Ornela Boix. *Indies y profesionales: sellos y amistades en La Plata*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2024, 236 páginas. Edición digital.

A partir del siglo XXI, el campo musical argentino vivió una transformación profunda vinculada a procesos sociales y culturales específicos (con la crisis económica y política del 2001 como marco acuciante e impulso creativo imprevisto), y al paulatino despliegue de las tecnologías digitales y en red, que cambiaron los modos de producción, circulación y consumo de la música. En el ámbito del rock, además, la tragedia que se produjo en el local de eventos República de Cromañón[1] significó un antes y un después no solo en los modos de gestión de espectáculos y presentaciones en vivo, y en la circulación de los públicos, sino también en las tramas culturales vinculadas a expresiones sociomusicales que se inscriben en esta tradición. En ese contexto, en distintos polos urbanos del país, y con especial ahínco en la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, poco a poco se potenciaron y desarrollaron producciones musicales asociadas al *indie*, una categoría lábil que, aunque con antecedentes puntuales, a la vez que parecía señalar un sector concreto, se tornaba más inasible. Sobre esta problemática se enfoca *Indies y profesionales: sellos y amistades en La Plata*, de Ornela Boix. Mediante una etnografía con sellos musicales que formaron parte del fenómeno en el periodo 2009-2015, el trabajo aborda el despliegue del *indie* desde una perspectiva no esencialista –atenta al proceso de resignificación continuo de la categoría–, indaga en la transformación de este tipo de instituciones de la música (antes mayormente abocadas al trabajo discográfico) y pone el foco en dos características destacadas, los lazos amicales y la tendencia profesionalizante.

La perspectiva teórica del trabajo puede inscribirse en el creciente y transformado ámbito de la *sociología musical* (Val 2022), que pone en crisis concepciones centradas en uno u otro polo del vínculo entre música y sociedad, para abordar la íntima imbricación en que ambos se afectan mutuamente. Entre otras contribuciones, la apelación a los aportes de Becker para el abordaje de la producción musical (2008) tiene como propósito "describir la organización de la música para comprender la música" (p. 12). Por su parte, la teoría de las mediaciones desarrollada por Hennion (2002) favorece la comprensión de la música no como un producto dado, sino como algo que aparece en cada momento gracias a una trama de mediaciones en la

1. Nos referimos al incendio producido la noche del 30 de diciembre de 2004 en dicho espacio, durante un recital de la banda Callejeros, que causó la muerte de 194 personas.

Licencia Creative Commons 4.0 "Reconocimiento-Sin Derivar- No Comercial" http://doi.org/10.7764/res.2025.57.16.

que intervienen sujetos y objetos. Este andamiaje le permite a la autora fijar la observación en los sellos musicales de La Plata –y puntualmente en Concepto Cero– como una instancia de mediación de suma relevancia para abordar el derrotero del *indie*. Pero también, y desde una perspectiva general, comprender la totalidad de los elementos involucrados en el fenómeno que, inevitablemente, forman parte de una configuración histórica más amplia vinculada a un nuevo panorama tecnológico, de producción y consumo, y estético. Entre otros aspectos, esta configuración abarca la multiplicación de escenas musicales de mediana escala, la relativización de los intermediarios en la producción musical y el trastocamiento de la preeminencia de las grandes discográficas en el mercado musical, la transformación en los modos de consumo y la ubicuidad de lo sonoro, la emergencia de configuraciones de gusto menos regida por los géneros musicales, y un cambio en los modelos y retóricas artísticas (Gallo y Semán 2016).

El libro cuenta con un prólogo del historiador Sergio Pujol, quien inscribe el *indie* y el trabajo específico de sus sellos como parte de la tensión que atraviesa la historia del rock y que tiene que ver con disputarle autonomía a la industria cultural. En la introducción, Boix refiere el desafío que significó la delimitación temática, ya que implicó el cruce entre géneros musicales, formas organizativas y de producción, e instituciones del campo musical. Luego, el texto se estructura a partir de tópicos y aspectos específicos de "lo *indie*" y del trabajo de los sellos musicales abordados. Cada capítulo conjuga narraciones de carácter etnográfico con el desarrollo de categorías y conceptualizaciones, así como discusiones con autores y nociones.

El apartado "Hacia una historia social del *indie* en Buenos Aires y La Plata" realiza un "seguimiento" del desarrollo de "lo *indie*" en la música –el vocablo también se aplica en otras disciplinas y prácticas artísticas–. A nivel internacional, sitúa su origen entre fines de los años setenta y principios de los ochenta, en relación con el punk y el pospunk, y como una forma de producción opuesta al modo de trabajo de los grandes sellos discográficos ("*majors*"), que en ese periodo dominaban casi en su totalidad el mercado musical. En Argentina, aunque destaca diversos antecedentes, la autora refiere que el *indie* se configura como una zona específica y potente de la producción musical cuando concluye la extensa década del noventa, con la tragedia de Cromañón en 2004 –acotación que lega una periodización relevante para asir esa etapa, vinculada al rock y a la música popular en general–. Este derrotero le permite consignar la complejidad del término, que agrupa rasgos de estilo y referencias musicales, formatos institucionales y modos de gestión, momentos históricos de la música y prácticas concretas (independencia, autogestión, rock alternativo, *underground*, *college rock*, entre otros), y delimitar el aporte específico del texto. La propuesta del trabajo es "captar" no una definición musicológica ni sociológica del *indie*, sino más bien un proceso histórico en el que la palabra se reproduce para referir "a una propuesta diferencial frente a la industria –que, a su vez, atraviesa grandes cambios– y a experimentaciones que se nutren de una u otra manera del rock como tradición y actitud" (p. 34). Ese rasgo diferencial, su discontinuidad respecto de dicha tradición, tiene que ver con una nueva relación con la música y con los medios de producción de la música que rebasa las consideraciones meramente estéticas. En otras palabras, "el *indie* es mucho más una manera de hacer música que de identificarse con ella" (p. 50).

El capítulo "Un relato para Concepto Cero" aborda el desarrollo de este sello como una suerte de introducción narrativa, reconociendo personajes y contextos que luego se irán sucediendo. El recorte sobre su trabajo tiene que ver menos con tomarlo como caso representativo, que como espacio cuya singularidad alumbra zonas de la temática a abordar de modo concreto.

Concepto Cero es un "dispositivo" de producción musical que opera de una forma diferente al modo en que lo hicieron los sellos discográficos durante el siglo XX, en torno a la idea de producción de discos y de catálogo. Además, conjuga lazos de amistad y apela a la mezcla como criterio de trabajo estético que supera las divisiones genéricas que operaron en otras épocas. En este capítulo también se discute la tesis que el crítico musical Reynolds expone en *Retromanía* (2012), según la cual a partir del siglo XXI la música popular se abocó a la rememoración y el refrito de su pasado reciente, lo que ocluyó el surgimiento de producciones que representaran una verdadera novedad. El planteo, de acuerdo con Boix, no es apropiado, ya que apela a criterios estéticos universalizados (y universalizantes). La pregunta por "lo nuevo" –indica la autora– debe ser completa, puesto que la originalidad y la innovación no pueden abordarse solo desde un criterio estético, sino que también se relacionan con un modo diferente de producir y habitar la música, y con la introducción de forma novedosa de los aportes tecnológicos. Sobre estas apreciaciones, si bien hoy parece desactualizada la propuesta de Reynolds, con los cambios vertiginosos de los últimos años (su trabajo aborda mayormente la primera década del siglo XXI), cabe decir que roza un núcleo cierto de la producción musical, en la que el peso del archivo de la cultura pop (cuyo acceso y elaboración son necesariamente deudores del desarrollo tecnológico digital) es notable. Asimismo, la propuesta de Boix es pertinente pero escasa para atender a entramados musicales atravesados por el mercado en los que la estética (aunque no universalizada) presenta trazos y dinámicas dominantes. Por esto, incluso es posible argüir que la masividad de los géneros urbanos, en mayor medida luego de 2010 –con el trap a la cabeza–, son necesariamente una respuesta al pastiche que el rock y el pop ofrecieron en los albores del nuevo siglo.

El capítulo "Los sellos musicales gestionados entre amigos" indaga en las características concretas de estos dispositivos del *indie* platense. La riqueza de este apartado radica en el desglose de emprendimientos discográficos y producciones semejantes de la historia de la música argentina (de la autogestión a la independencia y el *under*, de Mandioca a MIA [Músicos Independientes Asociados] y a la escena alternativa de los noventa), que permiten reconocer su novedad. Por una parte, refiere cómo el clásico concepto de catálogo es rebalsado, ya que el trabajo de estos emprendimientos no se centra en los discos, sino en un universo de acciones más amplio. También se trabajan las características de los lazos de amistad que se conjugan con jerarquías, roles e intereses cruzados. Aparece la noción de gestión como un modo que habita las prácticas artísticas y musicales contemporáneas, y que se diferencia de la autogestión, al abrir el espectro de trabajo a propuestas no solo personales o de vínculos cercanos. De esta forma, se arriba al concepto de "sello musical gestionado entre amigos", formato que "conecta dimensiones identitarias, comunitarias, estéticas, económicas y de gestión, y alcanza las distintas instancias que son divididas tradicionalmente como producción, distribución y consumo" (p. 128).

En los capítulos siguientes, se despliegan temas vinculados al trabajo de los sellos *indie*. "Amigos y aliados: sellos musicales, programas estatales y ciencias sociales" aborda aspectos del cambio de vínculo entre agentes del *indie* y, específicamente, de los sellos, y las políticas estatales. La novedad pasa por cómo el Estado y sus políticas públicas adquieren relativa legitimidad en su vínculo con la producción musical, lo que establece una diferencia con la historia previa del rock argentino. Durante el periodo etnográfico, se pronuncia "una zona de coincidencia entre el creciente interés que distintas instituciones y actores oficiales prestan a la dimensión cultural con la atención que los músicos emergentes otorgan a las políticas sobre

el sector" (p. 160).[2] El capítulo "Un sueño real: profesionalización, trabajo y mediadores" analiza los rasgos del proceso de profesionalización que se llevó en Concepto Cero –y que puede entenderse como parte de un universo más amplio vinculado al *indie*– en el que se da "una especialización del trabajo, una formalización legal, una ampliación de las actividades controladas por el sello y una mejora de su economía interna" (p. 184). Para Boix, el binomio *amateur*-profesional debe ser considerado de un modo situado: "son dos términos relacionales en función de la configuración musical singular que se considere" (p. 185). Y es justamente mediante ese posicionamiento que es posible observar los cambios en esta noción no desde una definición estática, sino mediante una concepción contextual. Así, en la configuración estudiada en el *indie* de La Plata, sobre el final del periodo abordado, la profesionalización deja de generar –al menos de modo total– cierto resquemor para considerarse como una parte constitutiva del trabajo. Ser profesional "requiere de otras disposiciones y habilidades además de las estrictamente musicales, [...] se valoraba a un músico multitareas y capaz de gestionar, más allá de su propia obra" (p. 186).

Por último, las conclusiones son una suerte de recapitulación teórica sobre nociones que atraviesan la problemática abordada y la hacen dialogar con debates generales relacionados entre sí. La reconsideración de la *agencia* y *reflexividad* pone en valor el abordaje etnográfico que buscó captar el modo en que los actores se agenciaron de las características de un momento histórico y contingente a la vez. Esto se vincula con el estado del mercado musical (y del capitalismo en general), pero también específicamente con el desarrollo tecnológico, cuestiones que Boix aborda de modo no determinista, aunque afirma que es "difícil ponderar las relaciones de fuerza de ese proceso inacabado" (p. 207). No obstante, es preciso sopesar esta afirmación. En materia de grandes jugadores del mercado musical, si bien hubo reacomodamientos luego del cambio tecnológico, también es cierto que la industria sigue teniendo un rol dominante. Asimismo, la reconfiguración de los modelos y retóricas artísticas en virtud de las tecnologías y otros aspectos vinculados favoreció una producción menos mediada, así como nuevas formas de gestión, pero también trasladó costos y demandas sobre los propios artistas y gestores, lo que pone en tensión la perspectiva virtuosa al respecto. Por otra parte, Boix hace hincapié en la relevancia de producir una etnografía orientada por la sociología de las mediaciones (Hennion 2002) en vínculo con los aportes de Becker (2008), ya que permite el reconocimiento del entramado de sujetos y objetos que intervienen en la emergencia de fenómenos como el *indie*, y permiten comprender su estado y características como novedosas en relación con configuraciones previas que se inscriben en la tradición del rock.

Para finalizar, cabe decir que el trabajo es un aporte notable para comprender el devenir de la música popular en Argentina y específicamente del rock. Su valor reside en la capacidad de ofrecer un nuevo punto de vista sobre el *indie*, en el marco de la tradición rock, que incorpora cuestiones no tenidas en cuenta previamente. El libro no solo desbroza los aspectos que componen la trayectoria del *indie* y abonan a su propia confusión, también describe las infinitas mediaciones que han dado lugar a su forma en el periodo abordado. Allí lo novedoso es el alejamiento de lo meramente estético para tener en cuenta la trama general en la que se inscriben –y de la que emergen– los procesos sociomusicales, con el nuevo panorama tecnológico digital y en red a la cabeza. El *indie*, parece decirnos la autora, es una configuración

2. No es menor remarcar que el periodo de investigación se inscribe en el marco de un proceso político de conducción del Estado nacional (los gobiernos de Cristina Fernández [2007-2011; 2011-2015]) que hizo hincapié en el desarrollo y ampliación de la injerencia estatal en diversos aspectos económicos, sociales y culturales.

que nos obliga en cada caso a preguntarnos con qué características, de qué forma, a través de qué mediaciones. Es una "manifestación concreta" que hay que interrogar y que, en el caso específico de La Plata, remite a "una articulación singular entre producir y escuchar, difundir, presentar y vender, amar e identificar, emplazar y relacionar" (p. 17), acciones que, justamente, lo diferencian de su propia tradición vinculada al rock.

Pablo Fernando Rojas
Centro de Investigaciones y
Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS)
Conicet - UNC
paferojas@live.com.ar

Bibliografía

Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Gallo, Guadalupe y Pablo Semán. 2016. "Gestionar, mezclar, habitar: claves de los emprendimientos musicales independientes". En *Gestionar, mezclar, habitar: claves de los emprendimientos musicales contemporáneos*, editado por Guadalupe Gallo y Pablo Semán, 15-69. Buenos Aires: Gorla.

Hennion, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.

Reynolds, Simon. 2012. *Retromanía*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Val, Fernán del. 2022. "De la sociología de la música a la sociología musical. Nuevos paradigmas en los estudios sobre música y sociedad". *Revista Internacional de Sociología* 80 (2): e204. https://doi.org/10.3989/RIS.2022.80.2.20.135.

R