

MÚSICAS ALTERNATIVAS. SOBRE FORMAS DE GESTIONAR Y PRODUCIR MÚSICAS DURANTE LA DÉCADA DE 1980 EN CÓRDOBA- ARGENTINA

MARÍA SOL BRUNO

CENTRO DE INVESTIGACIONES MARÍA SALEME DE BURNICHÓN,
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL
DE CÓRDOBA

R E S U M E N :

ESTE ARTÍCULO ANALIZA PROCESOS DE PRODUCCIÓN Y FINANCIAMIENTO DE UN MUNDO MUSICAL EN LA CIUDAD DE CÓRDOBA-ARGENTINA DURANTE LA DÉCADA DE 1980. ARTISTAS, PÚBLICOS Y PERSONAL DE APOYO COINCIDÍAN EN UNA SERIE DE PRINCIPIOS ESTÉTICOS QUE REPERCUTÍAN DIRECTAMENTE EN LA CALIDAD Y REPUTACIÓN DE ARTISTAS Y OBRAS. LAS OBRAS ERAN CALIFICADAS COMO *ALTERNATIVAS* DE CIRCUITOS MASIVOS COMERCIALES. A LO LARGO DEL TEXTO ESTUDIAMOS CÓMO SE ENTRAMABAN ESTOS JUICIOS ESTÉTICOS CON UNA ECONOMÍA MORAL ESPECÍFICA QUE PERMITÍAN DISTINGUIR UNAS MÚSICAS DE OTRAS.

PALABRAS CLAVE

MÚSICAS ALTERNATIVAS, INDUSTRIA CULTURAL MASIVA, GUBERNAMENTABILIDAD, ARTISTAS.

RECEPCIÓN: MAYO 2020

ACEPTACIÓN: SEPTIEMBRE 2020

Entre los años 2010 y 2017 realicé diversas exploraciones de campo, que se materializaron en una tesina de grado de Historia (2012) y posteriormente en una tesis doctoral en Ciencias Antropológicas (2019).¹ El objeto empírico de aquellas investigaciones académicas fueron producciones musicales que circularon en la ciudad de Córdoba durante la década de 1980. Delimitamos aquellas músicas a partir del concepto de mundo de arte de Howard Becker (2008), y lo denominamos como mundo de

la canción urbana. Aquella extensa red de producciones musicales era variada en estilos y géneros, para lo cual optamos por diferenciar tres escenas (Bennett & Peterson 2004; Straw 1972) a partir de conjuntos musicales específicos. Diferenciamos una escena de trovadores *comprometidos*, en la cual incluimos al grupo Posdata (1978/1988) y Vamos a andar (1982/1992); otra escena de trovadores *anarquistas* integrada por el conjunto Proceso a Ricutti (1987/1991), y una escena de músicos ins-

¹ Trabajo final de Licenciatura en historia titulada "Córdoba va": Análisis de un mundo de "música popular urbana" en Córdoba en la década de 1980 y Tesis de doctorado en Ciencias Antropológicas titulada De "Aguas de la Cañada" a "Nada en la Cañada". Análisis de un mundo de canción urbana en la Córdoba de 1980. Ambos trabajos fueron orientados por el Dr. Gustavo Blázquez y radicados en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

trumentales con el grupo Encuentro (1978/1982) y Los Músicos del Centro (1982/1997).²

En este artículo analizamos particularmente cómo los procesos de producción y financiamiento repercutían en la valoración de las músicas, los interlocutores se referían a ellas como *alternativas* de circuitos masivos que describían como comerciales. Tanto artistas, públicos o personal de apoyo del mundo de la canción urbana coincidían en una serie de principios estéticos que repercutían directamente en la calidad y reputación de artistas y obras. La forma de gestionar, distribuir y financiar la producción de estas músicas llevaba a los sujetos a clasificarse entre ellos de acuerdo al nivel de condescendencia a las demandas externas. A lo largo del texto examinamos cómo se entramaban estas valoraciones dentro de una economía moral (Thompson 1995a) específica que permitía a los interlocutores diferenciar unas músicas de otras. A partir de una perspectiva etnográfica, en este escrito recatamos las voces de artistas principalmente, y en algunos casos de personal de apoyo abocado a la producción. Estos datos fueron construidos a partir de entrevistas en profundidad con los sujetos. Tal como planteamos, a partir de las herramientas metodológicas de Howard Becker, exploramos redes de actividades que posibilitaron la circulación de músicas en la ciudad. En nuestra delimitación empírica de los conjuntos musicales locales distinguimos tres escenas, pues si bien el mundo de la canción urbana tenía ciertas características comunes que llevaba a calificar las sonoridades de *alternativas*, advertimos ciertas sutilezas en la diferenciación.

Así, mientras unos grupos musicales eran trovadores que elaboraban productos estéticos en formas de canciones con poesías y músicas, otros era artistas que privilegiaban la composición y arreglos musicales, que versionaban géneros de rock y jazz.

Los trovadores *comprometidos* interpretaban canciones que tematizaban ideas y posiciones partidarias particulares ligadas a organizaciones políticas de izquierda. Eran letras sociales que fomentaban la transformación a favor de una mayor distribución de la riqueza. Quienes consumían y producían estas canciones tenían una participación, o al menos ciertas vinculaciones, con organizaciones políticas de la época, ya sea estudiantiles o partidarias. Las músicas, versaban el género rock y folklore latinoamericano. Los trovadores *anarquistas*, eran jóvenes de edades biológicas menores que se auto identificaban como *desinteresados* de la política, aunque ello no implicaba una despolitización de sus producciones. Quienes conformaron esta escena utilizaban la categoría de *anarquistas* para diferenciarse de otros jóvenes que ellos identificaban como *psicobolches* y que coincidía con la escena de trovadores *comprometidos*. Los estilos sonoros que versionaban se aproximaban al rock, al pop y al punk. Mientras en la escena de trovadores *comprometidos* las políticas de censura dictatoriales aparecían de manera intermitente para señalar la peligrosidad y oposición a los intereses del régimen dictatorial, en la escena de los trovadores *anarquistas* no irrumpieron estas intervenciones estatales, en parte porque aquellas músicas sonaban ya en tiempos democráticos.

² Utilizamos itálica para referirnos a términos de los entrevistados y fuentes documentales. En lo que respecta al periodo analizado cabe mencionar que tiene una particular complejidad histórica. La década de 1980 incluye parte de la más sangrienta dictadura cívico militar en el país que se inició en 1976. Iniciados los 80 el régimen dictatorial atravesó sus fases de descomposición y agotamiento y luego de la derrota en la guerra de Malvinas de 1982 comenzó la transición democrática (Quiroga, 2004). En octubre del siguiente año se realizaron elecciones libres y en un contexto de gran movilización política resultó ganador el candidato de la Unión Cívica Radical (UCR): Raúl Alfonsín. En la provincia de Córdoba y en su capital también triunfó la UCR. El discurso del nuevo gobierno se erigió como una ruptura con el pasado reciente ligado al autoritarismo, la violencia y la muerte para postular un futuro inmediato de democracia, paz y defensa de las garantías individuales. Aunque el flamante presidente se puso como objetivos inmediatos la subordinación de las fuerzas armadas al poder civil de la constitución nacional y el juicio a militares genocidas, varios reveses y derrotas complicaron su realización. La política represiva de la última dictadura hizo de los jóvenes uno de los principales blancos de exterminio y sospecha pero también objeto de tecnologías de gobierno específicas que, durante aquellos años, incluido luego el gobierno democrático, adquirieron especial visibilidad y (re)significación (González 2012).

MÚSICA PARA ENTENDIDOS

Quienes participaban del mundo de músicas *alternativas* buscaban distinguirse de otro modo de producción que identificaban como música comercial. La denominación *alternativa* era esbozada en oposición a los canales mainstream, los bienes devenían *alternativos* porque circulaban fuera de aquellos circuitos masivos.

Simon Frith (2014) plantea que la música comercial se constituye como una práctica discursiva de valorización. Este modo de apreciar a los bienes culturales supone una particular relación con las industrias, donde el valor musical y monetario se transforman en equivalentes. La música, devenida mercancía adquiere los calificativos positivos o negativos en función del volumen de venta, que la música se venda en grandes cantidades resulta un éxito comercial y estético. Como las músicas del mundo comercial son financiadas por las industrias disqueras que posibilitan una gran cobertura de difusión, llegan a una gran porción de consumidores. Otra característica de la música comercial, desde la perspectiva del autor, es su intención de entretenimiento. Para Frith, estas músicas se presentan como una especie de escape de la vida rutinaria diaria de sus consumidores, al mismo tiempo que se integra a sus ritmos vitales, del trabajo y ocio.

Desde la perspectiva de los interlocutores del mundo de la canción urbana -ya sean artistas, públicos y personal de apoyo- había un conjunto de músicas que cumplían con estos criterios, y que funcionaba para ellos como una frontera. Las músicas que ellos atribuían como comerciales eran una alteridad que definía el carácter de *alternativo* a las producciones que ellos producían y consumían. Para los sujetos de nuestra investigación el mundo de la música comercial se integraba de artistas nacionales entre

los cuales se destacaron los exponentes del Club del Clan y la posterior carrera solista de Palito Ortega.³ Las músicas comerciales sonaban en los boliches de moda y en la mayoría de las radios del país.

Las músicas *alternativas* en cambio, tenían una difusión más modesta que generaba un grupo selecto de consumidores. Quienes eran cultores de estas sonoridades se imaginaban a sí mismos como una minoría, incluso capaces de reconocerse entre ellos. La amistad era un vínculo posible a partir de aquella sensación de divergencia con otros. Las preferencias musicales aglutinaban a las personas y les permitía imaginarse como parte de una comunidad, pues funcionaban como un marcador que ayudaba a dar sentido al flujo de los acontecimientos (Douglas & Isherwood 1990). Si las categorías sociales se redefinen en el consumo de los bienes, ciertos hábitos de consumo acercaban o alejaban a algunas personas, y posibilitaban lazos más íntimos como relaciones amorosas o de amistad.

Aquella rareza les posibilitaba encontrarse entre otros jóvenes también seguidores de las músicas *alternativas*. En los relatos de los entrevistados escuchamos historias que daban cuenta de coincidencias accidentales entre amantes de estas sonoridades. Uno de los músicos relató que una forma de conocer artistas era presentándose en casas particulares cuando percibía que al interior alguien practicaba algún instrumento musical, otra era a partir de alumnos que se transformaban en intermediarios.

Por otro lado, quienes devenían oyentes de estas músicas *alternativas* lo hacían por fuera de los sistemas convencionales que utilizaban las músicas comerciales. En ocasiones los públicos tenían vínculos personales con algunos artistas. Los jóvenes construían relaciones afectivas de amistad, noviaz-

³ El Club del Clan fue un programa televisivo argentino de la década de 1960 que reunía una serie de artistas juveniles, entre los cuales se encontraba Palito Ortega. La compañía internacional RCA fue la encargada de financiar este proyecto a los fines de difundir aquellos productos culturales y lograr competitividad en el mercado de la música. Esta situación generó efectos en la formación de un público local juvenil ávido por consumir música rock en castellano (Díaz, 2005).

go y camaradería. Estos vínculos se remontaban a momentos de su adolescencia o cuando devinieron estudiantes universitarios.

Quienes cultivaban el amor por estas músicas construían redes de información a través de personas conocidas y medios de comunicación que fomentaban la difusión. Particularmente, los interlocutores plantearon la existencia de un programa radial emblemático conducido por Mario Luna que precisamente tenía por nombre la misma palabra que los jóvenes utilizaron para referirse a las sonoridades. “Alternativa” se emitía por una radio pública, que al parecer no exigía a su principal gestor que las grandes compañías disqueras interfirieran en la programación sonora. Luna explicó -en la entrevista que tuvimos con él- que a pesar que las industrias culturales le ofrecieron sumas de dinero para la difusión de sus artistas él nunca cedió a tales ofertas. Otros medios de información a la cual acudían los interlocutores fueron revistas especializadas como Pelo o Expreso Imaginario.⁴ Los locales comerciales donde acudían a comprar discos también eran fuentes de información, pues los vendedores asesoraban a los jóvenes y conseguían discos de sus artistas preferidos.

El acceso diferenciado, y reservado para algunos entendidos les daba una característica especial. Encontrarse con sonoridades *alternativas* implicaba un esfuerzo y una búsqueda de parte de los interesados. La música *alternativa* también tenía una ruta específica en determinados locales comerciales como peñas, bares y pubs.

SISTEMAS DE DISTRIBUCIÓN ARTESANALES

Si bien los artistas de este mundo de arte grabaron

discos financiados con sellos internacionales, artistas y personal de apoyo diseñaron un sistema de distribución propio que describieron como *artesanal* y de *autogestión*. Esta forma de organización implicaba que los artistas se ocupaban no sólo de la actividad creativa si no de otros asuntos necesarios para que sus músicas pudieran ser escuchadas por sus públicos. Asimismo, los discos grabados no eran el único formato posible para disfrutar músicas *alternativas*, incluso conjuntos locales no llegaron a la instancia de la grabación o lo hicieron con una trayectoria avanzada en el grupo. Para que sus músicas sean escuchadas, los discos no eran suficientes, ni tampoco el trabajo de promoción que los grandes sellos realizaban.

Integrantes del grupo Posdata junto a otros artistas del ámbito teatral diseñaron la producción y distribución de una de sus obras -un espectáculo poético musical denominado Córdoba va- en un local comercial que uno de sus integrantes administraba junto a su pareja: la verdulería La Papa. En La Papa no sólo se comercializaban frutas y verduras. El negocio tenía habilitado un espacio de encuentro con sus clientes, una especie de “living” con cajones de verduras para sentarse, diarios y revistas a disposición, una agenda sobre actividades culturales en la ciudad y un mate que circulaba entre los asistentes. Con el correr de los años la verdulería fue transformándose en una referencia para muchos jóvenes, el establecimiento inició sus actividades en el año 1977 hasta 1987. En tiempos dictatoriales, para muchos de nuestros interlocutores se transformó en lo que ellos llamaron *espacio de resistencia*, pues les permitía llevar a cabo acciones que no estaban permitidas por el Estado terrorista imperante. En este

⁴ La revista Pelo comenzó a editarse en febrero de 1970, y se caracterizó por transformarse en una publicación masiva que se dedicó al género del rock. Esta revista fue fundamental en la autoconciencia de este género musical, se propuso explícitamente fijar patrones para distinguir la “verdadera” cultura rock (Díaz 2005; Manzano 2011). La revista Expreso Imaginario inició sus ediciones algunos años después, en agosto de 1976. Fue una publicación producida durante el régimen militar, y se erigió como un refugio a aquella cultura dominante y opresiva (Benedetti & Graziano 2016). La revista confeccionó una agenda propia que iba desde las problemáticas vinculadas a la ecología, la divulgación de temas científicos relacionados a las energías alternativas, la producción artesanal, el indigenismo, la cultura oriental y las manifestaciones artísticas subterráneas. El eje central que integraba esta variedad temática fue la música rock. La revista recomendaba discos y publicaba crónicas de conciertos.

local se tejían lazos entre organizaciones políticas y artistas.

La verdulería La Papa tuvo un rol fundamental en la distribución y producción de Córdoba ya que se reunían periódicamente los músicos, actores y poetas; pero también aparecían aquí los intermediarios que posibilitaban la distribución de la obra. Acudían los públicos de los artistas quienes a veces les llevaban recortes, libros, cartas, escritos y producciones literarias. Algunas de estos materiales fueron agregadas al repertorio del espectáculo. Para muchos jóvenes estudiantes, el local era un punto de referencia donde circulaba información cultural vinculada a sus círculos sociales más íntimos. Por ello mismo era muchas veces una parada ineludible a realizar en su vida cotidiana, no solamente con la intención de comprar frutas y verduras. La permanencia en este local comercial más allá del mero interés en la mercancía ofrecida la colocaba en un lugar central dentro de un particular sistema de distribución de obras artísticas. Pues en estos intercambios con personas que asistían al local los artistas confeccionaban redes de sociabilidad que permitían presentaciones periódicas en la ciudad y en el interior provincial.

En lo que respecta a la división de actividades necesarias en la producción de sus obras, los artistas explicaron que trabajaban de manera horizontal, entre ellos fomentaban la cooperación grupal e intentaban no destacar méritos individuales. Algunos grupos no tenían un líder que los representara. Uno de los artistas de Vamos a andar planteó que, aunque él era el cantante del conjunto, entre sus compañeros no estaban de acuerdo que sólo él hablara ante los medios de comunicación. Cuando había oportunidades de alguna nota en diarios o en radios, entre los miembros del grupo se turnaban este compromiso. Los músicos de Proceso a Ricutti registraban sus composiciones en SADAIC (Sociedad argentina de autores y compositores) como productos colectivos a pesar que muchas veces eran individuales.

Los artistas gestionaban los espacios para ensayar.

Algunos tenían una sala propia como Proceso a Ricutti o Vamos a andar, otros ensayaban en sus hogares como Posdata. Las salas de ensayos se construían en una habitación de una casa destinada a la vivienda por alguno de los artistas. Este espacio era financiado por fuentes externas a los mundos del arte, ya sea mediante la docencia musical de los artistas o porque algunos de ellos se desempeñaban como empleados públicos provinciales que les permitía un ingreso mensual fijo.

Asimismo, eran los músicos quienes procuraban fechas de sus shows. El grupo Vamos a andar y Proceso a Ricutti destinaban días y tiempo específico a este trabajo. Durante sus cronogramas de ensayo consideraban un momento para diseñar la logística de la distribución de sus obras. Acordaban fechas y espacios para tocar. Incluso planificaban sus viajes fuera de la ciudad de Córdoba. Los integrantes de Proceso a Ricutti diseñaban su hoja de ruta a partir de contactos con dueños de locales en el interior. Arreglaban los cashets y fechas telefónicamente. Luego armaban su propio equipo de trabajo con técnicos de confianza para el sonido y luces; alquilaban un colectivo, y pagaban un chofer.

En lo que respecta a la difusión y promoción, los artistas confeccionaban afiches y panfletos que distribuían en la vía pública. Esta publicidad de papel consistía en diseños sencillos, en general en blanco y negro, realizados a mano alzada. Eran los músicos, acompañados de amigos, quienes salían a pegar estos afiches. Uno de los artistas describió aquella actividad: *No existía el manager. Existía un amigo con onda que ponía el auto y te llevaba si salía una nota en la radio. Te ayudaba a pegar los afiches con un balde con engrudo, y con pincel. Pero salíamos los músicos a pegar afiches. Nos cruzábamos entre músicos de distintas bandas que estábamos, "che no me pegues arriba del mío ¿no?" "Bueno, listo trato hecho". Uno al lado del otro, sin taparse los afiches. Pero todos laburábamos de eso* (Entrevista con músico de Proceso a Ricutti, 8 de enero de 2015, Córdoba)

Para los artistas que entrevistamos, la experiencia capitalina de MIA (Músicos Independientes y Asociados) era un ejemplo paradigmático que deseaban replicar en la ciudad de Córdoba, pues era una prueba que demostraba la posibilidad de un sistema autogestivo *alternativo* a las grandes industrias disqueras.⁵ No obstante, los artistas cordobeses no lograron aquel grado de solidez como proyecto de producción *alternativo*. La mayoría de ellos, a excepción de los Músicos del Centro, grabaron en sellos internacionales y muchas de sus obras no fueron registradas en discos porque las grabadoras suspendieron sus contratos por razones comerciales. A partir de los datos que construimos advertimos una transformación en los sistemas de financiamiento en el año 1988/89. De los conjuntos que analizamos hallamos que el último disco financiado por una industria internacional fue en 1988 (Danza Mogo de Proceso a Ricutti) y el primero realizado con un sello independiente en 1989 (Noventa y nueve de los Músicos del Centro). Aparentemente los estereos de la década de 1990 ofrecieron mayores posibilidades de grabación autogestiva para los artistas cordobeses. En nuestra investigación advertimos que artistas de Proceso a Ricutti construyeron una alianza con el mundo artístico del cuarteto para grabar su segundo y último trabajo en 1991 con un sello local.⁶ Por otro lado, el sello Melopea, aunque con sede en Buenos Aires, inició sus actividades en 1989.⁷ Esta forma de organización autogestiva implicaba un mayor trabajo para los artistas, pues eran menos los intermediarios que actuaban en la distribución de sus obras. Los artistas que entrevistamos señala-

ron que implicaba para ellos un gran esfuerzo y que les producía cansancio y desgaste. También describieron que los recursos que tenían para la difusión no eran comparables a los que desarrollaron luego. En aquellos tiempos muchos jóvenes ni si quiera tenían teléfono fijo.

No obstante, los artistas contaban con colaboradores, personas con un vínculo afectivo que prestaban su auto o los trasladaban a ellos y sus equipos para tocar o participaban en la tarea de pegar los afiches de difusión de sus presentaciones. Aquellas personas que actuaban como personal de apoyo, conocían a los artistas previamente, eran sus amigos, sus parejas o tenían relaciones de parentesco. Esta forma de trabajo generaba solidaridades mutuas y de apoyo entre los músicos. Muchas veces, a pesar que podían dedicarse a géneros musicales diferentes, se auxiliaban con equipos e instrumentos. También oficiaban de públicos, pues tenían vínculos afectivos con músicos de otros conjuntos que no eran los propios.

Esta economía *alternativa*, aunque autogestiva, también implicaba la presencia de un conjunto de empresarios. Se trataba de sujetos auto identificados como varones, de edades biológicas similares a los artistas o mayores, que gestionaban locales comerciales y producían eventos especiales que reunían a varios artistas simultáneamente.

VÍNCULOS ENTRE ARTISTAS Y PÚBLICOS

Como la música *alternativa* circulaba entre entendidos que llegaban a ellos mediante sistemas de distribución artesanales, la relación entre artistas y sus públicos era cercana y directa. En relación a

⁵ MIA se inició en 1975 como un trío integrado por el poeta Alberto Muñoz y los músicos Liliana y Lito Vitale. Con el transcurrir de los años formaron un club de música progresiva al cual adhirieron otros artistas. Organizaban conciertos y charlas, editaban sus propios discos, daban clases y recibían información (Pujol, 2005).

⁶ El cuarteto es un género musicalailable cuya producción se concentra en la ciudad de Córdoba desde sus comienzos a mediados de la década de 1940 (Blázquez 2008)

⁷ Al respecto cabe considerar que en el año 1989 se registró una crisis hiper inflacionaria que provocó una crisis política y social en el gobierno de Alfonsín que lo llevó a finalizar su gobierno de manera anticipada. En este contexto las industrias discográficas disminuyeron su producción para resguardar sus intereses económicos, la cancelación de contratos de los artistas menos reconocidos a nivel nacional, y por ello menos rentables fue parte de su estrategia de sobrevivencia.

esto, Frith plantea que otra práctica discursiva de valoración de la música es el mundo de la música folk (Frith 2014). En este mundo musical hay una intención por reducir las distancias entre los artistas y sus públicos de lo cual resulta una forma de sociabilidad diferente al mundo de la música comercial. En la música folk se busca ocultar la separación entre los artistas-estrellas y sus públicos-fanáticos.

Los artistas *alternativos*, sujetos de nuestra investigación, especificaron que la relación que establecían con sus públicos era de mayor horizontalidad en comparación a las músicas comerciales. Los artistas no se constituían como “estrellas inalcanzables” cuyos seguidores idolatraban y admiraban desde la distancia. Por el contrario, los músicos tenían una comunicación directa con las personas que asistían a ver sus shows, muchas veces entablaban conversaciones o intercambiaban información. En ocasiones los públicos acercaban objetos valorados a sus artistas preferidos, o en sentido inverso, los músicos compartían información con sus públicos sobre sus propias composiciones. Uno de los interlocutores habló sobre aquellos intercambios entre arriba y abajo del escenario:

Abí éramos todos uno más. Bajábamos y te decía “che que bueno ese tema, ¿en qué lo tocaste? ¿En do, no cierto?” Vos le pasabas los acordes después, le anotaba la letra, esas cosas que no se usan. Nunca hubo un divismo (Entrevista con músico de Proceso a Ricutti).

Este tipo de relaciones mostraba que los públicos también podían devenir en artistas, pues la información que solicitaban les posibilitaba interpretar las canciones de sus ídolos. Según este relato los fanáticos pedían la letra y la armonía de las canciones que quizás no podían obtener de otra forma que no fuera el trato personal con sus creadores. Esta situación da cuenta de lo *artesanal* de los sistemas de distribución, pues muchas veces las canciones no estaban disponibles en discos para que quienes lo desearan repitieran la reproducción de las obras. Tampoco había medios técnicos a partir de los cua-

les se pusieran a disposición esta información sobre artistas locales como cancioneros o transcripciones en medios de comunicación.

Los artistas hablaban con sus públicos y quizás compartían alguna bebida antes y después de sus shows. Incluso, ciertos espacios facilitaban estos vínculos, pues no tenían escenarios sobre elevados ni una salida diferenciada para los músicos. Las peñas y los pubs eran lugares pequeños, donde los shows tenían un intervalo que posibilitaba estas relaciones horizontales. En muchas ocasiones públicos y artistas entablaron lazos más estrechos. Muchos eran o se transformaban en amigos cercanos y/o establecían afinidades de noviazgo/pareja.

ES POR AMOR

Los artistas que fueron objeto de esta investigación plantearon que el motivo de sus creaciones no era el mismo que las sonoridades comerciales. Los artistas *alternativos* no producían ni elegían sus repertorios en función de las ganancias monetarias y la cotización que sus músicas pudieran tener en el mercado de entretenimiento. Ellos no tocaban por “dinero” sino por “amor”.

Aunque en los relatos, los sujetos de la investigación planteaban una independencia de los canales comerciales, no podríamos afirmar que los artistas no establecían relaciones económicas o que los bienes que producían no se intercambiaban por dinero. Estos bienes musicales participaban de una economía “moral” específica (Thompson, 1995a, 1995b). El concepto de economía “moral” fue acuñado por el historiador británico Edward Thompson para explicar los motines de subsistencia en Inglaterra del siglo XVIII, pues a partir de esta noción introduce el consenso popular sobre lo que sectores menos favorecidos entendían como prácticas legítimas e ilegítimas en lo que refería al proceso de producción y comercialización de pan. El autor introduce un conjunto de imperativos morales vinculados a la economía que fueron comunes en ciertos sectores sociales y que tenían una coincidencia casual en

momentos específicos, sin por ello constituir intenciones políticas claras y articuladas.

Los artistas del mundo de arte que investigamos explicaron que su labor artística estaba determinada por lo que definieron como *amor*; lo cual constituía un diacrítico completamente opuesto al *dinero*. Podría decirse que estas personas reactualizaban la idea del artista romántico que producía según sus deseos individuales, desinteresado de la ganancia material, de la difusión masiva, la fama y el dinero. Construían una moralidad que daba forma a las relaciones económicas que debían establecer con los bienes artísticos. Estos artistas profesaban como deseable la creación artística desligada de lo material, aunque efectivamente aquella división resultara artificial, pues en la distribución operaban las transacciones de dinero en la mayoría de los casos. Asimismo cultivaban la creencia que las acciones se realizaban de manera libre y autónoma, sin advertir la conexión de estas ideas con modos hegemónicos de subjetivación de las sociedades capitalistas occidentales (Lorey 2008).

Esta vinculación para con la economía de bienes culturales los diferenciaba de otros artistas y los colocaba en la posición de *alternativos* no *comerciales*. Sin embargo, esta aparentemente particular concepción sobre la motivación de sus acciones deslindada de los intereses materiales y económicos se extiende a otros casos etnográficos e históricos (Cf. Becker 2014; Benzecry 2012; Noel 2012). Este precepto moral servía como criterio de identificación colectiva, y suponía que concebían deseable sujetarse a ciertos principios antes que a una racionalidad utilitarista que privilegiara la ganancia económica. Enmarcar a la actividad creativa como actos realizados por amor se ubicaba a su vez dentro de otro binarismo de sentidos. Los artistas hablaron de obras realizadas dentro del plano de los “sentimientos” y no del “pensamiento”. De esta operación resultaban productos que ellos describieron como *espirituales* y que nacían de la *pasión, ideales y sueños*.

Aunque las obras de arte no se “pensaban”, los pro-

cesos que permitían que los artistas y sus creaciones subsistan se insertaban en complejas redes de cooperación. Para los artistas, el motor de la actividad creativa era la “emoción”, aunque describieron un entramado de trabajo, acciones y organización de recursos que requería de un alto grado de coordinación. Si para los sujetos el principio organizador de sus prácticas era la emoción, también debemos considerar que los agentes no poseen la información completa del sentido del juego en el cual están insertos (Bourdieu 2008).

El caso particular de Posdata, para su obra *Córdoba* va nos muestra como operaba este universo de sentidos. Los artistas explicaron que las actividades necesarias para la producción se realizaban con el *corazón*. Desde la perspectiva de los artistas producían sus obras sin considerar la ganancia monetaria porque tenían una idea que llamaron *soñadora*, que se relacionaba con una fantasía, con ideales y utopías. Estos artistas se colocaban a sí mismos como independientes de las presiones económicas, para ellos la especulación monetaria no era una preocupación ni un resultado deseable. Ellos decían anteponer sus deseos y voluntades “personales”, por sobre la convocatoria exitosa de público que les permitiera un rédito económico.

Los integrantes de Proceso a Ricutti también plantearon un desinterés en las ganancias monetarias que resultara de las performances de la banda. Sin embargo, el alto grado de organización y horas de trabajo que los artistas destinaron a su proyecto les permitió disponer de un dinero propio, que al parecer era un resultado imprevisto. Esta situación, incluso, fue calificada como un *sueño* o *una utopía*, como sí entender al arte como un medio laboral fuera algo excepcional, o en palabras de uno de ellos: *alucinante*. Este universo de sentidos de los interlocutores nos muestra una jerarquización y división entre un conjunto de variables vinculadas a la producción artística. El dinero, como un resultado entendido desde lo “material” sólo era aceptable en la medida que se supeditara al cumplimiento de

otro deseo “espiritual”. Así, siempre y cuando la obra artística se realizara por el “amor” de sus artistas ningún integrante de los mundos de música *alternativa* podría confundir aquellas sonoridades con músicas comerciales.

MÚSICAS DE CALIDAD Y CONTENIDO

Para los interlocutores, las músicas *alternativas* respondían a ciertos estándares de *calidad* y *contenido* que las colocaba en un lugar de mayor valor frente a otras. Tal como nos señala Frith (2014) los juicios sobre la música definen experiencias posibles y relaciones sociales distintivas. Como argumentamos, existía una serie de elementos a partir de los cuales se establecía esta jerarquía, si bien unos se vinculaban con la forma en que los artistas se relacionaban con los sistemas de financiamiento, otros se atribuían al producto estético en sí y la manera a través de la cual los artistas llegaban a aquellos resultados.

El mundo de la canción urbana tenía diversidad de escenas y músicas. Estas diferenciaciones generaban un efecto en la conformación de fronteras morales sobre las músicas *alternativas*. En este sentido esta caracterización no debe llevarnos a invisibilizar tales sutilezas, pues cada una de las escenas producía rasgos a partir de los cuales las personas esgrimían una jerarquización sobre la preferencia de sus propias músicas en detrimento de otras. Si bien todas las músicas de la canción urbana podían ser *alternativas*, no lo fueron de la misma manera.

Los trovadores *comprometidos*, daban especial prioridad a las letras de sus producciones, construían una poética a partir de la cual planteaban una postura partidaria de izquierda que se oponía directamente a las políticas dictatoriales y auguraba mejores tiempos con la institucionalización democrática. Esta poética le daba, lo que ellos llamaron, *contenido* a sus canciones. Muchas veces las condiciones técnicas no eran favorables ni permitían una buena calidad de aquellos sonidos. Sin embargo, lo importante residía en los significados que estas músicas transmitían a partir de sus canciones y la

recreación que sus públicos decían atribuirle.

Estos artistas concebían sus obras musicales desde una dimensión onírica y sentimental, pero también a partir de lo que describieron como *convicción*. No sólo realizaban su acto creativo a partir del *amor*, sino con la intención de expresar una serie de posicionamientos políticos que eran compartidos por sus públicos habituales. Estas músicas tenían la particularidad de mostrarse y distribuirse en actos y actividades políticas que respondían a ciertos reclamos y en solidaridad con organizaciones o agrupaciones partidarias. Posdata y Vamos a Andar, fueron artistas que de manera recurrente se presentaban en recitales organizados y promovidos por grupos políticos. Esta situación los colocaba en un extremo opuesto a la producción comercial, pues en estas ocasiones los artistas no recibían dinero a cambio. Presentarse en estos espacios les daba un reconocimiento de *compromiso*, sus obras estéticas eran propicias para canalizar intereses políticos particulares.

Las obras que produjeron los trovadores *comprometidos* mostraban la existencia de redes locales y una preocupación por tematizar la particularidad local en sus propias canciones. El grupo Posdata tuvo la posibilidad de grabar dos discos. En el proceso que lo hizo posible advertimos que los músicos invitados, productores y arregladores, en su mayoría, procedían de la misma ciudad de Córdoba. Vamos a andar en cambio no accedió a la grabación de sus trabajos. Esta cuestión de grabar/ no grabar, así como el momento en la trayectoria del grupo en el cual llegó la posibilidad de hacerlo da cuenta de la proyección local de estos artistas.

Los trovadores *comprometidos* sostenían dicha escena gracias a la periodicidad con la cual se presentaban en vivo en la ciudad de Córdoba, y en ocasiones en el interior provincial. Cuando los discos llegaron, los proyectos se disolvieron. Este desvanecimiento también coincidió con la finalización de la década de 1980.

En cambio, los trovadores *anarquistas* iniciaron sus actividades a finales de la década. Para ellos las

grabaciones llegaron con mayor celeridad, aunque la crisis nacional de 1989 afectó sus contratos con las grabadoras. Si bien compartían una economía moral que hacía de sus sonoridades *alternativas*, no acordaban con la producción de un “arte político” a la cual adscribieron los trovadores *comprometidos*. Entendían que las actividades políticas eran incompatibles con su trabajo artístico. Para ellos, el arte era un hacer desinteresado, o al menos que mostraba un interés en el desinterés económico y también político. Ellos se autodefinieron como *anarquistas*, para ellos era fundamental no mostrar adhesiones a ninguna organización partidaria, hacerlo implicaba lo que llamaban *transar*. Postulaban un ideal de artista independiente de condicionamientos políticos, económicos y sociales.⁸

Los trovadores *anarquistas* también conformaron redes locales. Los artistas invitados en sus discos eran oriundos de Córdoba y su segundo trabajo lo realizaron gracias a contactos en la ciudad. El segundo disco de Proceso a Ricutti se grabó en los estudios de una banda de cuarteto. Estos artistas son los únicos, de nuestro universo de entrevistados, que tejieron alianzas con otro mundo de arte de la ciudad de Córdoba.

Los artistas instrumentales plantearon que la particularidad de las músicas que producían residía en altos estándares de calidad artística que tenían para sus oyentes y creadores. Esta situación las diferenciaba de las sonoridades de consumo masivo, pues estas últimas se caracterizaban por la simpleza técnica de sus armonías y arreglos. Las músicas que ellos producían, implicaban una destreza técnica de parte de los artistas y conocimiento de armonías complejas. Eran músicas consideradas “difíciles”, que demandaban una gran preparación. Uno de

los artistas explicó aquel estudio necesario para sus performances: *Lo que quiero decir es que, para tocar cosas, digamos, grosas de afuera, tenés que estar al nivel de poder hacerlo porque si no, no lo podes tocar...* (Entrevista con músico del Grupo Encuentro y Los Músicos del Centro, 10 de abril de 2014, Córdoba)

Asimismo, otra cuestión que distinguía a la escena de músicos instrumentales fue la conformación de redes (inter)nacionales. A diferencia de los trovadores, trabajaron con artistas de reconocimiento nacional y también internacional. Ellos fueron músicos de sesión no sólo en Buenos Aires, sino también en EEUU. Esta situación promovió una mayor producción de discografía en relación a otros artistas que abordamos. Por otro lado, Los Músicos del Centro son los únicos que concretaron el anhelo de grabar en sellos independientes a partir de 1989. Interpretar y componer este tipo de músicas *alternativas* también implicaba rigurosidad en el trabajo de devenir músico y práctica diaria. Los artistas que entrevistamos plantearon que para que sus grupos musicales tuvieran éxito eran necesario ensayos periódicos de más de tres horas, y reuniones a los fines de gestionar fechas, arreglos u otras cuestiones ligadas al trabajo de producción de sus conjuntos. Para que sus proyectos prosperaran resultaba menester actividades que ellos como artistas podían llevar a cabo y que refería a un ritmo de trabajo sostenido y disciplinado.

Uno de los músicos lo definió del siguiente modo: *Éramos fanáticos, la verdad que...* Y como sonaba bien la banda y sabíamos que era fruto del ensayo. Para nosotros no había otro secreto. No había ninguna genialidad que justifique. Éramos laburantes (Entrevista con músico de Proceso a Ricutti)

⁸ Sin embargo, uno de los integrantes del conjunto recordó que en una ocasión actuaron en un festival de la UCR por compromiso de uno de los integrantes de la banda. Aunque ellos decían que *no creían en nadie*, ni tenían una afiliación partidaria, igual se presentaron. Allí descubrieron que para este tipo de actividades los artistas recibían altos cashets cuando eran contratados.

ti). Aunque abocados a la música, este interlocutor comparó su producción artística con la dinámica de funcionamiento de una fábrica. Para él y sus compañeros del conjunto era indispensable el cumplimiento riguroso de horarios. En este sentido advertimos que estas personas ritmaban su desempeño artístico a través de horarios marcados por el reloj y no mediante objetivos.

Así, y a partir de los análisis sobre el uso del tiempo que realizó Edward Thompson (1979) en la transición a las sociedades industriales inglesas, advertimos que estos artistas valoraban el uso del tiempo. Para ellos, el tiempo debía ser utilizado eficientemente para la producción de sus obras de arte. Había horarios para el estudio, la práctica colectiva y logística para la distribución. Si bien Thompson nos señala el proceso a partir del cual el valor del tiempo se reduce al dinero del patrón, para el caso que analizamos encontramos que, de modo análogo, ese tiempo gastado se convertía en ganancias para las productoras disqueras que propiciaban el financiamiento de los discos de los artistas. Como los músicos llevaron a cabo la gran mayoría de sus discos financiados por grandes industrias internacionales, vendían su fuerza de trabajo a estas empresas. Los artistas realizaban todo un trabajo previo en la producción de sus obras: la labor compositiva, ensayo y ensamble era un proceso anterior que efectuaban por su cuenta. Los músicos llegaban con sus obras casi finalizadas a los estudios de grabación financiados por los sellos grabadores. Todo el tiempo invertido por ellos se transformaba luego en un producto comercial cuya ganancia quedaba en mayor parte en manos de sus financistas.

Para los músicos, así como los primeros industriales estudiados por el historiador británico, era necesario utilizar el tiempo de su propia mano de obra sin dejar que se malgaste. Los ensayos se hacían diariamente, y aunque había ocasiones en donde el desempeño musical no los satisfacía y no lograban un ensamble sonoro deseado, ellos no desperdiciaban este preciado tiempo. Utilizaban aquellos

momentos para efectuar actividades destinadas a la distribución de sus obras. Ellos creían que esa organización del trabajo era necesaria para el éxito en su desempeño artístico. Destacaban la necesidad del trabajo y el esfuerzo.

Estos argumentos iban en sintonía con el relato arquetípico de clase media que legitimaba un camino virtuoso para el progreso (Visacovsky 2014). Los artistas planteaban que el esfuerzo y sacrificio eran la vía moral de ascenso legitimado. A partir de estos valores, análogos al relato de origen de clase media, los interlocutores adscribían a aquella teoría local del progreso a partir de la cual se convertían en artistas *alternativos*. En este mismo acto rechazaban otras historias y formas posibles de triunfar, quienes se dedicaban a músicas comerciales no se esforzaban lo suficiente —a su criterio— y se *vendían* a los intereses de sus financistas. Los artistas comerciales elegían caminos que los *alternativos* consideraban inmorales. Para los artistas *alternativos* dedicar muchas horas de sus días practicando con sus instrumentos o reunidos con sus compañeros de grupos musicales no eran actos egoístas ni narcisistas, sino actividades necesarias para producir obras de *calidad* y *contenido*.

Esta sincronización del trabajo en la producción de sus obras los llevó a sí mismos a calificarse como *laborantes*. Asimismo, encontramos que a la hora del intercambio de los bienes que ellos producían, la valorización monetaria en el mercado de las industrias culturales no era un resultado deseable y esperable por los artistas. En este sentido advertimos una particularidad aparentemente contradictoria: un reconocimiento como “trabajadores” al momento de la producción que no se prolongaba para el momento de la distribución. A la hora de percibir un salario en dinero a cambio de la venta de su fuerza de trabajo, los artistas entendían que era un resultado excepcional y que no era la fuente de motivación de sus acciones y creaciones.

Así, podríamos hablar de una racionalidad artística que consideraba cuales eran las motivaciones pertinentes para sus acciones de acuerdo a una particu-

lar configuración social que establecía criterios para la construcción de prestigio y reputaciones (Elias, 2017). El valor del tiempo en la producción no se correspondía con la valorización económica en la distribución, pues la calidad de los productos artísticos no se homologaba a su cotización económica en el mercado.

En contraste, aquellas sonoridades que tenían una alta difusión comercial eran portadoras, desde el punto de vista de nuestros interlocutores, de un contenido moral altamente negativo. Para ellos se trataba de músicas que calificaron de modo despectivo con adjetivos como *pasatista*, *fachista e idiotez*. Incluso el disfrute de aquellos bienes culturales fue definido con el término de *intoxicación*, donde el consumidor era percibido en una actitud pasiva, pues era invadido por un sonido que venía desde fuera y que no era controlado por él mismo. El sonido era equiparado a una sustancia tóxica capaz de provocar alteraciones en el organismo que modificaban el equilibrio saludable.

ARRUGAS QUE SE PLANCHABAN: ENTRE LO ALTERNATIVO Y LO COMERCIAL

Para analizar las vinculaciones entre la producción artística y la economía utilizamos la idea de “pliegues” de Richard Schechner (2000). Con este término, el autor refiere a sitios para esconderse, pero que también marcan zonas de inestabilidad, de disturbio y cambio en la topografía social. Los pliegues no se localizan en los bordes ni son marginales, sino que son liminares. Así, muchas veces son arrugas que se planchan y quienes requieren de nuevos pliegues se mudan a otros o crean uno nuevo. A partir de esta metáfora analizamos procesos de plegamiento y superposiciones entre músicas *alternativas* y comerciales.

Los sujetos de nuestra investigación se esforzaban por distinguirse de otras músicas que identificaban como comerciales. Devenir un artista *alternativo* implicaba una serie de preceptos morales, pero también una vinculación particular con los sistemas de

financiamiento. Estas diferenciaciones no impedían la existencia de intercambios entre los mundos musicales. Estos procesos de plegamiento/planchamiento ocurrían en las tramas del mundo de la canción urbana: en la grabación/comercialización de las músicas, algunas trayectorias particulares, o en los cambios en coyunturas históricas.

La gran mayoría de los discos de este mundo de músicas *alternativas*, fueron financiados por sellos grabadores de empresas internacionales. Posdata grabó en el sello RCA- Víctor, el Grupo Encuentro y Los Músicos del Centro en PolyGram y Proceso a Ricutti con Sony BMG.

Grabar sus propios discos no era una instancia accesible para todos los músicos locales. Quienes financiaban estas producciones eran grandes industrias disqueras de capitales internacionales que tenían sus estudios y oficinas en la ciudad de Buenos Aires. Esta situación resultaba un obstáculo, pues requería de intermediarios que conocieran la producción local y recomendaran a los artistas a los empresarios que residían en la capital del país. Los músicos del mundo que investigamos decidieron no establecer una alianza con empresarios de sellos locales para la producción de sus discos. En Córdoba, existía un mundo de arte que se propiciaba a sí mismo los medios de grabación, nos referimos al mundo del cuarteto. Simultáneamente los artistas del mundo de la canción urbana prefirieron no trasladar su residencia a la ciudad de Buenos Aires.

Los interlocutores describieron a esta organización geográfica de los estudios y sellos discográficos como *centralismo porteño*. Negarse a establecerse en la capital a pesar de la insistencia de sus productores fue para ellos una decisión con un alto grado de politicidad. Los artistas del mundo de la canción urbana querían romper con una tradición que señalaba que para tener éxito era necesario vivir en la capital del país, lo cual era calificado como un *sacrificio*, una *traición* y un *desarraigo*. Para estos interlocutores permanecer en Córdoba era un *derecho*, una *decisión militante* y de *resistencia*. Estos

artistas querían demostrar a integrantes de mundos musicales de Buenos Aires que en otros lugares del país también había producción musical con altos estándares estéticos que estaban a la altura de grabar sus propios discos.

Las distancias entre empresarios discográficos y artistas se saldaban a través de instancias e intermediarios. Cada escena que investigamos tuvo su especificidad para lograr aquel objetivo. Los artistas trovadores *comprometidos* no siempre grabaron sus trabajos, e incluso los discos llegaron en los finales de las trayectorias de sus proyectos. Quienes formaron parte de Posdata iniciaron el camino a su primer trabajo discográfico luego de una exitosa presentación en el Festival de La Falda en el año 1983.⁹ Pasó un largo año hasta que los productores y los artistas firmaron el contrato. El disco finalmente se editó en el año 1985.

Para el conjunto Proceso a Ricutti, también resultó trascendente la presentación en un festival de la época: el Chateau Rock.¹⁰ Simultáneamente la crítica de la época a través de revistas especializadas ligadas al rock aportó visibilidad y trascendencia a la performance del conjunto.

Si para los trovadores fue fundamental la presentación en festivales de música, los músicos instrumentales tramaron otras formas de llegar a los empresarios disqueros. Para el Grupo Encuentro y Los Músicos del Centro la intermediación de uno de sus integrantes resultó crucial. Uno de los músicos trabajaba en la producción musical y conocía personal de sellos grabadores. Con el transcurrir del tiempo y de trayectoria de los grupos, los músicos establecieron vínculos afectivos y de confianza con otros artistas de mayor reputación y reconocimiento

(inter)nacional. Lito Nebbia fue uno de ellos, con el cual trabajaron en la mayoría de sus discos y quien coordinaba un proyecto propio de sello independiente denominado Meloepa.

Los artistas coincidieron que la grabación era un evento poco frecuente y muy caro en comparación con sus ingresos. Esta situación los llevó a definir este acontecimiento como un *sueño*, un anhelo muy deseado que era difícil de concretar:

Me acuerdo que salimos corriendo con Horacio, cuando nos hicieron firmar después salimos a la vereda, estábamos ahí en... Belgrano. (...) Y salimos los dos corriendo por la vereda, teníamos no sé... 26 años, 27... ¡era una meca! Llegar en esa época a grabar. (Entrevista con artista de Posdata, 13 de octubre de 2011, Córdoba)

Los entrevistados plantearon que tener un disco abría nuevas perspectivas de difusión de su trabajo que implicaba giras al interior provincial o incluso presentaciones en otras provincias. En caso contrario las obras se circunscribían a una difusión limitada por las presentaciones en vivo o grabaciones únicas de baja calidad que sólo en algunos casos se podía difundir por pocos programas de radio.

Los artistas eran conscientes que los contratos con las compañías internacionales establecían una relación desigual. Los empresarios disqueros se quedaban con la mayor parte de la ganancia en el proceso de comercialización de las obras musicales. Si bien conocían el desequilibrio de las ganancias de las partes, eran escasas las posibilidades para evitar trabajar con estas grandes industrias. Durante el periodo que estudiamos advertimos la existencia de algunos proyectos de producción independiente como MIA o el sello Meloepa. Estos emprendimien-

⁹ El Festival Argentino de Música Contemporánea de La Falda, fue un evento que se inició en la localidad serrana del mismo nombre en el verano de 1980. Mario Luna fue el productor artístico y director general desde 1980 hasta 1984, aunque el festival continuó sin interrupciones hasta 1987. El evento se convirtió en un espacio emblemático de repercusión nacional ligado al rock y otras corrientes musicales de la época

¹⁰ Festival de rock que inició sus ediciones en el año 1985 en el estadio de fútbol que se construyó en la ciudad de Córdoba con motivo de la Copa Mundial de Fútbol organizado por la FIFA en 1978 con sede en Argentina. El Chateau Rock estuvo auspiciado por la Municipalidad de Córdoba bajo la producción artística de Mario Luna.

tos tenían dificultades monetarias y técnicas para desarrollarse, las obras artísticas que producían no tenían el mismo volumen de circulación y difusión que los sellos internacionales.

Distinguimos diferencias en cuanto a las opiniones sobre los procesos de comercialización de las obras artísticas. Los trovadores *comprometidos* no siempre estuvieron de acuerdo entre ellos para grabar sus discos, principalmente porque las opciones posibles incluían contratos comerciales con sellos de compañías internacionales. Esta situación los haría ceder a presiones externas de financiamiento y los acercaba a las músicas que consideraban comerciales. Esta contradicción se resolvía con peleas internas y alejamiento de alguno de los integrantes, o directamente no accedían a los discos.

Para los trovadores *anarquistas*, en cambio, grabar y comercializar sus obras con los sellos internacionales no resultaba incompatible con sus ideales artísticos. Estos músicos eran críticos respecto a la situación y visibilizaban en sus letras que las grandes industrias internacionales imponían condiciones y coartaban la creatividad a los artistas. Sin embargo, ellos planteaban que esta cuestión se vinculaba a una acción que llamaron *adaptación* a las condiciones históricas. Los trovadores *anarquistas* discutían con la economía moral de trovadores *comprometidos*, pues mientras que para unos trabajar con sellos internacionales les resultaba paradójico y traidor a sus ideales – sentían que estaban *transando* – para otros era la opción posible para realizar una carrera artística a finales de la década de 1980 – se *adaptaban* a las condiciones de la industria musical-.

Los músicos instrumentales no se plantearon la disyuntiva por la comercialización de sus discos. También fueron los únicos que concretaron el sueño de financiar sus obras mediante sellos alternativos. Advertimos que en sus trayectorias los sujetos transitaban simultáneamente los mundos musicales *alternativos* y comerciales. Integrantes del Grupo Encuentro y Los Músicos del Centro trabajaban

como sesionistas de artistas comerciales nacionales e internacionales.

Tanto los músicos instrumentales como los trovadores *anarquistas*, si bien participaban de una economía moral que los diferenciaban del mundo de la música comercial, reconocían una carencia de inversión monetaria para el financiamiento de sus producciones. Ellos deseaban un incremento en los volúmenes monetarios de las músicas *alternativas*, para lo cual anhelaban la existencia de empresarios que invirtieran en sus proyectos musicales. Los artistas soñaban con desentenderse de todo lo relativo a financiamiento y distribución, para dedicarse exclusivamente a la tarea creativa. Para estos músicos la carencia de recursos monetarios suficientes fue motivo para que sus proyectos no prosperaran y orientaran sus actividades hacia otras opciones que le permitieran rentabilidad.

REFLEXIONES FINALES

En este artículo analizamos procesos de valoración de la música, vinculados a economías morales específicas que permitían el intercambio de bienes culturales. Las sonoridades eran caratuladas como *alternativas*, en contraposición a otras músicas de circulación masiva que eran *comerciales*. Exploramos cómo los interlocutores transformaban en cuestiones éticas las relaciones que entablaban con los sistemas de financiamiento. La libertad creativa era valorada con alto grado de positividad en desmedro a la ganancia material en el mercado de las industrias culturales.

Las músicas *alternativas* eran, según los interlocutores, obras generadas por *amor*, producto de la *pasión*, *ideales* y *sueños*. Si bien los sujetos del mundo de la canción urbana concebían a las obras de arte como externas a presiones económicas, se entramaban en relaciones económicas específicas que contemplaban una moralidad *alternativa* a las industrias comerciales masivas.

A partir de la perspectiva de Lorey (2008), proponemos construir genealogías de la precarización,

donde ciertos preceptos como la autonomía, libertad creativa o amor para la producción artística se constituyen en casos locales de ciertos modos de subjetivación hegemónica del capitalismo occidental. Asimismo, la producción artística tiene otro desafío que suma a la complejidad de abordaje, pues en los espacios artísticos también intervienen otros mitos, como la concepción romántica y espiritual del arte. Este breve artículo pretende aportar a la conformación histórica de formas de gubernamentalidad que permitan imaginar nuevas economías del arte menos precarias y explotadoras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKER, H. (2008), *Los mundos del arte*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- BECKER, H. (2014), *Outsiders hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BENEDETTI, S., & GRAZIANO, M. (2016), *Estación imposible. Expreso Imaginario y el periodismo contracultural*. Buenos Aires, Gourmet musical.
- BENNETT, A., & PETERSON, R. A. (2004), *Music scenes: Local, translocal and virtual*. Nashville, Vanderbilt University Press.
- BENZECRY, C. E. (2012), *El Fanático de la Opera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BLÁZQUEZ, G. (2008), *Músicos, mujeres y algo para tomar: Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba, Ediciones Recovecos.
- BOURDIEU, P. (2008), *El sentido práctico*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- DÍAZ, C. F. (2005), *Libro de viajes y extravíos: Un recorrido por el rock argentino, 1965-1985*. Córdoba, Narvaja.
- DOUGLAS, M., & ISHERWOOD, B. (1990), *El mundo de los bienes: Hacia una antropología del consumo*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- ELIAS, N. (2017), *La sociedad cortesana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- FRITH, S. (2014), *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Planeta.
- GONZÁLEZ, A. S. (2012), “Juventudes” (in)visibilizadas en la última dictadura. *Estetización de la política y politización de la estética en performances oficiales de Córdoba (1980-1983)*. Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de Córdoba.
- LOREY, I. (2008), Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, 57–78.
- MANZANO, V. (2011), “Tiempos de contestación: Cultura del rock, masculinidad y política, 1966-1975”, en ELIZALDE, S. (coord.), *Jóvenes en cuestión: Configuraciones de género y sexualidad en la cultura*. Buenos Aires, Biblos.
- NOEL, G. (2012), Cuestiones disputadas. Repertorios morales y procesos de delimitación de una comunidad imaginada en la costa atlántica bonaerense. *PUBLICAR-En Antropología y Ciencias Sociales*, 11.
- PUJOL, S. A. (2005), *Rock y dictadura: Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires, Booket.
- QUIROGA, H. (2004). *El tiempo del “Proceso”*. Rosario, Fundación Ross.
- SCHECHNER, R. (2000). *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- STRAW, Will. (1972), “Communities and scenes in popular music” en GELDER, K y THORNTON, S. (Eds.), *The subcultures reader*. Londres, Routledge

- THOMPSON, E.P. (1979), “Tiempo, disciplina de trabajo y capitalismo industrial” en *Tradicción, revuelta y conciencia de clase*. Barcelona, Crítica.
- THOMPSON, E. P. (1995a), “La economía “moral” de la multitud en la Inglaterra del siglo XVIII” en *Costumbres en común*. Barcelona, Crítica.
- THOMPSON, E. P. (1995b). “La economía moral revisada” en *Costumbres en común*. Barcelona, Crítica.
- VISACOVSKY, S. E. (2014), “Inmigración, virtudes genealógicas y los relatos de origen de la clase media argentina” en ADAMOVSKY, I; VISACOVSKY, S. E. & VARGAS, P. B. (comps.) *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología*. Buenos Aires, Ariel.