍA, Miguel (ed.) (2010) *Rock en papel. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina*, La Plata: EDULP.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1993) *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México: Siglo Veintiuno Editores.
- GARCÍA FANLO, Luis (2009) "Un análisis sociológico del reality show Gran Hermano 4 (Argentina)", en *Revista Letra, Imagen, Sonido. Ciudad mediatizada*, (4) 25-39. Buenos Aires: UBACyT. En <http://www.revistalis.com.ar/index.php/lis/article/view/50>. Captura 01/07/2017.
- GETINO, Octavio (1995) *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*, Buenos Aires: Colihue.
- GETINO, Octavio (2008) *El capital de la cultura: las industrias culturales en la Argentina*, Buenos Aires: Ciccus.

- GIBERTI, Eva (1996) *Hijos del rock*, Buenos Aires: Editorial Losada.
- GIORDANO, Diego (2013) *Inédito. Rock subterráneo en rosario 1982-1987*, Rosario: Yo soy Gilda Editora.
- GIUNTA, Andrea (2009) *Poscrisis: arte argentino después de 2001*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2000) "El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa", en *Revista Musical Chilena*, Año LIV. Julio-Diciembre de 2000. N° 194. pp. 26-40. Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- GONZÁLEZ, Leonardo (2009) *Aires cantables. Versiones corales de autores argentinos y latinoamericanos*, Paraná: Editorial de Entre Ríos.
- GOMPERTZ, Will (2013) *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, Madrid: Taurus.
- GREENE, Shane (2016) *El problema primario del Perú es el pituco. Rock subterráneo en tiempos de Sendero Luminoso*, Buenos Aires: Madre Selva.
- GRIMSON, Alejandro (2011) *Los límites de la cultura*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GROSSBERG, Lawrence (2012) *Estudios culturales en tiempo futuro: cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GROYS, Boris (2005) *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia: Pre-Textos.
- GROYS, Boris (2008a) *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos.
- GROYS, Boris (2008b) "La topología del arte contemporáneo", traducción de Ernesto Menéndez-Corte en *Esfera Pública*, Buenos Aires. En <http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/> Captura 10/02/2017.
- GROYS, Boris (2014) *Volverse público*, Buenos Aires: Caja Negra.
- GROYS, Boris (2016) *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires: Caja Negra.
- GUSTAVINO, Berenice (2010) "Críticos y artistas. Algunos intercambios epistolares" en *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, Buenos Aires: IUNA En <http://revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=158&idn=7&arch=1>. Captura 28/05/2017.
- GUTIÉRREZ, Edgardo (2010) *Rock del país. Estudios culturales del rock en Argentina*, Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- HALL, Stuart (2007) "The Hippies: An American moment" en GRAY, A. (ed.) *CCCS Selected Working Papers Volume 2*, London: Routledge.
- HALL, Stuart y JEFFERSON, Tony (eds.) (2014) *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Madrid: Traficantes de sueños.

- HALTER, Ed (2009) "La cuestión de la electrónica", en VV.AA, *Mediateca expandida. Playlist*, Gijón: LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial.
- HARAWAY, Donna (1991) "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge. Traducción de Kalinda Marín. En <http://manifestocyborg.blogspot.com.ar>. Captura 08/09/2013.
- HARRIS, Marvin (2000) *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Barcelona: Crítica.
- HEAT, Joseph y POTTER, Andrew (2005) *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*, Bogotá: Taurus.
- HEBDIGE, Dick (2004) *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona: Paidós.
- HEBDIGE, Dick (2014) "Reggae, rastas y rudies" en HALL, S. y JEFFERSON, T. (eds) *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Madrid: Traficantes de sueños.
- HOBSBAWM, Eric (1990) *História social do jazz*, Río de Janeiro: Paz e Terra.
- HOBSBAWM, Eric (2013) "¡Pop! El estallido del artista y de nuestra cultura" en *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, Barcelona: Crítica.
- HUXLEY, Aldous (2011) *Las puertas de la percepción*, Buenos Aires: Debolsillo.
- HUYSEN, Andreas (2002) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- HUYSEN, Andreas (2008) "Políticas del Pop. Entrevista a Andreas Huyssen" en *Agenda Informativa Macba, invierno 2008*, Barcelona: MACBA.
- HUYSEN, Andreas (2010) *Modernismo después de la posmodernidad*, Buenos Aires: Gedisa.
- HUYSEN, Andreas (2014) *Memorias crepusculares. La marcación del tiempo en una cultura de amnesia*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ILLOUZ, Eva (2009) *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*, Buenos Aires: Katz.
- INGRASSIA, Franco (comp.) (2013) *Estéticas de la dispersión*, Rosario: Beatriz Viterbo, CCPE.
- JAAP, Kooijman (2008) *Fabricating the absolute fake. America in contemporary pop culture*, Holanda: Amsterdam University Press.
- JACOBY, Roberto (2008) "Un espíritu vanguardista", *Suplemento Soy, Diario Página 12*, 19/12/2008, en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/493-18-2008-12-19.html>. Captura 09/01/2017.
- JACOBY Roberto (2011) *El deseo nace del derrumbe*, Barcelona: Ediciones De La Central.
- JAMESON, Fredric (1996) *Teoría de la postmodernidad*, Madrid: Trotta.

- JAMESON, Fredric (2005) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires: Paidós.
- JAMESON, Fredric (2016) *Los Estudios Culturales*, Buenos Aires: Godot.
- JASEN, David (2003) *Tin Pan Alley: an encyclopedia of the golden age of American song*, Londres: Routledge.
- KEIGHTLEY, Keir (2006) "Reconsiderar el rock" en FRITH, S., STRAW, W. y STREET, J., *La otra historia del rock*, Barcelona: Robinbook.
- KELLNER, Douglas (2005) "Baudrillard: a new McLuhan?" en *Illuminations. The critical theory web site*, Arlington: University of Texas. En: <http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell26.htm>. Captura 08/05/2014.
- KELLNER, Douglas (2011) *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*, Madrid: Akal.
- KING, John (1985) *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires: Gaglianone.
- KOESTENBAUM, Wayne (2002) *Andy Warhol*, Barcelona: Mondadori.
- KOZAK, Claudia (1990) *Rock en letras*, Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- KRACAUER, Sigfried (2008) "El ornamento de la masa" en *La fotografía y otros ensayos*, Barcelona: Gedisa.
- LADDAGA, Reinaldo (2006) *Estética de la emergencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LATECKI, Kristel (2016) *Nos íbamos a comer el mundo. 20 años de rock en Uruguay (1990-2009)*, Montevideo: Ediciones B.
- LATOUR, Bruno (2010) "La obra de arte en la era de su reproducción digital" en *Crónicas de un amante de la ciencia*, Buenos Aires: Dedalus.
- LENARDUZZI, Víctor (2000) "Contra el 'adornismo'. Sobre la recepción de la Escuela de Frankfurt en América Latina" en *Revista Constelaciones*, Año 1, N°1, Septiembre de 2000, Buenos Aires: Fundación Walter Benjamin.
- LENARDUZZI, Víctor (2012) *Placeres en movimiento. Cuerpo, música, y baile en la "escena electrónica"*, Buenos Aires: Aidos/Soundscape.
- LÉVY, Pierre (2007) *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*, Barcelona: Anthropos – UAM.
- LONGONI, Ana (2004) "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta", estudio preliminar a MASOTTA, O. *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires: Edhasa.
- LÓPEZ, Marcos (1998) *Manifiesto de Caracas*, en <http://www.marcoslopez.com/textos-manifiesto.php>. Captura 19/02/2017.
- LÓPEZ, Marcos (2010) *Pop Latino PLUS*, Buenos Aires: La Marca Editora.
- LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela (2010) "La alegría como estrategia: el caso de Virus en los años 80". En: *Actas de las Jornadas "Producción cultural, nuevos saberes e imaginarios en la sociedad argentina"*

contemporánea, a la luz de la Globalización” - 23, 24 y 25 de noviembre de 2010, Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani. UBA. En <http://webiigg.sociales.uba.ar/globalizacioncultural/act-academicas/jornadas2010/mesa1/Mesa1-Laboureau-Lucena.pdf>. Captura 01/07/2017.

LUNARDELLI, Laura (2002) *Alternatividad, divino tesoro. El rock argentino en los 90*, Buenos Aires: Editorial Biblos.

LYOTARD, Jean-Francois (1987) *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona: Gedisa.

MANNHEIM, Karl (1993) “El problema de las generaciones” en *REIS, Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N°62, 1993. En: <http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=revistas&numero=62>. Captura 23/02/2017.

MANOVICH, Lev (2006) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Buenos Aires: Paidós.

MARCHAN FIZ, Simón (2006) *Las Vegas. Resplandor pop y simulaciones posmodernas 1905-2005*, Madrid: Akal.

MARCHI, Sergio (2005) *El rock perdido. De los hippies a la cultura chabona*, Buenos Aires: Capital Intelectual.

MARCUS, Greil (1989) *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona: Anagrama.

MARCUS, Greil (2012) “En el baño fascista” en *Pop politics: activismos a 33 revoluciones*, Madrid: Centro de Arte 2 de Mayo.

MARCUSE, Herbert (1975) *Sociedad Carnívora*, Buenos Aires: Eco Contemporáneo.

MÁRQUEZ, Israel (2011) “Ética y estética del error en la música popular contemporánea” en *Revista Musiker*, N°18, 2011, 83-97. Donostia, San Sebastián. En <http://www.euskomedia.org/PDFAnt/musiker/18/18083097.pdf> Captura 27/02/2017.

MÁRQUEZ, Israel (2012) “Nostalgia videolúdica: un acercamiento al movimiento chiptune” en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 16, 2012, pp. 1-21, Barcelona: Sociedad de Etnomusicología. En <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82224815002>. Captura 27/02/2017.

MARTEL, Frédéric (2014) *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, Buenos Aires: Taurus.

MARTEL, Lucrecia (2013) “Territorios transitables” en INGRASSIA, F. (comp.) *Estéticas de la dispersión*, Rosario: Beatriz Viterbo, CCPE.

MARTÍ, Josep (2000) *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, San Cugat del Vallés: Deriva Editorial.

MASOTTA, Oscar (2004) *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires: Edhasa.

- MAYORÁ, Román (2011) "La estética pop en el rock nacional del siglo XXI. Sobre producciones de Babasónicos y Miranda!" en *Actas de las XI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Rio Cuarto: Red Nacional de Investigadores en Comunicación.
- MCLUHAN, Eric (2012) "El trabajo pendiente de mi padre: McLuhan, antes y ahora" en *Iberoamerican Communication Review*, N° 7-8, 21-29, España: Universidad de Málaga.
- MCLUHAN, Marshall (1973) "Entrevista con Herbert Marshall McLuhan" por RAGUÉ ARIAS, M. J. en *Teoría de la imagen*, Barcelona: Salvat.
- MCLUHAN, Marshall (1974) *La cultura es nuestro negocio*, México: Diana.
- MCLUHAN, Marshall, y MCLUHAN, Eric (1990) *Las leyes de los medios*, México: Alianza.
- MOLES, Abraham (1990) *El kitsch. El arte de la felicidad*, Barcelona: Paidós.
- MORIN, Edgar (1964) *Las estrellas del cine*, Buenos Aires: EUDEBA.
- MORIN, Edgar (1966) *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la cultura de masas*, Madrid: Taurus.
- MUÑOZ, Francesc (2010) *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Barcelona: Gustavo Gili.
- NEGUS, Keith (2005) *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Barcelona: Paidós.
- NICHOLS, Bill (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- PAIRONE, Juan Manuel (comp.) (2016) *Esto es una escena. Discos emergentes cordobeses y diferentes formas de escribir sobre música*, Córdoba: El Servicio Postal.
- PARTY, Daniel (2008) "The Miamization of Latin-American pop music" en CORONA, I. y MADRID, A. (eds.) *Postnational musical identities: cultural production, distribution and consumption in a globalized scenario*, Lanham: Lexington Books.
- PARTY, Daniel (2012) "Un pequeño defecto: El bolero de Lucho Gatica entre sus fans y la crítica" en MORAÑA, M. y SÁNCHEZ PRADO, I. (comp.) *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*, Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- PEIRCE, Charles Sanders (1986) *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- PENLEY, Constance y ROSS, Andrew (1991) *Technoculture*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- PÉREZ CASTILLO, Edgardo (2012) "Rock de las cuatro décadas", *Página/12 Online*, 03/10/2012. En <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-32848-2012-03-10.html>. Captura 17/02/2017.

- PERRONE, Ignacio y ZUKERFELD, Mariano (2007) *Disonancias del capital. Música, tecnologías digitales y capitalismo*, Buenos Aires: Ediciones Cooperativas.
- PÍNNOLO, Fabián Marcelo (1991) “La dialéctica ciudad-campo como punto de inflexión en la música popular argentina hoy” en *Ciudad / campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires: CAIA.
- PRIETO, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- PROVÉNDOLA, Juan Ignacio (2015) *Rockpolitik. 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*, Buenos Aires: Eudeba.
- PUJOL, Sergio (2010) *Canciones Argentinas 1910-2010*, Buenos Aires: Emecé.
- PUJOL, Sergio (2013) *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires: Emecé.
- PUJOL, Sergio (2015) “Escúchame, alumbrame. Apuntes sobre el canon de ‘la música joven’ argentina entre 1966 y 1973” en *Apuntes de Investigación del CECYP*, Año XVII, N°25, Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA.
- PUSSY RIOT (2013) *Desorden público. Una plegaria punk por la libertad*, Barcelona: Malpaso.
- QUARANTA, Domenico (2009) “Playlist. A modo de guía” en VV.AA, *Mediateca expandida. Playlist*, Gijón: LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial.
- REBORI, Sergio (2012) *Generación subterránea. La otra historia del rock en Rosario*, Rosario: Amano Ediciones.
- REMEDÍ, Roberto (2010) “Medios, clase y género en el contexto de los productores y públicos heavy metals de Santiago del Estero en los años 80 y 90” en GUTIÉRREZ, E. (comp.) *Rock del país. Estudios culturales del rock en Argentina*, Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- REYNOLDS, Simon (2010) *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, Buenos Aires: Caja Negra.
- REYNOLDS, Simon (2012) *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires: Caja Negra.
- RICHARD, Nelly (2010) *En torno a los Estudios Culturales: localidades, trayectorias y disputas*, Santiago de Chile: CLACSO.
- RIERA, Daniel y SÁNCHEZ, Fernando (1995) *Virus, una generación*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- RINCÓN, Omar (2006) *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, Barcelona: Gedisa.
- ROLNIK, Suely y GUATTARI, Félix (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid: Traficantes de sueños.

- ROSE, Nikolas (2003) "Identidad, genealogía, historia" en HALL, S. y DU GAY, P. (comp.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.
- RUSSO, Juan Pablo (2014) "Entrevista con Marcos López" en *Revista Escribiendo Cine*, 12/06/2014. En <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0009005-marcos-lopez-el-unico-planteo-estetico-en-ramon-ayala-fue-mi-deseo/>. Captura 28/02/2017.
- SAGLUL, Eduardo (1976) "Adiós Sui Géneris", *Revista Expreso Imaginario*, numero 2, septiembre de 1976, pp. 6, Buenos Aires.
- SÁNCHEZ, Christian; PANELLA, Ariel y SÁNCHEZ, Miguel (2006) *Cuando el arte ataque. El otro Omar Chabán*, Buenos Aires: Demo Editores.
- SECA, Jean-Marie (2004) *Los músicos underground*, Barcelona: Paidós.
- SEMÁN, Pablo (1985) "Rock nacional: Crónicas de la resistencia juvenil" en JELIN, E. (comp.) *Los nuevos movimientos sociales*, Buenos Aires: CEAL.
- SEMÁN, Pablo (1996) "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones" en *Trans Revista Transcultural de Música*, N°2, 1996, Barcelona. En: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>. Captura 18/02/2017.
- SEMÁN, Pablo (2005) "Vida, apogeo y tormentos del 'rock chabón'" en *Revista Versión (estudios de comunicación y política)*, N° 16, pp. 241-255. México: UAM-X. En: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/7-125-1749mbm.pdf. Captura 18/02/2017.
- SEMÁN, Pablo y VILA, Pablo (1999) "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal" en FILMUS, D. (comp.) *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, Buenos Aires: Eudeba.
- SHUKER, Roy (2005) *Diccionario del rock y la música popular*, Barcelona: Robinbook.
- SIMMEL, Georg (1988) "El concepto y la tragedia de la cultura" en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona: Península.
- SLOBIN, Mark (1993) *Subcultural sounds. Micromusics of the west*, Connecticut: Wesleyan University Press.
- STANLEY, Bob (2015) *Yeah! Yeah! Yeah! La otra historia del pop moderno*, Madrid: Turner Noema.
- STEYERL, Hito (2014) *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires: Caja Negra.
- STRAW, Will (1991) "Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music" en *Cultural Studies*, Vol. 5, No. 3 (October), 361-375, Abingdon: Routledge.
- STRAW, Will (2006a) "Scenes and sensibilities" en *COMPÓS, Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Agosto de 2006, Brasil.

- STRAW, Will (2006b) "El consumo" en FRITH, S.; STRAW, W. y STREET, J. *La otra historia del rock*, Barcelona: Robinbook.
- SUÁREZ, Diego (2007) "Wadu Wadu del grupo Virus. Memoria y coyuntura en el discurso del rock argentino" en *Dossier de estudios semióticos de la trama de la comunicación Nº 12*, 322-344, Rosario: Universidad Nacional de Rosario, UNR Editora.
- SUBIRATS, Eduardo (2001) "Screened Existence" en *Culturas virtuales*. Barcelona: Biblioteca Nueva.
- SZURMUK, Mónica y MCKEE IRWIN Robert (2009) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México: Siglo XXI Editores.
- TABAROVSKY, Damián (2013) "Negatividad: un rodeo" en INGRASSIA, F. (comp.) *Estéticas de la dispersión*, Rosario: Beatriz Viterbo, CCPE.
- THÉBERGE, Paul (2006) "'Conectados': la tecnología y la música popular", en FRITH, S.; STRAW, W. y STREET, J. *La otra historia del rock*, Barcelona: Robinbook.
- TUFRÓ, Manuel (2010) "Incitar, capturar, censurar, gestionar. Cien años de politización de la música argentina" en UGARTE, M (coord.) *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina 1910-2010*, Buenos Aires: Ediciones del CCC, Fondo Nacional de las Artes.
- UGARTE, Mariano (2010) *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina 1910-2010*, Buenos Aires: Ediciones del CCC, Fondo Nacional de las Artes.
- VALDETTARO, Sandra (Coord.) (2011) *El dispositivo McLuhan. Recuperaciones y derivaciones*, Rosario: UNR Editora.
- VALDETTARO, Sandra (2012) "Fuego-Revolución-Tecnologías. La masa te pasa a buscar" en CARLÓN, M. y FAUSTO NETO, A. *Las políticas de los internautas. Nuevas formas de participación*, Buenos Aires: La Crujía.
- VARELA, Mirta (2005) *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*, Buenos Aires: Edhasa.
- VERÓN, Eliseo (1993) *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires: Gedisa.
- VERÓN, Eliseo (2001) "Teoría del discurso y estudios semióticos: un recorrido del París de los 60 a nuestros días", entrevista realizada por Liliana Demirdjian en *Portal de la Comunicación*, Italia: InCom - UAB.
- VERÓN, Eliseo (2013) *La semiosis social 2: Ideas, momentos, interpretantes*, Buenos Aires: Paidós.
- VILA, Pablo (1985) "Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil" en JELIN, E. (comp.) *Los nuevos movimientos sociales 1: mujeres, rock nacional*, Buenos Aires: Centro Editor de America Latina.
- VIÑUELA SÁNCHEZ, Eduardo (2013) "El videoclip del siglo XXI: el consumo musical de la televisión a internet" en *Revista Musiker*, Nº20, 2013, pp. 167-185, Donostia - San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos.

WELL, Benjamin (2009) “La reinención de la tecnología: un acto de resistencia creativa” en VV.AA, *Mediateca expandida. Playlist*, Gijón: LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial.

WELLMER, Albrecht (1996) “Adorno, la modernidad y lo sublime” en *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, Valencia: Frónesis – Cátedra.

WELLMER, Albrecht (2009) “¿Podemos aún hoy aprender algo de la estética de Adorno?” en *Boletín de Estética*. Año V, Nº 11, Agosto 2009, Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas.

WHITE, Hayden (1992) *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona: Paidós.

WHITE, Hayden (2010) *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires: Prometeo Libros.

WILLIAMS, Raymond (1980) *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.

WILLIAMS, Raymond (1994) *Sociología de la cultura*, Barcelona: Paidós.

WILLIAMS, Raymond (2001) *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Paidós.

WILLIAMS, Raymond (2003) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

WILLIS, Paul (1974) “Symbolism and practice. A theory for the social meaning of Pop Music” en *Sencilled occasional paper, Sub and Popular Culture Series: SP 13, 1974*, Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, The University of Birmingham.

YÚDICE, George (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona: Gedisa.

YONNET, Paul (1988) *Juegos, Modas y Masas*, Barcelona: Gedisa.

Películas

Adiós Sui Generis (1976) Dirección: Bebe Kamín [film]. Buenos Aires: Leopoldo Torre Nilson, Jorge Álvarez. 75 minutos.

Electroma (2006) Dirección: Daft Punk [film]. Estados Unidos, Francia: Daft Arts. 74 minutos.

Ramón Ayala (2013) Dirección: Marcos López [digital]. Argentina: Lena Esquenazi, MC Producciones, 365 Films. 63 minutos. En <https://vimeopro.com/ebtv/screenhits/video/944445545>. Captura 01/07/2017.

RIP: A Remix Manifesto (2008) Dirección: Brett Gaylor [digital]. Canadá: Eye Steel Film, National Film Board. 80 minutos. En https://www.youtube.com/watch?v=Q-l5m3SI_Gk. Captura 01/07/2017.

The Matrix (1999) Dirección: Larry y Andy Wachowski [film]. Estados Unidos, Australia: Village Roadshow Pictures, Silver Pictures. 136 minutos.

Discos

Blanca Rébora (1998) *Retratos Sonoros: Ramón Ayala*. Secretaría de Cultura de la Nación [CD]. Buenos Aires. 29 minutos.

Cinematronic (2016) *Smart phones, stupid people*. BlipBlop [Mp3]. Paraná - Buenos Aires. 18 minutos.

Colectivo PVM (2017) *Cancionero Argentino vol. 1 para Commodore 64*. PVM [Mp3]. Buenos Aires. 36 minutos.

Daft Punk (2013) *Random access memories*. Columbia Records [CD]. Estados Unidos. 74 minutos.

Lesbiano (2010) *Breakpop*. Producción: Lesbiano [Mp3]. Rosario. 45 minutos.

Lesbiano (2017) *El vuelo del águila MIDI*. Producción: Lesbiano [Mp3]. Rosario. 36 minutos.

Lesbiano (2015) Demos y ensayos. En: <https://soundcloud.com/lesbiano> (Captura 01/07/2015).

McLuhan (1971) *Anomaly*. BMG [LP]. EE.UU. 36 minutos.

Ramón Ayala (1976) *La vuelta de Ramón Ayala*. Redondel [LP]. Buenos Aires. 37 minutos.

Sandro (1967) *Beat Latino*. Columbia [LP – reedición en CD]. Buenos Aires. 44 minutos.

Sig Ragga (2009) *Sig Ragga*. Producción: Diego Blanco [CD]. Santa Fe. 58 minutos.

Sig Ragga (2013) *Aquelarre*. Producción: Eduardo Bergallo [CD]. Santa Fe. 44 minutos.

Sig Ragga(2016) *La promesa de Thamar*. Producción: Eduardo Bergallo, Sig Ragga [CD]. Santa Fe. 31 minutos.

Virus (1981) *Wadu Wadu*. CBS Columbia [LP]. Buenos Aires. 39 minutos.

VVAA (1983) *Rock Rosario 83*. EMI [LP]. Rosario. 73 minutos.

VVAA (2014) *Chip.ar – 8bit*. Low Toy [Mp3]. España. 73 minutos.

VVAA (2014) *Chip.ar – circuit bending*. Low Toy [Mp3]. España. 63 minutos.

Páginas web

“Reseña de ‘D noche N tokyo’ (Lesbiano)”, *NYCDUBSTEPDNB Blog*, 09/12/2011. En <http://nycdubstepdnb.blogspot.com.ar/2011/12/d-noche-n-tokyo-lesbiano.html>. Captura 30/07/2013.

“Dime qué guitarra usas y te diré qué tocas”, *Taringa.net*, 04/03/2014, @NathanAdler__. En <http://www.taringa.net/posts/humor/17620718/Dime-que-guitarra-usas-y-te-dire-que-tocas.html>. Captura 05/06/2014.

Páginas web del Ministerio de Turismo de la Nación. En <http://www.argentina.tur.ar/> y <http://www.turismo.gob.ar/>. Captura 05/06/2017.

Ley 16964 (1966) y Decreto Reglamentario 1907/67 (Institución del sistema nacional de planeamiento y acción para el desarrollo). En http://www.saij.gob.ar/legislacion/ley-nacional-16964-institucion_sistema_nacional_planeamiento.htm y <http://constitucionweb.blogspot.com.ar/2012/05/ley-19964-y-decreto-reglamentario.html>. Captura 01/07/2017.