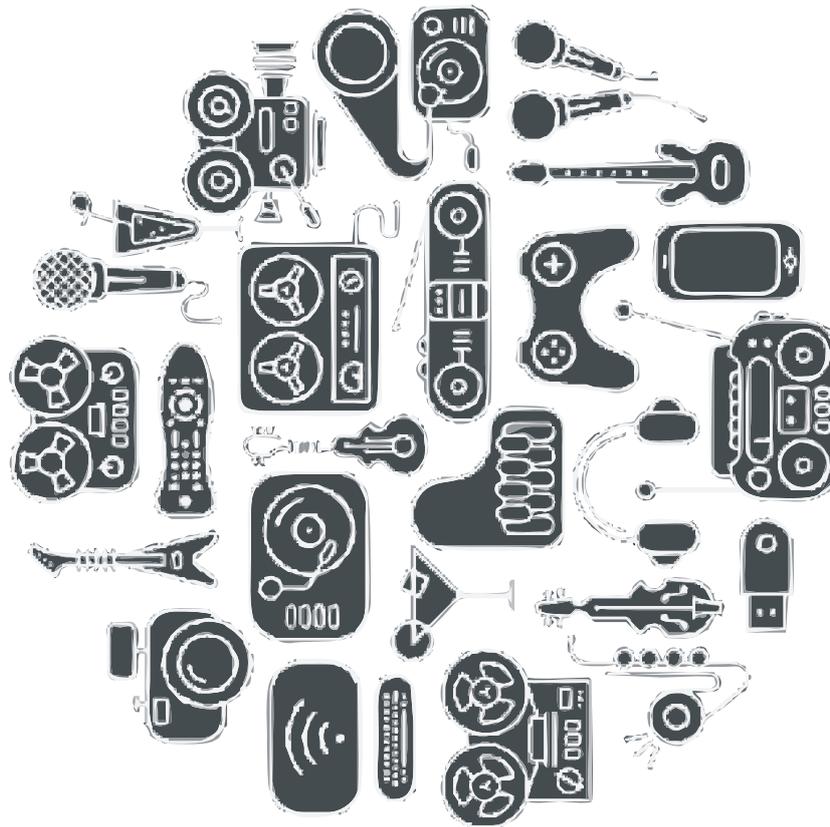


Universidad Nacional de Mar Del Plata
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Licenciatura en Gestión Cultural



Trabajo Final de Graduación (tesina):

Los Sellos de Gestión Colectiva

Un estudio interpretativo de las motivaciones y los orígenes
de *Pistilo Records* y *Desde el Mar Discos* de la ciudad de Mar del Plata

Alumna: Lucía De Falco González

Directora: María Marta Yedaide

Mar del Plata / 2017

Trabajo Final de Graduación (tesina):

Los Sellos de Gestión Colectiva (SGC)

Un estudio interpretativo de las motivaciones y los orígenes de *Pistilo Records* y
Desde el Mar Discos de la ciudad de Mar del Plata

Alumna: Lucía De Falco González

Matrícula: 14874

DNI: 19007213

Directora: María Marta Yedaide

Mar del Plata – 2017

A María Marta Yedaide por acompañarme y guiarme en este camino.

A los co-participantes, por su buena predisposición.

A mi familia, por su apoyo incondicional.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	7
Objetivo general	10
Objetivos específicos.....	10
Preguntas (Problema).....	10
MARCO CONCEPTUAL	11
Cultura: intersección entre definiciones y significados	11
El desafío de construir la especificidad en un campo multidisciplinar.....	14
Duplicidad del proceso de globalización	18
Creadoras de significados, fortalecedoras de identidades y fuentes de desarrollo económico con destino de mercado. La doble faceta de las industrias culturales	21
Acción colectiva, independencia y autogestión. Transformaciones, interrelaciones y vínculos	25
Un acercamiento a la definición de los Sellos de Gestión Colectiva	29
Aproximaciones a partir del estado del arte.....	31
MARCO METODOLÓGICO.....	35
Las coordenadas espacio-temporales de la investigación	35
Postura epistemológica y decisiones metodológicas.....	36
EXPERIENCIA EN EL CAMPO	41
Primera etapa: aproximación a la experiencia de los Sellos de Gestión Colectiva a través del análisis de documentos y relatos testimoniales	41
Declaraciones identitarias.....	41
Testimonios	49
Segunda etapa: los bemoles.....	60
El contexto social, las nuevas tecnologías y las redes sociales.....	62
Producción y apropiación de sentidos y significados	65
El reconocimiento, superar los egos y la tradición individualista de los artistas	67
Transitar el camino de las autodefiniciones para construir identidad.....	69
Ser músico autodidacta ¿primer paso hacia la independencia?.....	71
Sellos de Gestión Colectiva Revisión conceptual y perspectivas de futuro	73
CONCLUSIÓN	77
ANEXOS.....	85

INTRODUCCIÓN

La música es mucho más que el arte de combinar los sonidos de modo agradable, como lo define cualquier diccionario; es un modo de expresión y comunicación entre las personas transversal en nuestras sociedades, ya que se encuentra presente en la vida cotidiana y a lo largo de toda la historia de la humanidad. Una obra musical expresa un conjunto de ideas concebidas por un artista en un momento determinado y tiene la cualidad de poder transmitir un sentimiento, un lugar, una época, un mensaje cuyo significado varía de acuerdo a quién lo escuche y el contexto histórico-social en que se encuentre. La música evidencia los vínculos que existen entre la sonoridad y los sentidos, es una “forma de comunicación interhumana en la que el sonido (...) humanamente organizado es percibido como vehículo de patrones de cognición afectiva –emocional— y/o gestual –corpórea-” (Tagg, 2002 en Yúdice, 2007). Si observamos sus efectos socio-afectivos podemos decir que la música influye en los gustos, preferencias o pertenencia a un determinado grupo étnico, social o etario e inclina nuestras simpatías hacia un repertorio y no otro. Es “un código, con valor “comunicacional” para una comunidad de “hablantes”, pero también de constitución de la experiencia del mundo para tal grupo (Palominos, Farías & Utreras, 2009), configura la experiencia humana y media entre la realidad y la conciencia. Sin embargo, según estudios antropológicos, esta mediación es de carácter social, aunque con gran autonomía respecto a las pretensiones de una conciencia universal, o al menos a las de cada individuo. La música ayuda a organizar nuestra cotidianidad (Yúdice, 2007) y además de ser una forma de expresión y un método de intercambio es un fenómeno que se experimenta en el cuerpo, creando diversos imaginarios que exceden a las estadísticas de los estudios mercadológicos.

En la actualidad, debido a los avances de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, el rol que la música desempeña en la sociedad ha crecido haciéndose cada vez más ubicuo. Es la disciplina artística más consumida y practicada, atravesando activa y horizontalmente todos los estratos socioculturales de nuestra sociedad. Se han modificado no sólo los dispositivos y formatos a través de los cuales los sujetos se relacionan con este arte, sino que también se ha transformado la forma en la que se produce, se graba, se edita y se distribuye, así como los canales por los cuales circula, los modos de crearla y consumirla. Esto ocasiona cambios sustanciales en la industria

musical, a la cual se han incorporado nuevos sectores y agentes y, por supuesto, nuevas prácticas.

Algunos musicólogos centran su análisis en la oposición entre la materia y el lenguaje, siendo el trabajo sobre la primera el que se desarrolla mediante los distintos recursos que brindan los medios tecnológicos, en tanto que la exploración sobre el lenguaje es a partir de nuevos códigos. Sin embargo esos estudios se restringen sólo a las transformaciones relacionadas a la creación (Gandini en Burucúa, 1999) sin contemplar lo ocurrido en las instancias posteriores como la edición, producción y distribución, entre otras, que también se han visto, en algunos casos fuertemente modificadas. Para comprender la dimensión de estas transformaciones en la industria musical es necesario tener en cuenta que hace menos de un siglo la posibilidad de escuchar producciones musicales era claramente limitada, hasta que a partir de la segunda década del siglo XX, con la aparición y democratización de la radio y la grabación fonomagnética, fue posible el acceso de amplios sectores sociales a su consumo y disfrute mediante la audición doméstica. Pero es aproximadamente desde hace unos treinta años que comenzaron una serie de cambios inusitados que tienen su origen fundamentalmente en la expansión de los medios de comunicación y los adelantos tecnológicos que ocasionaron modificaciones significativas en todo lo relacionado a la producción, difusión, comercialización, el consumo y la participación musical.

La música es un área vital y transversal de las industrias culturales y es el arte con más presencia activa en la vida de nuestra y de todas las sociedades del mundo. Los avances tecnológicos que han generado cambios en las industrias culturales en general y en la industria musical en particular —que hasta fines del segundo milenio de la era occidental cristiana giraba alrededor de la industria discográfica— favorecieron la aparición de nuevos agentes, nuevas formas de organización y vinculación dentro del sector trazando nuevos caminos de los que emergieron plataformas alternativas para el desarrollo de proyectos musicales. Los Sellos de Gestión Colectiva surgen como un sector novedoso dentro de la industria musical, con características inéditas y modelos de gestión nuevos, como experiencias basadas en la autogestión, los aportes colectivos y el trabajo en red para el desarrollo de los proyectos musicales.

Comprender la génesis de los sellos discográficos colectivos *Desde el Mar Discos* y *Pistilo Records* de la ciudad de Mar del Plata, como manifestación de un emergente dentro del sector musical de las industrias culturales ha sido la principal finalidad de este proyecto de

investigación, como así también describir las escenas¹ culturales en las que surgieron y su contexto geopolítico y social. Nos hemos propuesto, también, interpretar los sentidos y las motivaciones que estimularon la conformación de estos Sellos de Gestión Colectiva y reconocer los factores y razones que impulsaron su aparición. Finalmente, se ha buscado identificar las características que definen estas formas de organización alternativas y permiten su reconocimiento y diferenciación respecto de los sellos discográficos tradicionales y de los independientes.

La reciente aparición de los Sellos lleva aparejado que aún no hayan sido elaboradas suficientes investigaciones o materiales bibliográficos específicos sobre estas prácticas, tampoco existe una definición detallada y organizada, hecho que se presenta como un desafío y al mismo tiempo una oportunidad. Investigar el surgimiento de este paradigma dentro de las industrias culturales resulta significativo en varios sentidos: en lo referente al campo disciplinar colaborará con el fortalecimiento y la instauración del reconocimiento social de la profesión del gestor cultural, como así también a la producción de bibliografía específica; simultáneamente, constituirá un aporte para introducirnos particularmente en el conocimiento y la comprensión del origen de los Sellos de Gestión Colectiva al reconocer los factores que motivaron su aparición e interpretar los sentidos y las motivaciones que estimularon su conformación.

Para abordar esta investigación y teniendo en cuenta que la “realidad es subjetiva y múltiple” ya que “el investigador está inmerso en el contexto de interacción que desea investigar, se asume que la interacción entre ambos y la mutua influencia son parte de la investigación” (Sautú, 2005, p. 40), consideramos fundamental adoptar un enfoque hermenéutico reflexivo y mixto. Optar por un sólo paradigma desde el cual abordar la investigación social puede presentar una dificultad (Guba & Lincoln, 2012) y restringir la comprensión del tema seleccionado. Para sortear esas complejidades, se han empleado elementos de diferentes enfoques que fueron combinados y adaptados para desarrollar esta investigación. Entre ellos, han resultado más adecuadas y han sido empleadas con mayor frecuencia las herramientas que proporcionan los nuevos paradigmas, especialmente el Constructivismo, el Participativo y algunas perspectivas de la Teoría Crítica. Articulándolos hemos podido hacer confluír instrumentos fundamentalmente cualitativos que nos permitieron comprender la realidad que investigamos, contemplando las voces de los diferentes sujetos implicados y su contexto, sin perder de vista que los

¹ Definiremos a las escenas como el grupo de actores (proyectos musicales, espacios culturales, medios especializados, gestores, productores y otros agentes del sector) vinculados a un determinado momento sociopolítico y a un territorio en particular en el que comparte ciertos intereses.

resultados de esta investigación pueden ser útiles no sólo para el ámbito académico y la construcción del campo de la gestión cultural sino también para la sociedad en general y el sector cultural en particular.

Objetivo general

Comprender la génesis de los Sellos de Gestión Colectiva *Pistilo Records* y *Desde el Mar Discos*, de la ciudad de Mar del Plata, como manifestación de un paradigma emergente dentro del sector musical de las industrias culturales

Objetivos específicos

- 1- Describir las escenas culturales en las que emergieron estos Sellos de Gestión Colectiva y su contexto geopolítico y social
- 2- Reconocer los factores y razones que impulsaron su aparición
- 3- Interpretar los sentidos y las motivaciones que estimularon su conformación

Preguntas (Problema)

1. ¿Cuáles son los factores que fomentaron la aparición de este paradigma emergente dentro del sector musical de las industrias culturales?
2. ¿Cómo es el contexto en donde emergen?
3. ¿A qué necesidades responden?
4. ¿Qué actores y agentes del sector están involucrados en los Sellos de Gestión Colectiva?
5. ¿Cuáles son los procesos y las dimensiones (sociales, económicos, políticos y culturales) que inspiran estos nuevos métodos de organización y de producción cultural?
6. ¿De qué maneras se relacionan los procesos de globalización y los avances tecnológicos con la emergencia de nuevas formas de creación y producción cultural?

MARCO CONCEPTUAL

Cultura: intersección entre definiciones y significados

No es la intención de este marco conceptual enumerar la infinidad de definiciones y significados de la palabra cultura y sus múltiples enfoques, ni mucho menos trazar un recorrido por la genealogía del término; esos menesteres ya han sido realizados por diversos autores a través de numerosos trabajos sujetos a los contextos —históricos, político-sociales, ideológicos, etc.— en los cuales fueron elaborados. Además, esa tarea no es oportuna ni funcional a los objetivos del proyecto de investigación que nos hemos propuesto desarrollar. Para ello resulta más adecuado elaborar un marco conceptual que contemple una definición de cultura en donde confluyan los principales sentidos que se han interrelacionado a lo largo de toda la investigación.

Por un lado intentaremos acercarnos a una definición operativa del concepto a partir de la cual abordar el campo de la cultura desde la perspectiva científica del gestor cultural como una área específica que, como se explicará más adelante, comprende una mirada multidisciplinar en la cual confluyen aportes de las ciencias sociales con una marcada tendencia hacia una definición socio-antropológica de la cultura. Por otro lado se considerarán también aquellas concepciones que resulten particularmente adecuadas para abordar, comprender y analizar la experiencia de los Sellos de Gestión Colectiva.

La interdependencia entre las variantes señaladas en el párrafo anterior como así también las dificultades que conlleva definir el término son resumidas por Denys Cuhe (1966), quien señala cómo la noción de cultura comprende insoslayablemente el orden de lo simbólico atravesando todo lo que está vinculado a los sentidos y, por lo tanto, todo aquello sobre lo que es complicado ponerse de acuerdo. Sin embargo, y quizás en un intento de ordenar las diferentes clasificaciones que pueden encontrarse del concepto 'cultura', enumera las tres grandes corrientes teóricas desde las cuales se abordan las definiciones: el primer abordaje parte desde la perspectiva de la historia cultural; la segunda se dedica a comprender y describir las relaciones entre la cultura colectiva y las personalidades individuales; y finalmente, una tercera corriente define a la cultura como un sistema de comunicación entre los individuos. Consideramos que justamente en la intersección entre estas tres tendencias es donde podrían encontrarse los elementos que

posibilitan la construcción de una definición que permite contemplar la amplitud y el sentido dinámico del concepto de cultura.

Cliford Geertz (1973) también opta por un acercamiento semiótico a la cultura y hace importantes contribuciones para las disciplinas científicas encargadas de su interpretación, señalando que los interrogantes deben dirigirse a los sentidos y valores que se expresan mediante la aparición y por intermedio de las culturas. Al igual que Max Weber, expone que el ser humano es un animal "inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, y concluye que "la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto [...] una ciencia interpretativa en busca de significaciones" (p.20). De este modo el antropólogo pretende explicar los enigmas de las expresiones sociales mediante una interpretación de las mismas.

Si bien estas definiciones tienen potencia heurística, Héctor Ariel Olmos y Ricardo Santillán Güemes (2000) son quienes, al adoptar un enfoque relacional, en cierta manera se aproximan mejor a una definición donde se articulan las tres corrientes mencionadas por Cuche. Estos autores señalan a la cultura como una forma integral de vida creada histórica y socialmente por una comunidad a partir de su particular manera de resolver, física, emocional y mentalmente, las relaciones que mantienen con la naturaleza, consigo misma, con otras comunidades y con lo sagrado, con el fin de dar continuidad y sentido a la totalidad de su existencia. A su vez, retoman los postulados de Durkheim y Weber al reconocer la transversalidad de la cultura sobre la totalidad de los fenómenos sociales, que son al mismo tiempo fenómenos simbólicos.

En este mismo sentido el antropólogo Marc Augé (2007, p.31) elabora una definición que podría considerarse como una síntesis de lo expuesto previamente:

La cultura, en el sentido global y antropológico del término, es el conjunto de estas relaciones (sociales) en tanto y en cuanto están representadas e instituidas, relaciones que presentan por tanto al mismo tiempo una dimensión simbólica, y una dimensión concreta, histórica y sociológica mediante la cual se desarrolla su puesta en práctica. (Marc Augé, 2007, p.31)

Visto así, la cultura es un proceso complejo que incluye e interrelaciona los aspectos materiales, simbólicos y las relaciones que los individuos establecen entre ellos, su historia, su entorno y sus creencias. Esta mirada está en sintonía con lo propuesto por las sociólogas Claudia Uhart y Viviana Molinari (2009) cuando definen a la cultura como un proceso continuo de producción de significados al mismo tiempo que destacan cómo las

relaciones de poder, entre las personas, los grupos y al interior de cada agrupación, atraviesan e influyen en ese proceso donde tienen lugar disputas simbólicas cuya finalidad es la construcción y legitimación de las diferentes concepciones de la realidad. Esta perspectiva, en esencia crítica, expresa tal vez la apuesta más radical e interesante para la comprensión de las tensiones y los conflictos que impone la diversidad en un contexto de globalización.

Desde un enfoque más técnico frente al mismo contexto, Yúdice (2003) introduce la noción de recurso para pensar los nuevos usos que adquiere la cultura en la sociedad global y propone una nueva episteme posmoderna de la cultura donde su conceptualización como recurso es el componente principal. Bajo esta concepción la cultura puede ser empleada para diferentes objetivos, ya sea como objeto de explotación por el capital, o bien como fundamento y herramienta para resistir las adversidades producidas por ese mismo sistema económico. Esto conlleva a su vez la revalorización y redefinición de los aspectos funcionales de las artes en las sociedades actuales. Este sentido de la cultura puede convertirla en un instrumento catalizador para el mejoramiento social, político y económico, capaz de solucionar los problemas que en el pasado se resolvían desde el ámbito de la economía y la política. Vemos también como este enfoque más utilitarista también deriva en una voluntad política, aunque en este caso inscrita en las utopías modernas del progreso.

Intentando aproximarnos a la conceptualización operativa de cultura que permite abordar la investigación sobre la génesis y las motivaciones de los Sellos de Gestión Colectiva, tomamos de Ezequiel Ander Egg (1991) un aporte que encontramos significativo. El autor parte de una noción antropológica de la cultura definiéndola como el conjunto de rasgos característicos de las diferentes formas de vida que se expresan a través de los objetos, las formas de actuar y de pensar. Estos rasgos son creados y transmitidos por los sujetos como resultado de sus interrelaciones recíprocas y las relaciones con la naturaleza mediante el trabajo, y se evidencian en las manifestaciones que ocurren tanto en el plano intelectual (saberes, creencias y valores) como en el plano material (objetos creados y utilizados por hombres). A esta definición un tanto conservadora y estática Ander Egg agrega el componente dinámico propio del concepto. El mismo radica en la capacidad que tiene cada cultura de ser, además y por sobre todo, un proyecto a construir, a inventar y a reelaborar tomando la herencia sociocultural como materia prima a partir de la cual elaborar el futuro donde cada sujeto tiene la posibilidad de ser creador y constructor de su porvenir, tomando y adaptando pero principalmente transformando su mundo. Eso es lo que le confiere vitalidad a cada cultura y que se expresa en la capacidad que tienen las

sociedades de incluir e incorporar nuevas perspectivas, nuevas exigencias e insertarlas en sus tradiciones.

Podemos concluir proponiendo que para esta investigación conceptualizaremos a la cultura como el proceso de producción y reproducción social de sentido, significado y conciencia; un espacio donde se interrelacionan la esfera de la producción (económica) y la de las relaciones sociales (política). Esta definición nos ha permitido acercarnos a la comprensión de las intenciones y motivaciones que resultaron en la emergencia de los Sellos de Gestión Colectiva e identificar los diversos elementos, sentidos y significados que estas agrupaciones le asignan a ese concepto.

Finalmente consideramos oportuno mencionar sucintamente —ya que serán ampliados oportunamente— los calificativos “alternativa”, “independiente” y “autogestiva” que acompañan y complementan la noción de cultura y que son sustanciales para identificar y reconocer los significados que adoptan estas categorías dentro de las prácticas de los Sellos de Gestión Colectiva. “Alternativo” hace referencia a las prácticas o expresiones que se hallan en oposición y al mismo tiempo en interacción con la cultura hegemónica y que expresan y defienden valores auténticos diferentes y muchas veces contrapuestos a lo dominante. En tanto que “autogestivo” e “independiente” se relacionan con la forma de gestión y organización de ciertas prácticas o expresiones culturales, que se administran de manera autónoma fiel a sus principios y objetivos.

El desafío de construir la especificidad en un campo multidisciplinar

En este espacio mencionaremos aspectos que permitan aproximarnos a una conceptualización de la gestión cultural como disciplina científica específica, las competencias y los roles que sus profesionales pueden o deben desarrollar. De este modo esperamos describir el sentido académico y profesional que adquiere esta investigación específica en el campo.

Son varios los autores que coinciden en los diversos aspectos que caracterizan a la gestión cultural entre los que se destacan; principalmente, su juventud (que implica que su campo aún se encuentre en etapa de construcción, tanto en lo académico como en lo profesional) y su carácter multidisciplinar de generación del conocimiento (Martinell Sempere, 2001; Mariscal Orozco, 2007). Este perfil pluridisciplinar genera una dificultad o, bien, un reto al momento de delimitar sus alcances y competencias. Al mismo tiempo es también una fortaleza debido a las interacciones que la gestión cultural desarrolla con

otras disciplinas sociales, las cuales adquieren mayor significado en la sociedad actual caracterizada por los procesos globales y los cambios en la sociedad de la información (Velleggia, 1995; Puig Picart, 2000; Wortman, 2009).

En cuanto a la emergencia de la gestión cultural, los autores consultados hacen referencia a un encargo social relacionado a los cambios que se produjeron en los últimos años y a la necesidad de una profesión acorde a los tiempos actuales que, según Alfons Martinell Sempere (2001), nuclea a una cantidad importante de personas como respuesta a las nuevas necesidades que surgen en una sociedad cada vez más compleja. Si bien el contexto otorga a la profesión y al campo de la gestión cultural una perspectiva pluridisciplinar, reclama al mismo tiempo que el propio sector elabore las aproximaciones necesarias para construir un marco teórico y conceptual acorde a los requerimientos propios de esa función. En este sentido, y directamente relacionado con su juventud, Martinell Sempere califica como negativos a los escasos proyectos de investigación y reflexión en el campo de la gestión cultural. Nosotros en cambio nos atrevemos a proponer que, al igual que su juventud, la escasez constituye más bien un reto o quizás también un horizonte hacia donde apuntar las intervenciones de los profesionales. Con esta investigación nos gusta pensarnos en términos de las competencias que propone Martinell Sempere, entre las cuales se destacan la definición de objetivos, el diseño de proyectos, la autonomía, la libertad y creatividad para resolver problemas y buscar alternativas, como así también la capacidad de innovar y anticiparse a las transformaciones constantes de las dinámicas y los procesos sociales. Concordamos respecto a lo que implica gestionar en cultura:

(...) significa una sensibilidad de comprensión, análisis y respeto de los procesos sociales en los cuales la cultura mantiene sinergias importantes. La diferencia entre la gestión genérica de cualquier sector productivo se encuentra en la necesaria capacidad de entender los procesos creativos y establecer relaciones de cooperación con el mundo artístico y sus diversidades expresivas. La gestión de la cultura implica una valoración de los intangibles y asumir la gestión de lo opinable y subjetivo circulando entre la necesaria evaluación de sus resultados y la visibilidad de sus aspectos cualitativos (Martinell Sempere, 2001, p.12).

Lo que diferencia a la gestión de la cultura respecto de la gestión en otros ámbitos son fundamentalmente los aspectos subjetivos: la capacidad perceptiva, la sensibilidad, la empatía y la contemplación de los elementos simbólicos, emocionales y afectivos que los procesos creativos, las prácticas socioculturales y los modos de expresarse comprenden

y que deben ser considerados como factores primordiales para el diseño y la intervención en el campo de la gestión cultural, empleando el de sentido crítico y las facultades creativas para desarrollar proyectos y acciones que tiendan a la satisfacción de las demandas y necesidades de las comunidades donde se insertan. En este orden cobra especial sentido ahondar respecto de las prácticas de gestión colectiva de los músicos.

En la presentación del libro *Ciudad y cultura en el siglo XXI* (Puig Picart Toni, 2000) Susana Vellegia es contundente al señalar que la gestión cultural debe dedicarse a la construcción de sentidos que transformen, mejoren, humanicen y dignifiquen continuamente la vida de los ciudadanos y las ciudades, remarcando la importancia de los ciudadanos y sus relaciones sociales como la “la trama desde la cual se teje la vida cotidiana de la ciudad. Por ello, las acciones de la gestión cultural [...] son la urdimbre que sostiene y acrecienta esta trama todos los días, desde la vida cotidiana de los individuos” (p.15). Así, la gestión cultural es conceptualizada como un servicio encargado de favorecer, mejorar y fortalecer las expresiones ciudadanas y las relaciones que los sujetos establecen entre ellos y con el espacio que cohabitan. Toni Puig Picart (2000) retoma lo señalado por Vellegia y agrega que la gestión cultural será un servicio de excelencia siempre y cuando surja de los ciudadanos, quienes además deben participar en su construcción; los profesionales deben ser capaces de proporcionarles respuestas de sentidos y crear la cotidianidad de una vida ciudadana de calidad y de alta humanidad. Esa es la razón y el deber de los gestores culturales. Coincidimos con este grupo de autores también en lo referente a la metodología de trabajo de los gestores culturales, quienes siempre debemos partir del análisis de las necesidades ciudadanas con el fin de poder establecer cuáles son las prioridades para luego planificar y producir, o mejor dicho coproducir con ellos (los ciudadanos) servicios culturales de calidad óptima que tengan como propósito la satisfacción de estas necesidades. En el caso de los Sellos de Gestión Colectiva, consideramos que las intervenciones deben encaminarse a acciones que propicien el fortalecimiento y promoción de estas prácticas.

Indagar respecto a los procesos de autogestión de una práctica cultural, —como es nuestro caso— exige un posicionamiento complejo en relación con el rol del gestor cultural. En esta línea advertimos la importancia de su papel como profesional tanto en la creación, reproducción e innovación de las acciones culturales como en el diseño y desarrollo de las políticas culturales, ya sea en los ámbitos públicos, privados o del tercer sector. Mariscal Orozco (2007) advierte cómo la política cultural está estrechamente relacionada a la manera de gestionar la cultura, en tanto que Ezequiel Ander Egg (1991) destaca la importancia de la formación en gestión cultural como parte primordial de

cualquier política de desarrollo cultural integral y como componente imprescindible para lograr el crecimiento de la participación colectiva en la vida cultural. Precisamente el interés por dar visibilidad a una práctica gestada en el seno de la sociedad se propone como un acercamiento entre el mundo de la experiencia cotidiana de los sujetos y el dominio de las políticas culturales.

Para finalizar este apartado creemos oportuno retomar a Martinell Sempere (2001) en lo atinente a las aptitudes de los gestores culturales que demandan los nuevos contextos y que han supuesto un ejercicio en esta investigación en particular. Según este autor debemos adaptarnos a los cambios tecnológicos y los procesos de la era de la información, la internacionalización de la gestión y el funcionamiento de las organizaciones culturales. Ana Wortman (2009), en la misma línea, también advierte el rol fundamental que estas transformaciones adquieren en “la construcción y la definición del gusto, la creación del estilo, la conformación de una nueva sensibilidad, de nuevas racionalidades, representaciones, imaginarios que tienen consecuencias decisivas en la producción de sentido de las sociedades contemporáneas” (p.22). La cultural es una dimensión simbólica e imaginaria de lo social que atraviesa y moldea la totalidad de las prácticas y procesos sociales que en la actualidad derivan de una nueva hegemonía globalizada, lo que demanda que los profesionales del sector adquiramos destrezas que nos permitan desarrollar nuestra capacidad perceptiva, el sentido crítico y nuestras facultades creativas para poder interpretar, analizar y evaluar las transformaciones del contexto y llevar a cabo estrategias innovadoras que contemplen las nuevas variables que están en juego (Santillán Güemes, 2000). Así pretendemos comprender las nuevas formas de organización y expresión que los grupos sociales adaptan y construyen para dar respuesta a sus nuevas necesidades.

A las definiciones arriba propuestas deben sumarse aquellas que enfatizan su contenido político. Así puede pensarse en el gestor cultural como un mediador que desarrolla su trabajo en el interior de las posiciones jerarquizadas que se encuentran en nuestra sociedad, a partir de su capacidad para negociar con la cultura hegemónica global e insertarse en las relaciones de poder, posibilitando mecanismos para la reelaboración y resignificación de las prácticas y los símbolos de la vida social global y creando posibilidades para la autoconstrucción a nivel local (Palominos, Farías & Utreras, 2009).

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente y en relación al tema seleccionado para llevar a cabo esta investigación, creemos que en proyectos o prácticas independientes o autogestionadas las intervenciones de los gestores culturales deben estar orientadas

fundamentalmente a su comprensión y fortalecimiento, realizando tareas de apoyo y asesoramiento, sin asistencialismos, involucrándose, participando activamente pero sin determinar o influir arbitrariamente en sus rumbos u objetivos, colaborando en la promoción, difusión y distribución de sus producciones, acercándolas al público y poniendo en relieve su valor e importancia.

Duplicidad del proceso de globalización

Para comprender los orígenes de los Sellos de Gestión Colectiva debemos hacer referencia a las características propias del contexto en el cual emergieron, es decir, del mundo globalizado, que se expresan y manifiestan a través de las tecnologías de la información y la comunicación y que contribuyeron a la aparición de estos nuevos modelos de producción musical.

El fenómeno de la globalización es un proceso complejo, no unívoco y divergente, que genera influencias diferentes de acuerdo a los diversos espacios donde se manifiesta. Tradicionalmente ha sido caracterizada por la supremacía de las empresas multinacionales y la consecuente disminución del control ejercido por los Estados. En la actualidad y debido al perfeccionamiento de las nuevas tecnologías, los medios de comunicación, la informática y la cibernética se han intensificado y trastornando las experiencias sensoriales e intelectuales mediante el recurso de la realidad virtual. Según Teixeira Coelho (2000), esto ha provocado la uniformización de la sensibilidad y el gusto. Sin embargo esta configuración geo-social no es absoluta ni omnipotente ya que, inclusive en plena era de la globalización y a la vez como su consecuencia, se advierte el resurgimiento de las diversas identidades locales: “Lo global trae consigo la necesidad de lo local [...] de allí surge la búsqueda de las raíces, la revalorización de lo propio, la construcción de lo local” (Portales, 1999 en Vellegia, 1995, p.131). Los modos nuevos de (con)vivir en las ciudades, las nuevas prácticas artísticas, sociales y culturales —de producción y consumo— están doblemente influenciadas, en una continua tensión entre lo local y lo global. A este respecto, García Canclini (2002) advierte que la cuestión no consiste en optar por posturas extremistas o excluyentes “entre globalizarse o defender lo local, se trata más bien, de construir opciones más democráticas, equitativamente repartidas, para que todos podamos acceder a lo local y lo global y combinarlos a nuestro gusto” (p.89).

En su investigación *Música en Tensión. Producción Simbólica en tiempos de Globalización*, los sociólogos chilenos Palominos, Farías y Utreras (2009) toman como referencia las tres

dimensiones de la globalización señaladas por Garretón (2000): la económica, que se caracteriza por la interpenetración de los mercados en todos sus aspectos productivos; la política, que conlleva el debilitamiento de los Estados Nacionales, posibilitando la predominación de los poderes fácticos transnacionales; y por último, la cultural o comunicacional, que altera las nociones de espacio y tiempo y genera procesos de extraterritorialidad de las redes de información y comunicación. Creemos adecuado enfatizar sobre la dimensión cultural y referirnos nuevamente a las dos caras, siempre en tensión que conforman el mismo proceso de globalización. Por un lado, hablamos de la transnacionalización de la economía, que impacta directamente en las industrias culturales (ya que conforman el contexto económico de la producción simbólica) y promueve una homogeneización de las identidades, estimula la desterritorialización de la economía y la supremacía de la lógica del mercado a todos los ámbitos de la vida social. Por otro lado debemos destacar que este proceso fortaleció la trascendencia que adquieren las identidades locales, que atraviesan un proceso de heterogeneización (Garretón dirá “explosión de identidades”) y su creciente importancia coyuntural cada vez mayor, ya que la identidad local es la esencia social de la producción simbólica.

En el seno de esta matriz dual es claro que las sociedades actuales están atravesadas por los procesos vinculados a la globalización y se difunden nuevas concepciones de la sociedad civil que inciden en las formas de construcción de las lógicas y los saberes. A su vez, internet permite la proliferación de signos y estímulos visuales que se enfrentan a las visiones nacionales y locales de producción cultural que, en la actualidad, deben ser pensadas en el contexto de una sociedad global. La llamada “revolución tecnológica” tiene efectos en lo económico, lo político, lo social y lo cultural, por lo cual resulta importante que estas transformaciones de las formas de vivir y de consumir no provoquen más divisiones ni debiliten las democracias sino que, por el contrario, puedan fortalecerlas:

En estas circunstancias globalizadas surge la cultura en calidad de nuevo protagonista tanto por su valor como nuevo recurso para la explotación capitalista (...) como por su fuente de resistencia contra los desgastes provocados por ese mismo sistema político-económico. (Yúdice, 2002, p.8).

En un contexto globalizado, la cultura podría emplearse como herramienta fundamental capaz de mediar ante las diferencias y facilitar la comprensión y tolerancia. Creemos fuertemente en la cultura como recurso privilegiado para mejorar la calidad de vida de las comunidades y ofrecer soluciones a los problemas que son generados por ese mismo

sistema. Para ello es fundamental que los procesos sociales consigan políticas públicas que conjuguen lo global y lo local y que aseguren tanto las producciones endógenas como la pluralidad de imágenes y voces. En esta tarea las nuevas tecnologías tienen un importante rol que desempeñar.

La familiaridad y el fácil acceso a las nuevas tecnologías permiten que cada vez más personas puedan producir integralmente obras musicales (grabar, editar, mezclar, etc.) y difundirlas mediante las redes sociales a audiencias cada vez más grandes y por todos los rincones del planeta. Las nuevas tecnologías generan diversas instancias de influencia no sólo en la creación de nuevos modos de consumo cultural, sino también en el desarrollo de productos y servicios y en la creación del capital artístico y cultural que generan nuevas dinámicas sociales y laborales en las cuales la cultura adquiere cada vez mayor protagonismo (Wortman, 2009). En la era de la globalización, las nuevas tecnologías –principalmente las audiovisuales, las de la información y las de la comunicación– adquieren una importancia destacada en la construcción de formatos organizativos y artísticos novedosos que se complementan con las posibilidades para la difusión y la circulación que ofrece internet:

Las tecnologías de producción están transformando los modelos de negocio del sector de la cultura y eso transforma sus modalidades de desarrollo]...] Las formas de expresión que se observan a través de internet son el elemento que compensa la concentración del poder [...] Por un lado, entonces, la tendencia es concentrar, y por otro, surgen nuevas posibilidades de expresión y difusión descentralizada [...] deberíamos prestarle mucha más atención a este fenómeno si es que queremos potenciar el desarrollo y el crecimiento endógeno de una comunidad... (Bonet i Agustí, 2006, p.159).

Tanto la globalización como las nuevas tecnologías propician efectos diferentes e incluso opuestos, ya que por un lado tienden a homogenizar gustos y prácticas de acuerdo a los intereses de un grupo dominante, pero al mismo tiempo provocan el resurgimiento de las identidades locales. Además, el acceso a diferentes dispositivos de producción y comunicación hace posible que las comunidades y los grupos puedan expresarse, reelaborar y adaptar a los nuevos contextos sus tradiciones o bien desarrollar nuevas prácticas. A su vez internet se transforma no solo en una importante herramienta para la comunicación y la difusión de las diversas culturas, sino también posibilita la creación de redes universales de información y canales de distribución por donde circulan infinidad de producciones y discursos alternativos a los hegemónicos, posibilitando la aparición de

nuevas estrategias, la construcción de vínculos entre todo tipo de asociaciones que trabajan solidaria y cooperativamente creando formas innovadoras de interactividad que permiten fortalecer lazos y que, por sobre todo, consideran lo cultural como terreno de negociación y lucha desde la cual discutir la hegemonía de las grandes multinacionales relacionadas al mercado global. La web 2.0 ha posibilitado el ejercicio de una ciudadanía virtual, mediante la cual se constituyen plataformas para la articulación del pensamiento local y la opinión global. Como potencial espacio de democratización virtual podría llegar a posibilitar la reafirmación de las identidades locales, el fortalecimiento y diversificación de un campo cultural cada vez más heterogéneo frente al cual y gracias a la inmediatez de la red, poco pueden hacer las jerarquías tradicionales. La investigación en curso expone los rasgos que asume una nueva práctica musical concreta en estos escenarios.

Creadoras de significados, fortalecedoras de identidades y fuentes de desarrollo económico con destino de mercado. La doble faceta de las industrias culturales

Como hemos señalado anteriormente los avances tecnológicos recientes han generado cambios en las industrias culturales, incluyendo la aparición de nuevas formas de organización y vinculación entre las que surgieron prácticas alternativas como los Sellos de Gestión Colectiva, paradigma emergente dentro del sector musical de estas industrias. Para comprender las motivaciones que influenciaron su aparición creemos sustancial abordar el concepto de las industrias culturales o creativas, señalando en primer lugar la interesante distinción que realiza Cristian Antoine (2011) acerca de trasladar el enfoque tradicional de industrias culturales —basado en concepciones materialistas de la sociedad y liberales de la cultura, dentro de las cuales se considera un objeto de apropiación particular y factor de alienación colectiva que solo tiene como finalidad generar valor económico en el ámbito global y local— y remplazarlo por el de industrias creativas, las cuales comprenden al conjunto de actividades económicas en las que principal *input* es el talento. En ellas, el producto o servicio tiene su origen en la creatividad individual y la habilidad, además de tener un potencial para la generación de empleo y de riqueza a partir del fomento y la explotación de la propiedad intelectual y la prestación de servicios (Guzmán Cárdenas, 2009).

Néstor García Canclini (2002), se ocupa particularmente de la dimensión simbólica de las industrias culturales a las que caracteriza como “el conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación en gran escala de mensajes y bienes culturales que favorecen la difusión masiva, nacional e internacional, de la información y el

entretenimiento, y el acceso creciente de las mayorías” (p.1). Canclini advierte que los diversos nombres con los cuales puede llamárselas (“industrias comunicacionales”, “industrias creativas” —*creative industries*— o “industrias del contenido” —*content industries*—), evidencian que se trata de medios portadores de significados que dan sentido a las conductas y cohesionan o dividen a las sociedades. En ellas se advierte además una doble faceta: son recurso económico y, al mismo tiempo, fuentes de identidad y cohesión social, lo que las ubica en un lugar estratégico capaz de contribuir al enriquecimiento de las naciones, la comunicación y la participación de los ciudadanos y consumidores.

Sin embargo, las ofertas de las industrias culturales siguen estando desigualmente repartidas. Las industrias culturales son “actores claves de la integración y segmentación, unifican y crean homogeneidad pero también trabajan con las diferencias étnicas, nacionales y de gustos, y engendran nuevas distinciones” (García Canclini, 2002, p.25). Esta dualidad comprende por un lado a productos y servicios que incluyen una dimensión simbólica basada en el contenido creativo —ya sea intelectual o artístico— y que por otro tienen valor económico y destino de mercado. Esa relación entre lo económico y lo simbólico siempre estará marcada por la tensión entre el negocio y el valor cultural.

Dichas características de las industrias creativas requiere considerarlas desde un doble enfoque; ya sea mediante la búsqueda del máximo aprovechamiento de sus aptitudes y potencialidades para contribuir al desarrollo de la economía como a través del trabajo, para que su afianzamiento económico favorezca la creatividad y la diversidad cultural, facilite el conocimiento recíproco entre culturas antes desconectadas y genere canales de acceso más diversificados de sectores amplios a los bienes y mensajes modernos.

Sus lógicas se han visto transformadas con la incorporación de la tecnología, la producción industrial y la enorme creación de riqueza ligada a los nuevos medios de comunicación e información, razón por la cual la cultura aparece hoy unida casi inseparablemente a la industria del entretenimiento. Al mismo tiempo, el sector cultural es clave en las estrategias de dominio de los nuevos mercados de las telecomunicaciones y del ocio y, si bien esta tendencia orientada al desarrollo potencial y al conjunto de la tecnología y creatividad es impulsada en gran parte por el avance creciente de la industria cultural en el seno de la sociedad capitalista contemporánea, se articula también con otros significados y valores acerca de la propia actividad, volviéndola aún más reflexiva (Wortman, 2009).

En nuestro país han sido más los espacios privados o individuales los que han promovido y desarrollado las industrias culturales y quienes continúan beneficiándose de ellas con relativa independencia del Estado; por eso resulta imperioso evitar que los movimientos culturales, de información y entretenimiento, queden librados al simple juego de los inversores y la especulación mercantil (Wortman, 2009; García Canclini, 2002). Por ello es sumamente importante destacar que las industrias creativas o culturales representan el sector más dinámico de la cultura de cada país; son su alma (Getino, 2001), ya que contribuyen a expresar una parte importante del imaginario social de cada comunidad y posibilitan el intercambio cultural con otros pueblos. Por eso se convierten en recursos fundamentales para fortalecer procesos de integración.

Como fue mencionado en el apartado dedicado a conceptualizar la globalización, reiteramos que no se deben ni se pueden detener los procesos ocasionados por ella sino que, por el contrario, es fundamental y necesario trabajar dentro de sus paradojas: “ya que es capaz de intensificar la comunicación y los intercambios, hay que reorientarla cuando los limita o sesga debido a la concentración monopólica, en otras palabras, cuando la subordinación de las industrias culturales a los mercados bursátiles asfixia a los productores locales y las expresiones minoritarias” (García Canclini, 2005, p.8).

La industria cultural asociada a la producción musical —o, mejor dicho, el modelo tradicional de esta industria— enfrenta grandes complejidades frente al contexto globalizado actual. Entre ellas se destacan la baja venta de producciones discográficas, en estrecha relación al uso generalizado de Internet como medio para el intercambio de música, lo que trae aparejado una modificación de los actores y sectores que interactúan en el proceso de formación, producción, difusión y distribución de la música. El poder detentado por las compañías discográficas que antes eran los actores (económicamente) más poderosos, y quienes definían las dinámicas del sector, en la actualidad ha pasado a manos de las compañías proveedoras de internet, comprobando de esta manera que la hegemonía no es una estructura fija e inalterable sino que por el contrario, se encuentra constantemente en disputa. Este fenómeno posibilita la creación de posturas y discursos alternativos que negocian o se oponen a la música hegemónica y se apoyan en la reapropiación y resignificación de las herramientas y los símbolos propios de los núcleos de poder.

La industria musical tiene la particularidad de estar estrechamente relacionada a otras industrias culturales atravesándolas, impulsándolas y convirtiéndose en el sector más

importante de las ellas. Asimismo está atravesada por los procesos generados por la globalización y las nuevas tecnologías, con la aparición del primer dispositivo de reproducción y la consecuente posibilidad de escuchar música sin tener a los artistas interpretándola en vivo, los diferentes formatos grabados han ganado cada vez más espacio en la cotidianidad de las personas (Castro, 2009). A esto debe sumársele la facilidad para acceder a equipos de grabación, reproducción y edición de sonido (que permitió a numerosos artistas realizar grabaciones de calidad sin necesidad de invertir grandes sumas de dinero), los formatos digitales y las plataformas virtuales para su difusión, circulación y comercialización en diversos colectivos virtuales (las redes sociales, *blogs*, *chats*, *Twitter*, entre otros), que permiten descargas gratuitas, escuchar en línea, intercambiar archivos, y nuevas y diversas formas de consumo y producción musical.

Si bien la industria musical está conformada por bienes tangibles (CDs, DVDs, partituras, instrumentos, entre otros) y servicios (presentaciones en vivo, licencias, derechos de autor y otras formas de explotación de la propiedad intelectual), diversos informes señalan que gira en torno a la realización y venta de fonogramas musicales, es decir, a la industria discográfica, uno de los sectores más concentrados de las industrias culturales. En nuestro país, por ejemplo, el mercado discográfico está dominado por un número reducido de compañías multinacionales que monopolizan más del 80% del mercado (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2007). Sin embargo, esto refiere al modelo tradicional de la industria musical que, como desarrollaremos más adelante, está en un periodo de crisis y redefinición. Las nuevas tecnologías de circulación y reproducción han producido un cambio radical en este modelo de negocio y también en la forma en que la música incide en la organización social.

Actualmente existe una nueva ética de acceso libre a la información y a los insumos de la creatividad, por lo que el modelo tradicional de la industria musical pierde competitividad respecto a internet, donde prevalece la ética del intercambio. Las *P2P* (tecnologías de canje entre pares) además de llevar la cotidianidad a una dimensión ética y jurídica que se opone al dominio de las empresas discográficas multinacionales (en adelante *majors*), crean nuevos sitios de circulación, distribución, socialización y mayor diversidad de mercados. Los gustos musicales son un factor importante por el cual la gente se relaciona con sus congéneres. Tecnología y mercadería se entrelazan y se les añade la dimensión estética o socializadora en torno a la cual se forman redes más o menos efímeras donde las personas interactúan, evalúan, critican y también hacen música. Se trata de participantes y no de meros consumidores.

Podríamos concluir que los adelantos tecnológicos han producido cambios importantísimos en la producción, registro y consumos musicales que llevaron a la actual crisis y redefinición de la industria musical tradicional. David Kusek y Gerd Leonhard (2005 en Yúdice 2007) indican que esto se debe principalmente a que la *industria musical 1.0* (tradicional) desconoce las modificaciones producidas a partir de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación e incluso considera como aspectos negativos las descargas gratuitas y los nuevos modos de circulación y distribución que permite internet. En *The Future of Music* promueven un nuevo modelo que debiera ofrecer nuevas experiencias, valores y participación de los usuarios como así también otros modelos de negocio a los artistas. Estos autores sostienen que las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (NTICs) aumentan la capacidad de la música como medio y mediador dilecto entre los deseos, las experiencias y su mercantilización, y finalmente advierten que cuando se logre comprender cómo operan los usuarios de este *modelo 2.0* podrá monetizarse lo que los usuarios hacen con la tecnología; “la música será la banda sonora de la nueva economía creativa” (Kusek & Leonhard, 2005 en Yúdice, 2007).

Asimismo el consumo musical actualmente excede el placer o disfrute estético o recreativo, transformándose en un importante elemento aglutinador, un factor de identificación y vinculación social. Estas reconfiguraciones de la industria musical plantean nuevos desafíos —la cuestión de la piratería, la protección de los derechos intelectuales y de autor— y nuevas posibilidades —la creación y mantenimiento de canales alternativos de distribución de música digital que pueden convertirse en un importante factor de expresión y legitimación social identitario— (Castro, 2009).

Finalmente, y en estrecha relación con esta investigación, las nuevas tecnologías han puesto en crisis al modelo tradicional facilitando la aparición de sellos medianos y pequeños que graban y editan sus discos y de esta manera *oxigenan* y *diversifican* las ofertas del mercado en contraposición o alternativa a las lógicas de las corporaciones multinacionales. Estos Sellos, debido a su cantidad, heterogeneidad y su filosofía de privilegiar los criterios estéticos y artísticos por encima de la rentabilidad, contribuyen a la diversidad cultural en la sociedad.

Acción colectiva, independencia y autogestión. Transformaciones, interrelaciones y vínculos

Los conceptos de acción colectiva y autogestión se encuentran en estrecha relación con la gestión cultural, más aún si consideramos a la última como un servicio que tiene como

meta satisfacer las necesidades culturales de los ciudadanos y cuya tarea es facilitar las herramientas que permitan, como indica Ezequiel Ander Egg (1991), la creación de espacios para que las comunidades puedan expresarse libremente y de esta manera potenciar y promover una cultura que nazca del pueblo, que se encuentre con su realidad y que cree formas de acción colectiva para resolver creativamente los problemas que enfrenta en su contexto.

Las transformaciones ocurridas en la acción colectiva en el contexto latinoamericano durante las últimas décadas son examinadas por Garretón (2002), quien indica entre sus causas a los procesos de globalización, las reformas neoliberales y los cambios sociales y culturales a partir de los cuales la lógica del mercado pareciera demoler cualquier otra dimensión de la sociedad, desarticulando a los actores sociales clásicos. Sin embargo resalta que, paradójicamente, la crisis económica y de los actores político-sociales tradicionales conforman un escenario que favorece la emergencia de nuevas formas de acciones sociales colectivas que tienden a enfatizar su dimensión simbólica y donde la ciudadanía es el principal elemento constitutivo de las mismas, ocasionando que los actores adopten nuevos rasgos y se redefinan en torno a nuevas demandas específicas y concretas. En estas coyunturas predominan las formas comunitarias de asociación con formas de participación y expresión novedosas, a partir de las cuales la identidad se va construyendo apoyada en la cooperación con otros. Garretón sugiere que al desaparecer la centralidad de la política como expresión de la acción colectiva, ésta adquiere un nuevo rol producto de la redefinición de las relaciones entre política y sociedad, lo que provoca que tanto los sentidos colectivos como sus formas institucionales y organizacionales se constituyan en el núcleo de la acción colectiva de hoy y el futuro.

Arturo Escobar (1999) coincide con Garretón al señalar que tanto el neoliberalismo como la globalización transformaron significativamente las condiciones a partir de las cuales es posible llevar a cabo la acción colectiva, y plantea la noción de 'ciudadanías alternativas' como protagonistas de un proceso de redefinición tanto del sistema político como de las prácticas económicas, sociales y culturales, destacándose estas últimas y las redes interpersonales que sostienen los movimientos sociales "a través de oscilaciones y flujos de la movilización que infunden un nuevo significado cultural a las prácticas políticas y la acción colectiva" (p.155). Además retoma la conceptualización sobre los espacios alternativos como "ámbitos discursivos paralelos en donde los miembros de los grupos sociales subordinados inventan y circulan contradiscursos, de tal manera que formulan interpretaciones alternas de sus identidades, intereses y necesidades" (Fraser, 1993 en Escobar 1999, p.162).

Ante las dificultades de conseguir apoyos estatales aparecen las formas autogestivas. Como ya hemos expuesto, estas nuevas formas de organización, producción, difusión y financiamiento emergen en el marco de la crisis económica y social provocada por el neoliberalismo y el consecuente debilitamiento del Estado, lo que a su vez genera nuevos tipos de organizaciones culturales como alternativas al modelo hegemónico que redefinen el lugar que ocupa la dimensión cultural en las nuevas formas de acción colectiva con un fuerte peso simbólico.

Efectivamente las sociedades actuales revelan nuevas formas de organización social donde los espacios culturales reemplazan a los políticos, lo que resulta en la emergencia de nuevas formas del quehacer artístico que rompen con la tradición individualista de los artistas. Aparecen entonces los colectivos como una realidad que actualmente se extiende cada vez más entre las diferentes disciplinas artísticas y los espacios culturales independientes y autogestionados, que a su vez se encuentran atravesados por la expansión de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación: “nuevas generaciones de artistas que plantean nuevas formas de posicionamiento en la dinámica del campo intelectual artístico a partir de la presencia de las nuevas variables sociales, políticas y culturales” (Wortman, 2009, p.13).

La independencia y autogestión están profundamente entrelazadas a los colectivos artísticos y a los nuevos espacios culturales. Dicho de otra forma, los nuevos espacios y prácticas artístico-culturales están, en su mayoría, atravesados por lógicas de trabajo cooperativo, autogestivo e independiente, al mismo tiempo que se encuentran estrechamente relacionados con la globalización y el neoliberalismo que, tal vez como efecto no deseado, favorecieron la emergencia de estos espacios y prácticas y han promovido inéditas experiencias colectivas e intervinieron y colaboraron en la conformación de nuevas identidades comunes, donde se cruzan diferentes sectores sociales y “se expresan nuevas sensibilidades, nuevos conflictos y nuevas maneras de construir lo social relacionados con la apropiación y recuperación de cierto saber en torno a la gestión de proyectos autónomos e independientes” (Wortman, 2009, p.103). Estos proyectos, basados en la experiencia y la acción colectiva, reivindican la dimensión afectiva de ciertos modos de vida y estructuras de sentido tales como la solidaridad, la coherencia, la horizontalidad, el trabajo en equipo o en red y el empleo de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información. La autogestión, a su vez —al tratarse de una herramienta privilegiada para lograr y mantener la libertad y la autonomía respecto al trabajo propio y a la configuración de un proyecto que posibilite desarrollar visiones particulares del mundo— comprende un interesante abanico de posibilidades que

posibilita a estos colectivos mantenerse fieles a sus objetivos y principios que muchas veces son antagónicos a las lógicas de la cultura hegemónica y del mercado.

Para aproximarnos al binomio conceptual “independencia y autogestión” es necesario mencionar la idea de hegemonía en el centro de las discusiones sobre las luchas de poder dentro del campo de la cultura y reconocer las desigualdades existentes en las relaciones de dominación y subordinación dentro de la industria musical, donde ciertos proyectos y formatos se establecen como dominantes y otros esperan alcanzar su propia legitimidad (Pairone, 2013). Lo hegemónico es una construcción social que va conformándose según los actores y las relaciones de poder que construyen dentro del espacio musical. Lamacchia (2012) vincula la independencia con la toma de una posición autónoma desde la cual los músicos ejercen el poder de decisión sobre su trabajo y toma como referencia la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, en su artículo 65, donde se define como música independiente a aquella donde el autor o intérprete ejerce los derechos de comercialización de sus propios fonogramas y posee la libertad absoluta para explotar/comercializar su obra. Allí se agrega que independiente es:

Un artista que intervenga y conozca todo lo relacionado con su carrera,[...] que tenga poder de decisión [...] que defienda sus derechos, que defienda su actividad como fuente laboral y desde lo artístico, y que entienda que su obra está en diálogo (a veces tenso) con una tradición y una cultura nacional” (Lamacchia, 2012, p. 62).

El concepto de independencia aparece íntimamente relacionado a la música producida de manera autogestiva, no condicionada por las decisiones de los productores o las compañías discográficas. Las formas en las que se crea una compañía (o sello) independiente, sus productos musicales y sus prácticas y relaciones en el mercado varían de acuerdo a cada una de ellas. Octavio Getino (2006) afirma que se caracterizan fundamentalmente por una relación determinante entre los estilos musicales y las formas de producción y distribución concebidas sobre un compromiso con la música y un estilo particular de producción generado por ese mismo acuerdo.

Las nociones de independencia y autogestión forman parte fundamental del proceso de redefinición de la industria musical y emergen como fuerzas catalizadoras, generando (más allá de sus diferencias de género, estéticas o ideologías) estrategias propias e innovadoras a partir de las cuales van cambiando los modos de producción, circulación y consumo, estableciendo otro modo de ser y hacer música.

Un acercamiento a la definición de los Sellos de Gestión Colectiva

Antes de comenzar con este punto consideramos importante aclarar la diferencia conceptual entre el sentido aquí adscrito a la gestión colectiva y lo que comúnmente se entiende por ella. En general la “gestión colectiva” refiere a las organizaciones que administran y defienden los derechos de autor y los derechos conexos, representan a los creadores siendo su nexos con los usuarios y velando por que los primeros reciban la remuneración que les corresponde por el uso de sus obras. Sin embargo, en esta acepción del término, los titulares de los derechos no participan directamente en ninguna de las tareas que llevan a cabo las asociaciones de gestión colectiva. Esta es quizá la mayor diferencia que estas organizaciones tienen respecto a la definición de gestión colectiva adoptada por los sellos discográficos que son objeto de esta investigación.

Como hemos mencionado previamente, en la era de la globalización y la revolución tecnológica surgen prácticas culturales alternativas al modelo hegemónico cultural de la industria que intentan generar espacios propios en el contexto dominado por la concentración *massmediática*. Las nuevas tecnologías no necesariamente limitan la autonomía de productores culturales:

Existen grupos musicales que producen su música más allá del dominio de los sellos transnacionales [...] Nuevas formas de creación van construyendo nuevos públicos y no necesariamente se someten a la lógica del gran público, sin por ello dejar de constituir un mercado dentro del gran mercado capitalista, un nicho de producción y consumo (Lash & Urry, 1998 en Wortman, 2009, p.70).

Los sellos independientes emergen como alternativa y contrapunto a las *majors* con una lógica de funcionamiento particular que se caracteriza justamente por no ser ni pertenecer a una gran compañía o corporación y que permiten la diversificación de la oferta musical: “...diferentes artistas crean sus propios sellos para poder controlar más directamente sus carreras y su producción, en contacto más directo con su público” (Castro, 2009, p.296).

En la actualidad podemos ya vislumbrar un nuevo paradigma denominado *Sellos de Gestión Colectiva* emergente dentro de la industria musical. Por tratarse de una práctica reciente —en la mayoría de los casos aún no han cumplido una década de vida— esos Sellos no poseen una lógica única o exclusiva de funcionamiento y, como mencionamos anteriormente, carecen de una definición única y abarcativa. Sin embargo, y pese a la heterogeneidad que despliegan, hay una serie de aspectos que los caracterizan, en primer lugar, no son ni pertenecen a una gran compañía o corporación —muchas veces

prescinden casi absolutamente de cualquier vínculo con el campo en términos tradicionales—. Luego sus modelos de negocio superan ética y estilísticamente al modelo de las *majors*, mientras que los elementos nucleadores están basados en las relaciones humanas, los valores estéticos e ideológicos, la búsqueda artística y la convicción de que la comercialización es una forma de reconocimiento del trabajo de los músicos y no un intercambio puramente económico. Algunos distribuyen su catálogo casi exclusivamente de forma digital, principalmente bajo formas de derechos “libres” como *Creative Commons* o *General Public License* (GNU), poniendo en jaque antiguos agentes y cuestionando la validez del marco jurídico existente.

Como antecedentes a los Sellos de Gestión Colectiva podemos mencionar distintas iniciativas de colectivos de músicos autodenominados independientes y autogestionados que aparecieron en nuestro país entre los cuales se destacan la discográfica *Mandioca* (1968), la agrupación *Músicos Independientes Asociados* y su sello *Ciclo 3* (1975), la banda *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* (1976) o el sello *Melopea Discos* (1989). Sin embargo la expansión y diversificación de los Sellos de Gestión Colectiva responde a un contexto de cambio, en el marco de una crisis estructural de la industria y a la luz de las nuevas tecnologías y las redes sociales —que juegan un papel fundamental en la actividad musical— recuperando y resignificando los valores asociados al trabajo colectivo y creando un modelo de trabajo innovador que se presenta como alternativa a la industria discográfica oligopólica y traspasa el ámbito de la producción y edición discográfica.

Estas experiencias se originan en contextos específicos y a propósito de identidades locales, y se consolidan como actores claves en el ecosistema de las músicas regionales. Entre sus características distintivas se destaca no solo su carácter independiente sino fundamentalmente las formas en las que desarrollan sus actividades, basadas en el trabajo asociativo, colaborativo y asambleario con estructuras horizontales, en el desarrollo de alianzas con otros sellos y colectivos artísticos, agentes culturales, medios de comunicación, organismos públicos y empresas —entre otros— con quienes articulan para expandir y potenciar sus iniciativas, generando vínculos y desarrollando iniciativas conjuntas entre creadores y emprendedores, poniendo a disposición recursos y saberes en forma colaborativa. Sus funciones no se limitan a la producción de fonogramas sino que llevan adelante una multiplicidad de acciones sostenidas por el trabajo colectivo (Guía Rec, 2015). Están asociados a otros agentes y sectores para elaborar estrategias conjuntas que les permitan crear proyectos culturales innovadores a partir de los cuales generan diversas modalidades de negocio, generando una oferta variada que, a su vez,

cuenta con diferentes regímenes y mecanismos de validación propios por los cuales circulan estas músicas e inscriben sus prácticas, que no pueden reducirse a ser pensadas simplemente como un modelo particular de negocio (Lamacchia, 2012).

La industria discográfica tradicional, que ha hegemonizado la actividad durante las últimas décadas, considera al músico como una pieza más dentro de una enorme cadena de producción que tiene como fin primordial la comercialización de sus productos a manos de las grandes compañías. Estos nuevos colectivos de trabajo demuestran que ese modelo está atravesando una etapa de crisis y redefinición y proponen formas de trabajo innovadoras donde los músicos ocupan el centro de la escena, asumiendo roles en las distintas áreas que hacen al trabajo profesional del músico, participando de las distintas actividades que realizan con autonomía y poder de decisión, ejerciendo el control creativo y administrativo y contribuyendo a la diversificación y ampliación de la oferta cultural.

Aproximaciones a partir del estado del arte

Como mencionamos en la introducción de esta investigación, los Sellos de Gestión Colectiva no cuentan con estudios ni bibliografía que los estudie específicamente. Sin embargo a continuación se detallan tres trabajos previos que sin abordar la temática elegida directamente, la contemplan, elaboran conceptos que están en estrecha relación con ellos. Por lo tanto creemos que estas producciones aportan elementos fundamentales para la comprensión y análisis del objeto de nuestra investigación.

En primer lugar, María Claudia Lamacchia, comunicadora social y encargada del área de prensa de la UMI (Unión de Músicos Independientes) en su libro *Otro cantar. La música independiente en Argentina* (2012) recorre el panorama actual de la industria musical haciendo foco en Argentina y narra la historia de la UMI desde su gestación, como una alternativa al dominio de las grandes discográficas del mercado que, desde hace una década, representa a los músicos locales autogestionados. Este trabajo puede tomarse como referencia para la investigación desarrollada no solo porque esta Unión se establece como un novedoso e inédito modelo de organización colectiva de artistas que reconfiguran la industria y plantean nuevas maneras de relacionarse tanto con el sector estatal como el privado, sino también porque describe las motivaciones y los antecedentes que dieron lugar a la creación de la UMI. Además, la autora emplea un abordaje teórico múltiple y la recopilación de diversos testimonios de músicos independientes para describir la historia y el funcionamiento de la industria de la música en nuestro país, así como para promover la reflexión sobre el futuro de la producción

independiente, las formas de organización de trabajo colectivo como alternativas a las *majors* y el rol que el Estado debe desempeñar. Estas cuestiones insoslayablemente han supuesto un contrapunto al identificar y analizar las similitudes o distancias entre su tratamiento en ese libro —al abordar los sellos discográficos, la industria fonográfica, las grandes discográficas, la autogestión colectivizada, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, entre otros— y el marco conceptual de la presente investigación sobre la génesis y las motivaciones de los Sellos de Gestión Colectiva.

En este mismo orden se encuentra otra investigación realizada por Juan Manuel Pairone, músico y comunicador social, quien en su tesis *Nociones de independencia y autogestión en la escena de música urbana del campo de la música popular en Córdoba. Prácticas, estrategias y tomas de posición en distintos procesos de producción discográfica*² toma como objeto de estudio la música urbana del campo popular de la ciudad de Córdoba. Pairone se ocupa específicamente de las estrategias y los posicionamientos que los músicos de esa localidad adoptan respecto al proceso de reconfiguración de la industria discográfica y a los cambios acaecidos en los modos de circulación, producción, edición y difusión de este arte como consecuencia de las innovaciones tecnológicas. Al igual que el trabajo de Lamacchia su indagación ha permitido advertir las semejanzas de lo ocurrido en esa ciudad mediterránea y trazar los vínculos con lo que sucede en Mar del Plata. Luego de realizar una descripción de las características y la actualidad de la industria de la música, en su obra intenta identificar y conceptualizar las nociones de *independencia* y *autogestión* —que se hacen cada vez más presentes en los discursos de los músicos locales quienes se autodenominan de esta manera— así como reconocer las formas de producción alternativas asociadas a estas nociones, entre ellas el surgimiento de distintos colectivos de trabajo. Al interrogarse acerca de sus prácticas, Pairone procura generar un conocimiento más profundo sobre las mismas, específicamente aquellas ligadas a las estrategias que se diseñan en torno a la producción discográfica. Finalmente, este trabajo se propone analizar los significados que estas prácticas adquieren de acuerdo a las posiciones ocupadas por los distintos agentes que integran dicho campo, cuestión que se ha emparentado con algunos de los hallazgos de nuestro trabajo.

Por último, el madrileño Juan Calvi, en su ponencia *La industria de la música, las nuevas tecnologías digitales e Internet. Algunas transformaciones y salto en la concentración* (2006) de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, también analiza las transformaciones ocurridas en la industria musical a partir de las nuevas tecnologías digitales, centrándose

² Trabajo Final para optar al grado académico de Licenciado en Comunicación Social. Universidad Nacional de Córdoba. Escuela de Ciencias de la Información (2013).

en las estrategias y modelos de comercialización que adoptan las grandes compañías discográficas (*majors*) en internet, como respuesta a la crisis de los soportes físicos (CDs, DVDs). Su objetivo es demostrar cómo la industria musical se está transformando y adaptando para aprovechar las nuevas tecnologías de la información y la comunicación a través de las redes y tecnologías digitales que posibilitan nuevas formas de distribución y comercialización de la música a costos de producción menores y con posibilidades de distribución a mayor escala. Este trabajo nos ha permitido realizar un contrapunto respecto de nuestra investigación ya que este autor lleva a cabo su investigación tomando como caso a la empresa *Apple* y, específicamente, al desarrollo de su dispositivo de reproducción *iPod* y la plataforma web *iTunes*. Por esta razón, el trabajo nos ha posibilitado aproximarnos a conceptos relacionados con las nuevas tecnologías y los nuevos sectores que están interviniendo y transformando no sólo la industria musical sino el consumo y la producción musical así como los diversos significados que adquieren para los diversos agentes y sectores involucrados.

Calvi emplea datos estadísticos para describir los cambios en las formas de consumo musical y los nuevos agentes que comienzan a intervenir en el mercado digital de la música, así como para dar cuenta de los modelos recientes de financiación de las industrias culturales. Señala cómo estas transformaciones tecnológicas han originado una industria de la música *online*, posibilitado que muchos sellos discográficos pequeños o alternativos puedan producir, difundir y distribuir —e incluso comercializar— sus producciones a través de diversas plataformas digitales. Sin embargo, advierte que no se ha modificado la estructura tradicional de la industria de la música ya que el dominio de las grandes compañías discográficas como productores, editores y distribuidores permanece inalterable. Si bien el trabajo presenta un enfoque cuantitativo que no coincide con el que tomamos para la presente investigación, aporta datos y conceptos relevantes que bien han servido para aproximarnos con un conocimiento más consistente y amplio sobre la realidad que estudiamos desde otra perspectiva metodológica pero idéntico afán heurístico.

MARCO METODOLÓGICO

Las coordenadas espacio-temporales de la investigación

La presente investigación se llevó a cabo en la ciudad de Mar del Plata, ubicada en el sudeste de la provincia de Buenos Aires, Argentina, sobre la costa del mar Argentino. Como cabecera del partido de General Pueyrredón, la ciudad constituye un importante puerto y balneario turístico que cuenta con un variado patrimonio cultural y producciones artísticas de diversas disciplinas y alberga diferentes congresos, festivales y variedad de eventos socioculturales y profesionales. Como enclave particular, debemos mencionar la inscripción de este trabajo como requisito de graduación de la carrera de Licenciatura en Gestión Cultural en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se trata de una propuesta académica con una formación multidisciplinar que objetiva la cultura desde diferentes perspectivas y se orienta al conocimiento, la reflexión y comprensión del rol de la cultura en los procesos sociales contemporáneos, respondiendo a la necesidad de formar una nueva generación de profesionales de la gestión cultural que puedan implicarse con solvencia en proyectos de intervención, animación social, gerenciamiento cultural, como así mismo proponer acciones innovadoras y procesos investigativos.

En estos escenarios locales, la elección de la población se ha visto condicionada fundamentalmente por la posibilidad de acceso que ofrece el campo empírico. Así, se han abordado los dos Sellos de Gestión Colectiva vigentes en la ciudad al momento de plantear la investigación: *Pistilo Records* y *Desde el Mar Discos*.

Pistilo Records es un sello *indie* de espíritu amateur que se autopercibe como un canal de expresión con el objetivo de crear y difundir contenidos artísticos centrados en el *rock* alternativo. Su conformación fue fruto de un proceso que comenzó a finales del milenio pasado (1999), y se estableció definitivamente en 2003, siendo el primero de la ciudad en encuadrarse bajo la denominación de Sello de Gestión Colectiva. *Desde el Mar* (2011) por su parte se presenta como una suerte de sociedad/familia con similitud sonora y estética, un colectivo artístico, *una banda hecha de bandas*.

Ha resultado sumamente interesante y enriquecedor aproximarse a los sujetos que conforman estos Sellos de Gestión Colectiva, propiciar vínculos que nos permitieran

indagar sobre sus inicios y los motivos que contribuyeron en la creación de estas prácticas, proponiéndoles ejercicios de memoria personal y colectiva que nos posibilitaron retornar a los escenarios, las circunstancias, las necesidades y las aspiraciones que dieron origen a la conformación de cada agrupación. Para ello hemos empleado diferentes herramientas metodológicas que nos han facilitado la recopilación de las diversas experiencias, los relatos y las narrativas que se recuperan en el transcurso del presente proyecto de investigación, en particular han supuesto una valiosa inmersión en el paisaje local.

Postura epistemológica y decisiones metodológicas

Si entendemos a la investigación en gestión cultural como instancia comprometida con la comprensión y el reconocimiento de las necesidades e iniciativas culturales, sus entornos, su realidad social, las cualidades que los caracterizan y las relaciones que los atraviesan y si, a su vez, tenemos en cuenta que la realidad es subjetiva y múltiple y que el investigador está inmerso en el contexto de interacción que desea investigar —y se asume que, a su vez la interacción entre ambos y la mutua influencia son parte de la investigación (Sautú, 2005)— entonces el enfoque dentro del cual nos enmarcaremos debe ser el de la investigación cualitativa, enfatizando el carácter flexible, multifacético y multidireccional que dicho proceso de investigación conlleva. Dentro de la gran variedad de maneras de conocer y comprender la realidad, la investigación cualitativa aborda como temas legítimos de conocimiento científico las realidades subjetiva e intersubjetiva, estudia diferentes situaciones de la vida cotidiana como el escenario básico de construcción, constitución y desarrollo de los distintos planos que configuran e integran las dimensiones específicas del mundo humano y el carácter único y dinámico de las realidades humanas en el marco de un proceso de construcción sociocultural e histórico, cuya comprensión es fundamental para acceder a un conocimiento pertinente y válido de lo humano (Taylor & Bodgan, 1992). Esta opción se esfuerza por comprender las diferentes realidades sociales que configuran las experiencias humanas como frutos de procesos históricos construidos, observados desde la lógica y los sentimientos de sus protagonistas y por lo tanto, a partir de sus particularidades y dinámicas internas. La investigación cualitativa está interesada en conocer las perspectivas más que la verdad *per se*. Por lo tanto, el conocimiento sólo es posible cuando el investigador y los actores sociales adoptan lo que Habermas (1981) define como una “actitud realizativa”, es decir, cooperan y realizan un esfuerzo conjunto para interpretar los significados de la realidad que es objeto de la investigación y, por

medio del diálogo, logran construir perspectivas de comprensión superadoras, más completas y más factibles que aquellas elaboradas a partir de la teoría existente y la óptica exclusiva del investigador.

Consideramos oportuno para justificar el posicionamiento metodológico del presente proyecto mencionar brevemente los rasgos que según Taylor & Bodgan (1992) caracterizan a la investigación social, entre los cuales se destaca el empleo de métodos humanistas que no pierden de vista los aspectos humanos de la vida social conociendo a los sujetos en lo personal y experimentando lo que sienten en sus luchas cotidianas dentro de un proceso de investigación que intenta ver las cosas desde el punto de vista de las otras personas y producir narraciones empleando datos descriptivos, sus palabras y la conducta observable. La investigación social según estos autores es también inductiva, desarrolla conceptos, intelecciones y comprensiones mediante diseños flexibles, adoptando una perspectiva holística que considera a los temas sobre los que investiga como un todo interconectado con su contexto y las situaciones en las que se encuentran.

Los investigadores cualitativos son naturistas, es decir, sensibles a los efectos que causan sobre los sujetos con quienes interactúan de forma natural tratando de comprenderlas dentro de su marco de referencia: "...el investigador cualitativo estudia cosas en sus lugares naturales, intenta dar sentido o interpretar fenómenos en términos del sentido que las personas les dan" (Denzin & Lincoln, 1994, p. 20). A su vez, el investigador no da nada por sobreentendido, ni busca una verdad universal sino comprender detalladamente las perspectivas de otros sujetos, advirtiendo sus propias creencias, predisposiciones y perspectivas y considerando a todos los escenarios y personas como dignas de estudio. Según Valles (1999) este modelo de investigación se encuentra en plena etapa de repliegue, autocrítica y reflexión sobre las cuestiones éticas o de compromiso y los problemas de validez, buscando criterios alternativos a los establecidos que, según Taylor & Bodgan (1992), radican en los ajustes que se realicen entre los datos y lo que la gente realmente hace o dice, buscando coherencia en lugar de determinar si es o no realidad.

Dentro de la heterogeneidad preponderante en el terreno de lo cualitativo (Valles, 1999) nos posicionaremos en el enfoque hermenéutico que considera la realidad social como susceptible de ser interpretada y que tiene como finalidad aumentar la capacidad para observar y comprender otras culturas, grupos y estilos de vida. La hermenéutica señala que la realidad es construida en sociedad, en un tiempo y espacio que siempre está mediado por los sujetos, donde lo conceptual se dialectiza con lo empírico cuestionando el privilegio del investigador. La verdad es histórica, contingente, no puede explicarse pero

sí comprenderse, transformarse. Es aquí donde se pone en relieve la responsabilidad del investigador, quien debe tener presentes las cuestiones éticas (consentimiento, manipulación de información, transparencia) como así también pensar en la difusión de los resultados (Porta & Yedaide, 2015) de manera tal que sean útiles no sólo para el ámbito académico y la construcción del campo de la gestión cultural sino también para la sociedad en general y el sector cultural en particular. Al mismo tiempo hay que tener presente que estos resultados podrán ser leídos por nuestros interlocutores, los sujetos que fueron parte de la investigación.

Este enfoque resulta sumamente adecuado respecto al objeto de esta investigación debido a que la comunicación y representación que es posible en el ámbito musical implica actos hermenéuticos heterogéneos donde adquiere importancia la psicoafectividad tanto de los músicos como de los oyentes. La música abre una dimensión polisémica del sentido y “articula formas que el lenguaje no puede exponer” (Schultz, 2002 en Palominos, Farías & Utreras, 2009, p.111).

Por todo lo mencionado anteriormente y por las características específicas y los objetivos del tema que nos hemos propuesto investigar, el paradigma constructivista resulta adecuado por sus opciones ontológicas y epistemológicas, ya que considera que las realidades son construidas y co-construidas local y específicamente mediante hallazgos co-creados subjetivamente, y que la voz del investigador se sitúa como participante y facilitador de la reconstrucción multivocal (Guba & Lincoln, 2012). Sus principios axiológicos hacen hincapié en el destino del conocimiento como proposicional y como medio para la acción que, a su vez, es indispensable para su validez. Ésta, como mencionamos anteriormente, busca criterios alternativos que apuntan principalmente a la catalización y a la agencia de los sujetos para intervenir sobre su realidad y transformarla.

Esta opción epistemológica, no obstante, ha dejado en evidencia la dificultad que conlleva tomar un sólo paradigma desde el cual abordar la investigación social (Guba & Lincoln, 2012) y por eso hemos intentado no limitarnos al empleo de un único procedimiento o técnica sino ser flexibles y, al igual que en el arte, fusionar los diferentes elementos para crear instrumentos propios que resultaran adecuados para aproximarnos a la realidad que pretendemos comprender. Denzin & Lincoln (1994) recomiendan evitar dejar de lado cualquier paradigma, asimilar los supuestos ontológicos, epistemológicos y metodológicos principales de cada uno e intentar establecer diálogos y complementariedades entre ellos. Así, la triangulación tiene como finalidad la elaboración de un conocimiento que pueda ser legitimado mediante la construcción de consensos

fundamentados en la intersubjetividad y el diálogo. Puesto que ningún método es adecuado para todos los proyectos o sus instancias, la selección o combinación de diversos métodos ha estado condicionada por los propósitos de esta investigación, el contexto donde se desarrolló y las personas que formaron parte de la misma.

Para nuestro trabajo utilizamos métodos etnográficos que consideramos adecuados para comprender la génesis de los Sellos de Gestión Colectiva y recurrimos a diversos instrumentos y estrategias metodológicas de investigación multimétodo y triangulada que se aplican en las investigaciones sociales, en pos de reunir la información desde diversas perspectivas contemplando las voces de los diferentes actores implicados y cruzando datos recopilados mediante el empleo de diversos instrumentos en etapas sucesivas de aproximación al campo.

En el próximo apartado, describiremos los aspectos metodológicos implicados en la elección de cada instrumento de aproximación al campo empírico, así como los conocimientos generados en este proceso.

EXPERIENCIA EN EL CAMPO

La elección del paradigma constructivista bajo el amplio enfoque de la investigación cualitativa para abordar este trabajo se fundamentó en el reconocimiento de cuán subjetiva, intersubjetiva, diversa y versátil es la realidad y de que convivimos en el mismo contexto que investigamos. Esto requiere asumir la mutua influencia que se genera al relacionarnos con los actores y nos interpela a comprender la emergencia de los Sellos de Gestión Colectiva como resultado de procesos históricos, construidos socialmente, desde una postura flexible que nos permita interpretar las lógicas, sentimientos, particularidades y dinámicas internas que sus protagonistas elaboran en torno a esta práctica. Para ello se han planteado tres líneas de análisis a partir de las cuales se diseñaron los instrumentos con los cuales nos aproximamos a la población objeto de la investigación. En primer lugar, hemos intentado describir el contexto sociopolítico en el que emergieron; en segundo lugar, reconocer las razones y motivaciones que impulsaron la conformación de esta modalidad de trabajo colectivo dentro de la industria musical, y finalmente comprender los sentidos construidos en torno a las ideas de lo colectivo, la autogestión y el quehacer musical. La experiencia en terreno exigió así la aproximación en dos fases o etapas sucesivas y recursivas. A continuación, profundizaremos en los métodos y contenidos generados en una primera instancia del trabajo de campo.

Primera etapa: aproximación a la experiencia de los Sellos de Gestión Colectiva a través del análisis de documentos y relatos testimoniales

Declaraciones identitarias

La primera etapa del trabajo de campo se concentró en el análisis documental con el fin de conocer la historia de los Sellos de Gestión Colectiva ya que ésta, narrada por sus protagonistas, es una vía de acceso testimonial al territorio de las motivaciones gestacionales de los Sellos. Tuvimos en cuenta que los documentos pueden ser de distinta naturaleza: personales, institucionales, formales o informales, incluso audiovisuales (prensa, actas, folletería, fotos, videos, cartas, dibujos, registros, agendas y listas de cosas importantes de las propias personas, etc.). En este sentido, “El uso de

información disponible (cualquiera sea su carácter documental: numérico o no numérico, elaborado o en bruto) constituye un paso obligado en la investigación social en general” (Valles, 1999, p.109). En nuestro caso particular hemos seleccionado algunos de los documentos que indican MacDonald & Tipton (en Valles 1999, pp. 120-121): a) “...la prensa escrita (periódicos y revistas) b) los “papeles privados” (cartas, diarios, memorias, material biográfico o autobiográfico en general) y c) los documentos visuales: Fotografías” y portales digitales y material audiovisual. Además se recurrió a la información institucional disponible en: las webs y perfiles de las redes sociales de los Sellos de Gestión Colectiva y otros portales digitales, material audiovisual y documentos visuales como fotografías, afiches y otros soportes de difusión de las primeras actividades llevadas a cabo por los Sellos.

El análisis documental resultó una fuente eficaz y fidedigna para revelar los intereses y las perspectivas que tenían los sujetos en el momento que fueron elaborados los textos y han servido para guiar las entrevistas y estimular la memoria de los co-participantes. Metodológicamente hemos seguido las etapas que propone Sandoval Casilimas (1996): rastreo e inventario de los documentos existentes y disponibles; clasificación, elección de los más pertinentes, lectura en profundidad y, finalmente, una lectura cruzada y comparativa que ha permitido construir una síntesis comprensiva integral. Esto permitió un primer contacto y conocimiento acerca del contexto y las motivaciones que estimularon la conformación de estos Sellos de Gestión Colectiva, las ideas y sentidos que establecieron en torno a ellos. También ha permitido conocer e identificar roles de personas claves para desarrollar las futuras etapas de la investigación. A su vez, la lectura cruzada y comparativa propició el reconocimiento de diferencias sustanciales no sólo en los contextos sociales y políticos sino también en las circunstancias, los procesos y las motivaciones que impulsaron la creación de cada Sello.

Este instrumento, entonces, nos situó en un escenario primigenio en los años '90 del siglo pasado, cuando se consolidó una escena musical con varios grupos marplatenses³ que, en una época en la que no existía aún Internet, posicionaron a la ciudad dentro del *rock* nacional. De esta manera advertimos que *Pistilo Records*, Sello que se ubica primero cronológicamente, tuvo sus orígenes en la banda *Piel de Polen* a finales de los '90 y se expandió colectivamente en 2003 con la realización de ciclo de *rock* introspectivo *En Estado Real* en el desaparecido Museo del Mar, a la luz de la crisis neoliberal de fin de siglo y la revolución que significó en la industria musical el paso de la analogía a la era

³ Súper Ratones, Mellonta Tauta, Loquero, Alto Camet, entre otros.

digital. Esta coyuntura estaba, así mismo signada por la incursión de internet y los cambios en los medios de comunicación que esta red produjo. Dichas circunstancias perfilaron la línea conceptual y estética del Sello como así también los valores en los cuales fundamentan sus prácticas. En el número 1 de *El Gramófono* —un libro virtual publicado a fines de 2012— el periodista Guillermo Ricci recorre, a través de notas de los fundadores, entrevistas, imágenes y secciones especiales, la historia de *Pistilo Records* y describe las sensaciones que experimentaban en los comienzos:

(...) los que florecimos en la década de los 90: ser hipster [...] una suerte de eslabón perdido generacional que absorbió (por diferentes medios y formas) parte del espíritu hippie de los 70, la rebeldía punk de fines de esos años y el instinto underground de los 80 (aunque el término se usaba en los círculos de jazz de los años 40); un tamiz que cubre de sensibilidad por el arte y ciertas cuestiones culturales / sociales a los jóvenes que, anclados en los 90 (década fría y escapista para unos; uno de los últimos períodos ricos en materia musical para otros), supieron aprovechar las potencialidades y los esquemas estructurales que los modelos de antaño no les podían dar[...] Se asume el país que nos toca vivir y, al mismo tiempo, se puede llevar a cabo un ritmo particular y ajeno a lo más cruel del sistema Capitalista (ser es tener, alienación en el trabajo, sociedad de consumo, etc.). Vivir y sentir un estado real que te hace sentir pleno en un aquí y ahora. (Ricci, 2012, p. 7-8).

Dos años después de la realización del ciclo que significó la colectivización *Pistilo Records*, recuperaba los inicios en una publicación de la red social *fotolog*⁴:

El 2002 estaba terminando y cruzar la puerta de calle era en aquel entonces hundirse hasta las narices en la dimensión Crónica TV: la clase media horrorizada ante la posibilidad de convertirse en pobre marchaba por las calles golpeando sus cacerolas, se saqueaban los supermercados, todos los días había un nuevo presidente, etc... Acaso sea un mecanismo de defensa colectivo [...] así nació *Pistilo Records*, envuelto en esa nueva atmósfera que comenzábamos a respirar y que hoy ya es parte de nuestros pulmones. *En Estado Real* –ciclo de *rock* introspectivo llevado a cabo en septiembre, octubre, noviembre y diciembre de 2003 en el Museo del Mar— fue la traducción anímica de lo que ocurría dentro y a nuestro alrededor (<http://www.fotolog.com/pistilorecords/11666695/> - septiembre 2005).

⁴ Red social, prácticamente en desuso donde se publican fotos y textos que pueden ser vistos y comentados por cualquier persona que tenga acceso a ese sitio de internet

Tal como lo describen Garretón (2002) y Escobar (1999), en este caso particular también fueron los procesos de globalización, las reformas neoliberales, la crisis económica y los cambios sociales los que favorecieron la emergencia del colectivo que desde sus inicios estuvo vinculado a otras expresiones artísticas, principalmente las artes visuales y la literatura. También advertimos su conformación como un espacio alternativo dentro de la industria musical desde el cual se producen discursos y acciones que enfatizan la dimensión simbólica y expresan interpretaciones alternas de sus identidades, intereses y necesidades (Fraser, 1993; Escobar 1999). Entre estas últimas se destaca la necesidad de crear un canal, un medio alternativo y libre que les permitiera expresarse. Las principales motivaciones están relacionadas, según consta en las narrativas accesibles a través de los documentos, con la ausencia —hasta ese momento— de sellos independientes y la indiferencia de las *majors* hacia sus producciones, así como las posibilidades que les ofrecieron las nuevas tecnologías. Particularmente, evocan el acceso a una computadora que les permitió de manera casera grabar y editar sus discos: “La *Pentium* fue la plataforma que nos abrió un universo de posibilidades inéditas: grabar, diseñar, imprimir” (*pistolorecords.com.ar s.f*).

En el sitio web del Sello, Isaac Saad, principal ideólogo de *Pistilo*, además de describir el contexto, recuerda cómo a los conciertos de *Piel de Polen* —banda que editaba y organizaba sus propias presentaciones de manera autogestiva— fueron sumándose personas que colaboraban en el armando de las escenografías, diseños, logística y otras actividades, iniciando la conformación de un espíritu colectivo más allá del grupo musical que con el paso del tiempo dio origen al Sello:

En el 99 sentíamos que todo lo malo y lo falso que había sucedido a nivel político y social en nuestro país durante los noventas pronto se iba a terminar junto con el fin del siglo XX. Se generó un cebe zarpado por las posibilidades que creíamos entrever con el cambio de milenio [...] Nosotros ya producíamos nuestras propias fechas y ahora realizábamos integralmente nuestro propio disco, y sin proponérselo deliberadamente construimos un sello discográfico independiente. En ese plano de conciencia comprendimos que el disco se llamaría “entusiasmo” y nuestro sello “*Pistilo*”, como el nombre de nuestra primer canción, dedicada a lo femenino de las flores.

(...) pensé que sería bueno compartir los medios adquiridos con más personas y grupos con los que había una cierta conexión conceptual, estética e ideológica formando lazos con otros grupos locales que nos

gustaban [...] Como fruto de esas interacciones se empezó a compartir, y cada vez más, en torno a la denominación de "*Pistilo Records*".

(...) el siglo XXI pronto nos desilusionó pues lo falso seguía al poder y la situación socioeconómica se agudizaba en crisis. *Pistilo* no quedó al margen de esa situación y eso se notó en un giro hacia mayor introspección y desencantamiento. Ahora cierta inocencia se había perdido y teníamos que estar "en estado real" y unir más voces afines. Así el sello se expandió colectivamente con la constitución de nuevos miembros y bandas, con las que realizamos decenas de eventos y discos, aun sobreviviendo felizmente a su banda fundadora" (*pistilorecords.com* s.f).

Percibimos así como el contexto social y político y los sentimientos que surgían como respuesta a ellos fueron provocando, de alguna manera, la creación del Sello. Así mismo en el análisis de los documentos también se reflejan las razones, intereses y los lineamientos estéticos e ideológicos que cimentaron el colectivo desde sus inicios y que son afirmados en las autodefiniciones que emergen en estos materiales. Entre ellos sobresalen la intención de mantener y priorizar coherencia conceptual e ideológica basada en el placer estético, la libertad de creación y expresión por sobre la difusión masiva y la comercialización de sus obras o eventos, resaltando constantemente la falta de intereses 'extra-artísticos' sin que esto le quite valor o implique que deba ser gratis, solo autosustentable. La intención parecía estar centrada en la adopción de la filosofía del '*hazlo tú mismo*' materializada en ediciones simples o caseras, no obstante no se trata del mismo '*hazlo tú mismo*' del autogobierno impuesto como recurso de biopoder (Grimberg, 2013) sino que se refiere a una noción de poder positivo que logra plasmarse solo en la solidaridad. Estos aspectos son desarrollados en la historia institucional que figura en el sitio web y en *El Gramófono*, donde los fundadores aseguran constantemente que estos principios ideológicos rigen al Sello y todas sus producciones: "El proyecto siempre estuvo abierto al encuentro plural pero preservando siempre nuestra 'integridad' conceptual e ideológica" indican en su perfil de *Facebook* y reiteran en la web resaltando la voluntad de mantenerse independientes "a cualquier agente externo y sin presiones".

La elección de una línea estética 'doméstica' relacionada estrechamente a la filosofía del '*hazlo tú mismo*' se vincula además, a la disponibilidad de recursos para la producción, a los valores altruistas, a la búsqueda de libertad al momento de la creación —sin esperar ni estar condicionados por motivaciones o recursos externos— y a una cierta "rebeldía" ante la profesionalidad que según el periodista Ricci son propios de un sello pequeño cuyas obras sencillas y domésticas reflejan la pasión de sus creadores y por lo tanto no pueden

encuadrarse “en el marco típico y predecible de ‘producto’” (Ricci en *pistilorecords.com* 2012).

(...) la búsqueda de la autenticidad, la honestidad y la libertad. En general grabamos, mezclamos y masterizamos nosotros mismos en nuestros ‘home studios’, y nos involucramos a fondo con la producción integral de las obras, priorizando el registro del sentimiento y la espontaneidad por sobre la técnica y la calidad de ejecución (*El Gramófono*, 2012, p. 49).

Estas opciones dejan en evidencia el derecho que los participantes se confieren para establecer los parámetros de lo virtuoso. Lejos de la necesidad de someterse a un arbitraje externo, el Sello impone nuevas lógicas para guiar tanto la producción como el consumo. Las autodefiniciones afirman estos lineamientos y su voluntad de constituirse como un canal libre, alternativo e independiente necesario para expresarse sin aspirar a la masividad: “un sello productor de contenidos artísticos destinados a una parte de la humanidad [...] amplificador de algunas voces internas” (*Facebook.com/Pistilo* s.f). A su vez, se reconocen como una ‘familia’ que prioriza los intereses altruistas por sobre los individuales, un conjunto de personas que comparten principios y convicciones y donde las acciones que desarrollan aportan al crecimiento colectivo:

Tenemos un criterio restrictivo: sólo nos vinculamos con quienes surge y se mantiene una identificación conceptual, y ello tiene que ver con la búsqueda de la autenticidad. No tiene lugar en *Pistilo* el proyecto que busque popularidad o cualquier tipo de poder que no tenga que ver con el arte (Julieta Salas en *El Gramófono*. 2012, p.60).

Por supuesto la definición de lo artístico —y aquello que no califica como tal— reposa en la afinidad estética de quienes se nuclean en este Sello.

Recapitulando, debemos entonces comprender los orígenes de *Pistilo Records* en la relación de los colectivos con una coyuntura que –aun ejercitando cierta opresión– habilitaba grados de libertad. Su relación con el contexto más inmediato (la ciudad) es más débil; el paisaje marítimo también es, en todo caso, un “condimento espiritual clave” que inspira e impregna de nostalgia la música producida por *Pistilo Records*. Este es un contrapunto interesante respecto de *Desde el Mar*.

Desde el Mar nació casi diez años después —en junio de 2011 y en contexto sociopolítico y económico completamente diferente a *Pistilo*— en lo que algunos autores denominaron como la recuperación del Estado (Abal Medina, 2010) y donde las NTICs formaban parte de la cotidianidad para buena parte de la sociedad. Esas circunstancias influyeron en las

motivaciones que impulsaron su conformación, como así también sus objetivos y lineamientos generales y filosóficos, entre los cuales se destaca el deseo de consolidar la escena musical marplatense y desvincular a Mar del Plata del imaginario de ciudad costera de veraneo. Con esta agenda, se buscaba demostrar la cantidad pero sobre todo la calidad de los grupos musicales locales; se expresaba la intención de unir a los distintos grupos que estaban trabajando de manera similar, mejorar la difusión para llegar a más público y trascender lo local y expandirse a nivel nacional. En una nota periodística anunciando la primera edición del festival con el que presentaron el Sello, Diego Montoya, uno de los ideólogos declaró:

(...) el disparador de esta unión fue el crecimiento del público en los shows que cada banda realizó durante al año pasado. “A todos nuestros grupos nos fue muy bien en el 2010, vendimos muchos discos, por eso dijimos ‘bueno, vamos a generar un marco para trascender’ [...] Más que editar discos el sello buscará generar actividades que difundan la música del movimiento (*Diario La Capital*, 15/06/2011).

Esta voluntad de trascender se relaciona fuertemente con la expansión de fronteras. En relación a las otras motivaciones, Montoya señala la emergencia de una “estética musical con base experimental⁵ en Mar del Plata, dueña de un sonido propio, un ritmo que habla ‘del sonido del invierno marplatense’” (*Diario La Capital*, 2011) y destaca la intención de mostrar la identidad de la ciudad a través la música y construir un imaginario musical que refleje las sensaciones y sentimientos en torno al invierno lo que deja entrever la consideración de esa estación como un rasgo característico de la identidad marplatense. Más adelante, en la misma nota, el periodista agrega que los músicos emplearán nuevas tecnologías de la comunicación y las redes sociales como herramientas para la difusión de sus actividades, captar más oyentes/seguidores y ampliar su llegada a nuevos públicos. Nuevamente la idea de lo colectivo aparece como la superación de las limitaciones individuales. “Si como banda tenemos dos mil amigos de Facebook, como sello sumamos los contactos de todos y tendremos unos diez mil amigos’ ejemplificó Montoya” (*Diario La Capital* 15/06/20112011). Nos preguntamos si esta perspectiva de lo colaborativo no se inscribe en el paisaje cultural del milenio como un desafío a la racionalidad moderna que prefiere al sujeto librado sólo así mismo.

Como proyecto colectivo el elemento que nuclea a los sujetos es la afirmación identitaria. En el *Diario el Atlántico*, otro medio gráfico donde se promocionaba el 1^o Festival Desde el

⁵ Diego Montoya define en ese medio al *rock* alternativo o experimental como “...lo contrario al consumo del mercado. Es una música experimental que se aparta de los cánones del *rock* clásico que suena en las radios comerciales”.

Mar, los ideólogos se refieren al invierno como la estación en la cual surge la “verdadera identidad artística local”:

Desde el Mar nace de la iniciativa de los artistas, a partir de notar una creciente convocatoria y asistencia de público a las funciones y en la venta de material discográfico... a la vez, encuentran una similitud sonora y estética que pareciera ser una nueva tendencia con identidad marplatense.

El objetivo es poner en el mapa de los medios nacionales y culturales el lugar que merece tener el arte y el *rock* de la ciudad (*Diario El Atlántico*, 2011).

Es de esta manera, con aroma local que se enmarca la intención de consolidar la escena musical emergente y posicionarla a nivel nacional, se propician la convivencia de diferentes disciplinas artísticas y creativas dentro del colectivo, circunscriptas a una lógica de trabajo autogestiva, horizontal y colaborativa para alcanzar sus objetivos. De hecho los promotores del Sello se describen como “una banda de bandas”, con personalidad propia y al mismo tiempo con afinidad estética y musical caracterizada principalmente por una marcada influencia del contexto marítimo. Para ilustrar estas notas identitarias el grupo eligió oportunamente un pulpo como imagen institucional y al mismo tiempo como metáfora de la filosofía que guía al Sello: “Como un pulpo gigante, Desde el Mar se mueve como una sola gran banda en la que cada parte es tan importante como la otra. Ese es el espíritu que habita en el sello, la unión” (*desdeelmar.com.ar. s.f*).

Este pronunciamiento identitario es recurrente en los documentos institucionales. En el audiovisual publicado en 2015 los integrantes recuerdan los inicios del Sello y explican su modalidad de trabajo declarando que son “un sello gestionado por las mismas bandas que lo integran”. En ese material rectifican su intención de mostrar la calidad de las producciones artísticas de la ciudad y destacan que la unión tuvo como objetivo fortalecer a las bandas, compartiendo y afrontando juntos las problemáticas comunes.

Del análisis de estos documentos surgen algunos cruces interesantes. Por un lado se enfatizan los factores externos que motivaron la conformación de cada Sello: en *Pistilo* se observa un descreimiento o pesimismo por el marco sociopolítico y las limitaciones que la crisis económica de principios de milenio provocaba en los jóvenes, quienes vieron en la unión una forma de sobrellevar estas situaciones y construir un medio que les permitiera expresar, cuando no canalizar, sus sensaciones. La cultura aquí se constituye como fundamento y herramienta para resistir las adversidades producidas por ese mismo sistema económico (Yúdice, 2003). En *Desde el Mar*, por el contrario, se advierten

sentimientos más optimistas, ante un marco favorable y donde la conformación del colectivo busca la consolidación y promoción de las bandas que lo integran. Otra diferencia se percibe en torno al concepto de independencia, que en el caso de *Pistilo* tiene un sentido visiblemente contrahegemónico mientras que en *Desde el Mar* corresponde más a una opción estratégica.

Si bien las circunstancias y motivaciones para la conformación de cada Sello son distintas en varios sentidos, no obstante y más allá de las diferencias de género, la música y su dimensión estética ha actuado como el factor socializador y elemento aglutinador (Castro, 2009) mediante el cual los sujetos se vincularon y conformaron un ámbito a partir del cual expresarse y emprender acciones que les permitieron construir y legitimar su identidad colectiva. Esto evidencia la capacidad de la cultura, como señala Ezequiel Ander Egg (1991), de ser un proyecto a construir, materia prima desde la cual crear futuro. Asimismo percibimos otras similitudes relacionadas a la metodología de trabajo emprendida por ambos Sellos basada en la colaboración, el debate y la horizontalidad. Finalmente la influencia que el contexto local, --específicamente el paisaje geográfico y las características climáticas-- ejerció en la conformación de cada Sello es llamativa. En *Desde el Mar* se expresa con mayor claridad y se refieren constantemente a la construcción de una identidad local mientras que en *Pistilo* esta impronta asoma sutilmente.

Testimonios

Si bien los documentos ofrecían claridad y coherencia en los enunciados referidos a las motivaciones para la constitución de los Sellos, recurrimos a los testimonios de los actores como recurso para ampliar nuestra comprensión de estos inicios. Las encuestas narrativas permitían, en esta primera fase, un acceso personal, singularizado al fenómeno que nos proponíamos abordar.

Las encuestas son las técnicas para la obtención de datos utilizadas con mayor frecuencia en las investigaciones cuantitativas; sin embargo, es posible adaptarlas a las investigaciones de corte cualitativo empleando preguntas abiertas. Existen dos tipos aquellas que suscitan respuestas cortas y las preguntas abiertas que motivan respuestas más elaboradas y detalladas. En nuestro caso, optamos por el segundo tipo de interrogantes debido a que lo consideramos más enriquecedor pero fundamentalmente más pertinente y coherente con el tipo de investigación que decidimos realizar. El empleo de una encuesta abierta narrativa nos permitió acercarnos a un mayor número de sujetos

y que pudieran explayarse libremente proporcionando respuestas detalladas que aportaron lineamientos informativos fundamentales para el diseño de las entrevistas en profundidad, como así también para el reconocimiento e identificación de las personas con las que, de acuerdo a los objetivos de este trabajo, resultaría más oportuno dialogar.

Como decíamos, las encuestas narrativas han generado contenidos detallados y descriptivos ricos en información. A su vez, al tratarse de preguntas abiertas que pretendían iniciar un relato, los encuestados pudieron contestar de manera natural, emulando un diálogo entre los participantes. Para asegurar una uniformidad metodológica se procuró mantener similitud entre las encuestas que realizaron los distintos interlocutores, quienes tuvieron la posibilidad de formular sus respuestas mediante la redacción de un texto por correo electrónico o bien, en algunos casos, a través del envío de audios por *WhatsApp* o *Messenger* que luego fueron transcritos.

Todos los encuestados han sido miembros fundadores de los Sellos de Gestión Colectiva; la identidad de cada uno de ellos se expone con el debido consentimiento y en concordancia con los paradigmas de investigación propuestos. Los miembros de *Pistilo Records* que realizaron la encuesta fueron Isaac Saad —abogado y músico, principal ideólogo y actual coordinador del Sello—, Gustavo Eandi —artista polifacético, ilustrador de discos y ediciones literarias y co-director del Sello (hasta 2007)—y Roberto Amaya —abogado, músico e integrante de *Pistilo* desde su comienzo hasta la fecha—. Por parte de *Desde el Mar* respondieron Marina Valdez Estrada —docente, baterista y percusionista de *Río Pardo*—, Ariel Di Rocco —guitarrista y cantante de *Alfonsina*—, Emiliano Montani—diseñador gráfico, guitarrista y cantante de *Alfonsina*— y Diego Montoya —diseñador gráfico y de indumentaria, músico de *Luzparís*—. A cada uno de ellos se les acercaron las preguntas por separado, acompañadas por un breve texto en el que se les solicitaba que hicieran un ejercicio de memoria que les permitiera describir lo más detalladamente posible los acontecimientos, sentimientos e intenciones que experimentaron en el momento que surgió la idea de gestar el Sello. En la primera pregunta se requería una descripción del contexto social y personal. La segunda consultaba cuáles eran las necesidades y las motivaciones que impulsaron su creación y finalmente la tercera pregunta se dirigía hacia las expectativas e intereses que tenían en esa época. De sus respuestas surgieron narrativas que profundizaron y confirmaron la información que había aparecido en la etapa anterior (análisis documental) y emergieron nuevos datos.

Luego de la lectura en profundidad de las encuestas fue posible construir un número de categorías emergentes. En primer lugar, el contexto socioeconómico y político aparece en

ambos casos con marcadas diferencias propiciadas por cada coyuntura. Posteriormente, se advierte la influencia de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y se observa la vocación por la autogestión relacionada con la afinidad musical y las similitudes estéticas como factores vinculantes. Al mismo tiempo en las narrativas de *Desde el Mar* surge la preocupación por la identidad como concepto recurrente.

A continuación se describen en mayor extensión cada una de estas categorías.

Sensibilidad al contexto e influencia de las nuevas tecnologías

El contexto siempre atraviesa e influye las manifestaciones artísticas y las prácticas culturales, la emergencia de los Sellos de Gestión Colectiva no fue la excepción. Si bien en ambos casos se percibe a la cultura como un proceso que incluye e interrelaciona los aspectos materiales, simbólicos y las relaciones que los individuos establecen entre ellos, en su historia, su entorno y sus creencias fundamentalmente en las narrativas de los encuestados se puede advertir un sentido de la cultura como herramienta catalizadora para el mejoramiento social, a partir de la cual enfrentar las adversidades generadas por el sistema neoliberal (Yúdice, 2003) y al mismo tiempo como un proyecto a construir, para elaborar el futuro donde cada sujeto es creador de su porvenir (Ander Egg, 1991). Este sentido propositivo de lo cultural queda ilustrado por el relato de Gustavo Eandi señala que la motivación era “*generar cosas desde Mar del Plata (...) hacer cosas, no quedarnos en casa*”.

Los momentos en los que emergieron los Sellos estuvieron influenciados por distintas etapas de la globalización por lo que creemos oportuno señalar las diferencias entre uno y otro. *Pistilo* fue contemporáneo a la crisis del 2001 donde las políticas neoliberales intensificaron las desigualdades sociales y, como mencionamos en el Marco Conceptual, transformaron las condiciones de la acción colectiva, redefiniendo el campo cultural y favoreciendo la aparición de nuevos espacios artísticos y socioculturales. *Desde el Mar*, por su parte, nació casi una década después en contexto sociopolítico y económico diferente, en medio de la llamada recuperación del Estado (Abal Medina, 2010), cuando buena parte de la sociedad se había acostumbrado al uso de las NTICs. Más allá de las divergencias estos colectivos desarrollaron su actividad focalizándose en las nuevas formas de comunicar para generar nuevos contenidos y representaciones, con el objetivo de construir otra mirada —la propia— de la realidad (Wortman, 2009) que si bien se encontraba doblemente influenciada por la constante tensión entre lo local y lo global, fue asumida por los Sellos como una oportunidad para combinar ambas escalas (García

Canclini, 2002) y mediante esa fusión revalorizar lo propio y cuestionar el discurso cultural de la hegemonía capitalista.

Las encuestas de *Desde el Mar* agregaron un dato del contexto local que consideramos valioso mencionar. Pese a situar el origen de este Sello en una coyuntura promotora y contenedora de la producción cultural, Ariel Di Rocco indicó que a nivel local la situación no era ideal:

El cierre sistemático de bares, los horarios nocturnos cada vez más ridículos, la no habilitación de espacios en determinados barrios por pedido de vecinos y de políticos de turno, la no renovación de habilitaciones o de permiso de espectáculos medio a “dedo” etc. etc. Porque los dueños de siempre, esos 8 o 9 que tienen en conjunto como 25 bares y mega boliches, son los intocables y a la vez los que digitan quien molesta y quien debe cerrar (...) Ante todo eso, te quedan dos opciones, dejás que te pase por arriba o le haces frente, nosotros optamos por la difícil, pero placentera idea de hacerle frente.

Las circunstancias que los impulsaron a unirse y autogestionarse hablaban de un escenario local desalentador. No obstante Diego Montoya consideró que a nivel nacional el contexto era favorable: “El país, yo creo, estaba en un auge bastante importante, entrando en una base fuera de lo que fue la crisis hacia casi 10 años atrás [...] entonces decidimos aunar fuerzas”.

Él y Marina señalaron el aumento de público joven en sus shows: “notábamos que iba mucha juventud a ver nuestros recitales individualmente” recordó Diego, mientras que Marina añadió “la escena fue creciendo exponencialmente por lo que fue inminente la creación de un ‘colectivo’”.

La creación de los Sellos de Gestión Colectiva fue, de alguna manera, el mecanismo que adoptaron sus miembros para resolver sus relaciones con el contexto, basándose en sus prácticas cotidianas para dar continuidad y sentido a su existencia —tal como proponen Olmos & Santillán Güemes, 2000— y al mismo tiempo satisfacer sus necesidades artísticas y culturales.

Por otro lado, como ya hemos anticipado, los procesos generados por la globalización y los avances tecnológicos generaron cambios en la industria musical que favorecieron la aparición de estas nuevas formas de organización y vinculación dentro del sector como son los Sellos de Gestión Colectiva. Se propiciaron experiencias alternativas para el desarrollo de proyectos musicales que a su vez modificaron tanto las formas de producción como las de consumo. El acceso a las NTICs permitió producir integralmente

obras musicales (grabar, editar, mezclar, masterizar, etc.) y difundirlas mediante las redes sociales. Podemos concluir que en *Pistilo* la revolución que significó el paso de la era analógica a la digital fue determinante mientras que la situación local y la familiaridad con las redes sociales influyeron en la conformación y metodología de trabajo de *Desde el Mar*.

El advenimiento de la era digital y el acceso a internet, puntualmente, creó las condiciones de posibilidad para *Pistilo Records*. La *PC* les permitió producir su obra integralmente; la red les permitió vincularse con otras personas en su misma situación que estaban también realizando proyectos similares. Isaac Saad relató:

(...) a través de la página web que armamos para la banda y por mail comenzamos a comunicarnos con otras personas [...] también nos *linkearon* con otras bandas muy interesantes y conocimos a otros artistas que estaban en búsquedas similares.

Surgió como algo natural fruto de una época de transición decisiva en la historia de la humanidad, como fue el nacimiento de la era digital, coincidente con el cambio de milenio [...] tuvo que ver con las posibilidades que nos dio experimentar con una *PC*. Nuestra generación X vivió toda esa transición desde lo analógico hacia lo digital. El nuevo mundo nos permitía, siendo amateurs, concretar todo lo que como músicos y aspirantes a artistas independientes pretendíamos, es decir, intervenir en todas las etapas de la producción musical.

Internet se transformó no solo en una herramienta significativa para la comunicación, sino que la difusión fue importantísima en la metodología de trabajo de *Desde el Mar*, como cuenta Diego Montoya: “El sistema había cambiado, había cambiado la manera de difundirse, la manera de grabarse. Nosotros, todos juntos, con las redes sociales entendíamos que íbamos a poder llegar a un montón de lados”.

Estos cambios ocasionaron un aumento en la capacidad de la música para constituirse como medio y mediador directo entre los deseos, las experiencias y distribución y también su mercantilización (Kusec & Leonhard, 2005 en Yúdice 2007). Isaac Saad comentó que más allá de realizar las actividades propias de un sello discográfico como haber editado bandas y conformado un catálogo nutrido de música propia, el Sello “ha vehiculizado durante todo ese tiempo ideas, sentimientos y creencias de una generación, conformando el auténtico legado de un movimiento cultural de valor inestimable”. Podemos advertir en esta declaración además del rol catalizador que *Pistilo* ha desempeñado para sus

integrantes sino que fundamentalmente se manifiestan las expectativas y deseos para el futuro del Sello y de sus obras.

Notamos, finalmente, que la emergencia de los Sellos de Gestión Colectiva se relaciona fuertemente con los cambios que la globalización y las NTICs ejercieron en la industria musical además, evidenciamos que este nuevo paradigma se establece como una fuente importante de identidad y cohesión social que los ubica en un lugar estratégico ya que contribuyen a expresar una parte importante del imaginario de un grupo social y posibilitan el intercambio cultural, centrándose en lo local, lo inmediato, pero sin perder de vista lo global que se ve potenciado por el uso de las nuevas tecnologías y el trabajo en red.

Afinidad estética y compromiso metodológico como fundamentos aglutinantes

Habíamos reconocido que los gustos musicales son un factor importante por el cual la gente se relaciona con sus semejantes. Los efectos socio-afectivos que produce influyen las preferencias y median en nuestros sentidos de pertenencia a un grupo determinado (Tagg, 2002 en Yúdice, 2007). La música configura la experiencia humana de un determinado grupo con características y deseos similares (Palominos, Farías & Utreras, 2009). En torno a esta dimensión estética y socializadora se forman redes más o menos efímeras donde las personas interactúan, comparten, intercambian y, por supuesto, crean música. Esto ha probado ser especialmente cierto en la fundamentación de los procesos de surgimiento de los Sellos.

Gustavo Eandi, quien en el momento de la creación de *Pistilo* estaba relacionado al ambiente del cine independiente, narró cómo de un grupo de gente conocida que compartía estéticas similares y que frecuentaba el mismo ambiente de la música *indie under ground* de fines de los '90 y principios del '2000, empezaron a surgir las ganas de hacer cosas juntos:

(...) más que equipo de trabajo, un grupo de gente que tenía unos gustos en común, musicales y estéticos [...] comenzamos a hacer ciclos de música en Mar del Plata, [...] pequeños eventos bajo el título '*Pistilo Records* presenta...' y empezamos a editar bandas de Mar del Plata y algunos proyectos del interior, de Tandil y de Miramar también relacionados con esta estética.

Roberto Amaya, por su parte, indicó que en ese momento tenían el deseo de constituirse como un "canal de comunicación e intercambio de materia e información con personas

que estaban en situaciones similares”. Isaac destacó que “crecía una amistad con otros músicos, y se compartían encuentros y recitales con sus bandas”.

Con respecto a las narrativas de *Desde el Mar*, Ariel y Marina señalaron que en la época previa a su creación empezaron a vislumbrar, siendo uno público del otro algunas veces o compartiendo recitales otras, un circuito que estaba conformado por bandas con perfiles similares. Marina recuerda:

(...) empezamos a encontrar un circuito de bandas que compartíamos perfiles musicales cercanos, puestas de escena diferentes, y una manera de pensar más afín a lo que pretendíamos, comenzó a gestarse una escena, a compartirse escenarios y a verse un pequeño perfil de público que solía consumir estas fechas. A partir de estas situaciones comienza a pensarse una manera de trabajar en conjunto.

Marina agregó que las similitudes tenían que ver con “la importancia de la estética de los shows; no solo se trataba de generar un contenido propio y diferente, sino de tratar de atrapar al público desde lo visual, que ocurriesen otras cosas....”

En el mismo sentido, Ariel Di Rocco relató:

Uno va teniendo afinidad y se va acercando a gente que trabaja de la forma que a uno le gusta o a gente que admira [...] se fueron dando relaciones de amistad y de afinidad musical, estética y sonora. Ideales y charlas de por medio hicieron florecer la idea y el contagio hizo el resto.

En estos relatos se ha podido comprobar que los Sellos de Gestión Colectiva son proyectos culturales alternativos que se caracterizan fundamentalmente por una relación de afinidad que muchas veces excede los estilos y las estéticas musicales pero no las formas en las que se produce y distribuye, las cuales son concebidas sobre un compromiso con la música y un estilo particular de producción generado por ese mismo compromiso (Getino, 2006).

Vocación para la autogestión

La independencia, lo alternativo y la autogestión son conceptos que se encuentran íntimamente relacionados entre sí. Decíamos en el Marco Conceptual que pueden problematizarse como un efecto, quizás no deseado, de los procesos globales y neoliberales que transformaron las condiciones a partir de las cuales se lleva a cabo la acción colectiva (Escobar, 1999; Garretón, 2002). Los espacios políticos fueron

reemplazados por los culturales donde, a su vez, las diferentes formas del quehacer artístico rompieron con la tradición individualista y dieron paso a los colectivos de artistas que se encuentran atravesados por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (Wortman, 2009).

La noción de independencia se vincula fuertemente con la música producida de manera autogestiva, con autonomía y donde el poder de decisión es ejercido por los mismos artistas. A su vez, el concepto se construye socialmente de acuerdo a los sujetos, sus producciones musicales, sus prácticas y las relaciones que establecen dentro del sector musical y el mercado. En *Pistilo* la autogestión se asumió como un posicionamiento contrario al mercado hegemónico que les permitiera mantener la libertad en todas sus actividades. Por su parte, en *Desde el Mar* se tomó como una modalidad de trabajo para lograr sus objetivos y fortalecerse a través del colectivo.

Los relatos de *Pistilo* coincidieron en que la idea surgió de Isaac Saad a partir de la incorporación de cada vez más gente para producir los shows y editar los discos de su banda *Piel de Polen*. En un primer momento evidencia el deseo o la reivindicación de la multidisciplinariedad en los recitales donde, además de los músicos, participaban otras personas en el armado y montaje de escenografías, los diseños gráficos de afiches y otros dispositivos de difusión. Se exponían fotografías o se realizaban proyecciones audiovisuales y demás actividades que complementaban el recital. “Para la salida del primer disco de *Piel de Polen* denominamos *Pistilo* al proyecto de producción colectiva, separándolo de la banda que le dio origen” recordó Isaac Saad.

La participación de cada vez más personas y disciplinas artísticas en los shows de ‘*Piel de Polen*’ produjo, según Isaac comentó, “una retroalimentación cultural que nos animaba a ampliar el horizonte de la banda para formar una especie de superestructura que nos contuviera [...] ser libres, independientes y autónomos”. Afirmó que tenían la perspectiva de “abrirlo a la posibilidad de que el mismo equipo funcionara para poder publicar la obra de otros proyectos”. Estas expectativas demuestran que la conformación de *Pistilo* quizás inconscientemente buscaba poner en tensión la concepción hegemónica de la realidad con la finalidad de legitimar su propia concepción (Uhart & Molinari, 2009). En este sentido, Gustavo Eandi señaló que había música que consideraban valiosa y que no lograba conectar con el público:

Era bastante chico el grupo de la gente que escuchaba o le interesaba ese tipo de música [...] las expectativas eran escucharnos y que nos escuchen... también poder mostrar la

música que nos gustaba a otra gente [...] la intención era buena (...) Para mí siempre fue un referente de mi adolescencia *Fun People Boom boom kid*, *Necro* en ese momento era un ejemplo a seguir y su autogestión e independencia por la cual editaban sus discos. La autogestión y no estar dependiendo de nada ni nadie. De nada; del estado ni ninguna discográfica ni de nada. El motivo era hacer las cosas de manera independiente, la independencia total.

En ese primer momento la intención era materializar el trabajo que hacían, poder mostrarlo en vivo con total libertad. Así fue que optaron por autogestionarse para, como indicó Gustavo Eandi, no depender de “*nada ni nadie*”. Roberto Amaya agregó que esa decisión se relaciona también con el “*costado anarco de concebir el arte*”:

Nos seducía tener un control total de nuestra obra y la única forma que veíamos de ser posible en aquel momento era crear nuestras propias producciones (...) a pesar de todas las dificultades que se presentaban en el camino de la autogestión. Pero se asumió con total libertad y responsabilidad.

Como indicábamos, si bien ambos Sellos optaron por el camino de la autogestión, cada uno le asignó sentidos diferentes: en *Pistilo* como garantía de libertad de expresión e independencia absoluta, mientras que para *Desde el Mar* se correspondió más a una estrategia para el crecimiento y para enfrentar dificultades comunes. Ariel Di Rocco manifestó:

Necesitábamos agruparnos para hacernos más fuertes; tanto yo, como el resto siempre tuvimos una forma de trabajo de autogestión y de crearnos nuestros propios espacios, generar un lugar y expresarnos desde ese sitio [...] hacer frente en la ciudad a todas las adversidades, agruparnos y mostrar el arte que hacíamos, compartir con otros lo que nos apasionaba, demostrar que en Mar del Plata había artistas de calidad y que estaban pasando cosas que quizás si laborábamos todos a la par se iban a hacer más visibles.

Por su parte, Marina Valdez Estrada destacó que la creación del colectivo tenía la intención de generar

(...) un espacio de diálogo, de aprendizaje y de trabajo en equipo. Surge *Desde el Mar* como una necesidad de crecimiento, de ser un grupo de amigos que compartían escenarios y se aconsejaban sobre diferentes cuestiones a un espacio con nombre que empieza a generar una manera diferente de comunicar, crear, difundir y compartir la música.

Uno de los creadores de *Desde el Mar* fue Emiliano Montani quien sostuvo que, más allá del crecimiento de la escena y del contexto sociopolítico, había algo que faltaba, “una vuelta de rosca” que según él era la unión, el trabajo colectivo y a partir de ahí fortalecerse, desde la autogestión, para enfrentar las dificultades que se les presentaran y consolidarse en Mar del Plata. Y añadió que, más allá de las similitudes estéticas y musicales o las afinidades, lo que realmente les interesaba “era la forma de trabajar de una manera colectiva, laburar todos para un mismo objetivo y charlar todo, debatir las cosas. Eso ayudaba también a que no hubiera peleas de ego”. En esta declaración percibimos lo que indicábamos en el Marco Conceptual respecto a los nuevos modelos de acción colectiva. En ellos predominan las estructuras comunitarias de asociación con formas de participación y expresión novedosas y con perspectiva emancipadora, que enfatizan la dimensión simbólica y afectiva, la solidaridad, la cooperación, la horizontalidad, el trabajo en equipo o en red y por lo tanto tienden hacia la democracia participativa ya que fomentan la agencia de la sociedad civil, es decir la capacidad de actuar que poseen sus miembros independizándose del Estado. Asimismo en esos colectivos, al igual que los movimientos sociales afines, percibimos las ‘ciudadanías alternativas’ de Arturo Escobar (1999). Una ciudadanía activa y propositiva relacionada directamente al proceso de redefinición del sistema político y de las prácticas económicas, sociales y culturales.

Identidad local, la necesidad de reconstruirla

Como mencionamos previamente, los Sellos de Gestión Colectiva son una novedosa forma de acción colectiva que tuvo su origen en los contextos locales, a partir de los cuales la identidad se fue construyendo apoyada en la cooperación con los otros (Garretón, 2002). De esta manera los miembros generaron y circularon --en ese momento y actualmente-- discursos e interpretaciones de sus identidades, intereses y necesidades (Fraser, 1993 en Escobar 1999). Conviene poner en relieve una vez más que, dentro de la industria musical, este paradigma se ubica en un lugar estratégico por tratarse de una fuente de identidad y cohesión social y por lo tanto una parte esencial de la producción

simbólica de identidad local y al mismo tiempo que garantiza y sustenta la diversidad cultural.

En este aspecto resulta interesante la narración de Marina Valdez Estrada, quien recordó que Mar del Plata fue considerada durante una época como “*la capital nacional del ‘cover’*” y que los espacios y los circuitos por donde circulan los músicos dedicados a la interpretación son diferentes a los de música propia, como así también la cantidad de público que los frecuenta. Agregó que “los músicos que componían no eran mejores ni peores, sino aventureros dentro de una sociedad que no acostumbraba sentarse a escuchar música nueva, desconocida y que no tuviese un aval de los medios masivos de comunicación”. Esta es sin duda una nota identitaria cuya irreverencia a ciertos estándares de arbitraje y selección musical quedará reafirmada en el segundo estadio y constituye uno de los aprendizajes más relevantes surgidos de esta investigación.

Diego Montoya, por su parte, recordó que sentían la necesidad “de mostrarnos pero bajo un concepto, bajo una identidad” que, entre otros objetivos, pretendía modificar el imaginario que considera a Mar del Plata como una ciudad de turismo masivo, de ‘casinos y playas’, y remarcar la influencia que la geografía pero sobre todo el clima invernal ejerce sobre los artistas y sus creaciones:

Un poco esa fue la necesidad, contarle a un montón de gente que había un grupo de bandas que se había juntado con una identidad de una ciudad muy invernal, muy cruda, muy nostálgica, y que funcionaba muy bien. Que durante el año podíamos hacer shows y festivales en el invierno, por eso nosotros decidimos hacer el festival *Desde el Mar* en invierno [...] este grupo de bandas, si bien éramos géneros diferentes teníamos algo muy arraigado en los sonidos nostálgicos de una ciudad invernal frente al mar.

Este hincapié en “algo muy arraigado” es claramente un elemento aglutinante fundamental; los Sellos son la posibilidad de la materialización (y consecuente afirmación identitarias) de este rasgo y la posibilidad que consolidación primero y trascendencia después:

Teníamos que remar contra un circuito y contra un polo que Mar del Plata no era [...] si nos juntábamos bajo un mismo nombre iba a ser posible llegar a otros medios de alcance nacional, o que pusieran un poco el ojo en lo que era Mar del Plata [...] Primero hacernos fuertes en nuestra ciudad [...] y, a partir de ahí que se empezara a derivar en ver los proyectos en sí que estaban funcionando dentro, las bandas. La necesidad

era mostrarnos pero bajo un concepto [...] el segundo objetivo era trascender un poco la ciudad [...] llegar a otros medios de alcance nacional, o que pusieran un poco el ojo en lo que era Mar del Plata.

Esta necesidad de resignificar el imaginario cultural local y construir una identidad musical tiene una presencia fuerte en *Desde el Mar* mientras que en *Pistilo* esta categoría la encontramos de manera muy sutil en los documentos analizados en la primera etapa y más ligada al contexto marítimo que al clima invernal. Más allá de estas diferencias podemos comprobar lo que Gilberto Giménez (1999) denomina apropiación simbólica-expresiva del territorio el cual influye en el sistema de valores, creencias y representaciones simbólicas que conforman la dimensión cultural de los Sellos de Gestión Colectiva los cuales adquieren sus características propias de acuerdo al contexto en que se desarrollan.

Podríamos en este punto retomar el pulso contrahegemónico, puesto que se desafía el imaginario instituido de la escena musical local y se propone generar una credibilidad social para una alternativa de otro modo desestimada.

Segunda etapa: los bemoles

Nuestra estancia en el testimonio de la investigación tuvo —como anunciáramos— dos momentos. El primer estadio constituyó una instancia mayormente exploratoria a través de textos disponibles y otros producidos adrede mediante el cuestionario de las encuestas narrativas. Para el segundo momento los contenidos generados en la primera fase suscitaron el interés por adentrarnos en algunas cuestiones centrales del trabajo, así como otras emergentes en el campo. Las entrevistas han constituido una herramienta de gran valor en búsqueda de profundidad.

Las entrevistas son encuentros entre el investigador y los co-participantes que tienen como propósito comprender e interpretar las perspectivas de los últimos respecto de determinadas experiencias o situaciones, expresadas con sus propias palabras (Taylor & Bodgan, 1992). Permiten la recopilación de información detallada en vista de que la persona que informa comparte oralmente con el investigador aquello concerniente a un tema específico o evento acaecido en su vida, como dicen Fontana y Frey (en Denzin & Lincoln, 2005). La característica fundamental de las entrevistas en profundidad radica en la posibilidad de aprender acerca de lo que es importante para los informantes, sus definiciones, significados y concepciones; las maneras con las que ven, experimentan y clasifican su realidad.

Nuestras entrevistas se llevaron a cabo con los integrantes de los Sellos de Gestión Colectiva individualmente, a partir de un guión de temas a tratar, de modo tal que los entrevistados tuvieron la libertad para ordenar y formular las respuestas, a lo largo del encuentro (Valles, 1999). A su vez los intercambios fueron oportunamente grabados, ya que su registro nos ha permitido aprovechar mucho más que lo que conserva la memoria (Taylor & Bodgan, 1992).

Dentro de los distintos tipos de entrevista en profundidad que señalan Taylor & Bodgan (1992), optamos por aquella que se orienta hacia el aprendizaje sobre acontecimientos que no se pueden observar directamente, fundamentalmente porque nuestro tema de estudio se focalizó en interpretar hechos que ocurrieron en el pasado; nuestros interlocutores han sido informantes en el sentido más preciso de la palabra. Por este motivo se procuró realizar preguntas descriptivas, estimulando a los informantes para que relataran detalladamente, enumeraran y bosquejaran los acontecimientos, experiencias y sensaciones durante los comienzos de los Sellos de Gestión Colectiva. Tanto en este como en todas las instancias detalladas anteriormente se ha pretendido lograr lo señalado por Montero (2006, p.204) cuando se refiere a que “se observen los aspectos no verbales que acompañan las intervenciones orales (gestos, movimientos, tonos de voz, es decir la paralingüística en general)” que colaboran con la interpretación de cuestiones que se expresan más allá del lenguaje verbal.

Si bien el análisis documental permitió conocer e identificar las personas clave para desarrollar las futuras etapas de la investigación, la elección de los entrevistados pudo concretarse luego del análisis de las encuestas narrativas debido a que ellas confirmaron a los sujetos con los que resultaría más enriquecedor dialogar. Además ese instrumento aportó un dato relevante: Diego Montoya, quien junto a Emiliano Montani impulsaron la creación de *Desde el Mar*, también fue parte de los comienzos de *Pistilo Records*, Sello que tuvo como principal promotor a Isaac Saad. Fueron ellos los co-participantes con quienes realizamos la última etapa de la experiencia en el campo considerando que, como indican Taylor & Bogdan (1992), la cantidad de personas entrevistadas es de relativa importancia mientras que lo que resulta sustancial es el potencial de cada caso.

La aproximación hacia ellos fue progresiva. En el primer contacto se comentaron los objetivos de la investigación y se les consultó acerca de su disposición para participar de ella. En un segundo momento se solicitó documentación institucional y toda clase de información que pudieran facilitar sobre los comienzos de los Sellos. Luego se enviaron las encuestas narrativas y finalmente se pidió un encuentro presencial para dialogar y

profundizar sobre las ideas y los conceptos encontrados tanto en los documentos como en sus respuestas. Cada entrevista se realizó por separado y fue grabada; además se tomaron notas que complementaron los diálogos e ilustran gestos y expresiones no verbales que ayudaran a comprender mejor los significados de sus narrativas. Partiendo de preguntas y enunciados amplios que ayudaran a entablar una conversación fluida, las entrevistas apuntaron a consolidar las categorías de análisis que emergieron de las etapas anteriores y ahondar sobre los significados, perspectivas y definiciones volcadas en las respuestas de las encuestas. Los guiones se elaboraron de acuerdo a cada co-participante. No obstante, y en pos de obtener cierta uniformidad metodológica, procuramos abordar los mismos temas y conceptos manteniendo cierta concordancia con las preguntas de las encuestas narrativas, profundizando sobre los acontecimientos relacionados con la creación de los Sellos de Gestión Colectiva. Para evitar reiteraciones o redundancias a continuación incluiremos sólo los aportes que consideramos significativos en tanto agregaron, profundizaron o tensionaron los contenidos ya generados en las primeras etapas del trabajo de campo. De hecho, entendiendo que los interrogantes principales de esta investigación habían sido respondidos en gran medida a través del análisis documental y las encuestas narrativas y con la intención de comprender sus perspectivas, aprovechamos el encuentro con cada entrevistado para ahondar sobre los sentidos que ellos le adjudicaban a algunos de los conceptos transversales de la presente investigación.

El contexto social, las nuevas tecnologías y las redes sociales

Uno de los aspectos que admitió esta aplicación heurística refiere a los contextos o escenarios que enmarcaron y al mismo tiempo impulsaron la génesis de los Sellos. En el caso de *Pistilo Records*, Diego Montoya —cuya participación en ese Sello, como anticipáramos, fue revelada en la encuesta narrativa de Gustavo Eandi— usó en la entrevista el término “*hard core*”⁶ para describir el contexto en el que surgió el Sello. Esta expresión alude al carácter extremo que imbuía a la crisis socioeconómica del 2001 cuando las políticas neoliberales profundizaron las desigualdades sociales y debilitaron al Estado. Habíamos observado ya que este colapso económico y social influyó en los jóvenes artistas quienes se agruparon para sobrellevar esa sensación de derrumbe y conformar un espacio que les permitiera expresarse. La adversidad que propiciara un Sello había desaparecido en el momento del surgimiento del otro. *Desde el Mar*, emergió

⁶ Subgénero musical derivado del *punk rock*, más duro, extremista o radical

en 2010 en un contexto a nivel nacional que motivó la aparición de los Sellos en diversos puntos del territorio nacional. Diego Montoya sostuvo que “la situación económica permitía poder ir a ver bandas (...) el fenómeno *Desde el Mar* es un fenómeno que pasó en el mismo tiempo en un montón de ciudades: Córdoba, Rosario, en La Plata”, reafirmando el sentido de oportunidad que otorgaba el contexto-

Volvemos así a recorrer dos conjuntos de circunstancias en apariencia diferentes —más hostiles unas y más fecundas otras— que impulsaron con igual ímpetu la aventura de los Sellos.

Aun en la fecundidad del nuevo milenio, se señalan las desventajas de la localidad. Emiliano Montani denunció, en este orden de cosas a las bandas de Capital Federal que venían a tocar a Mar del Plata y “no devolvían la fecha”. Asimismo las producciones marplatenses pasaban desapercibidas ante los medios de comunicación. El cansancio frente a esta situación desfavorable fue un motivo más para juntarse y empezar a conformar *Desde el Mar*:

Siempre había una desventaja para el “interior”, como ellos le dicen (...) Aquí hay una desventaja a la hora de hacer fechas; hay un desinterés de los periodistas hacia las bandas. Yo no tenía banda en ese momento pero *Luzpa* sí, y la estaba haciendo con su disco y yo sentía que pasaba un poco desapercibido, entonces le dije a Diego de hacer un Sello y él me dijo de usar *Desde el Mar* que era un sello fantasía que ya estaba usando. Y ahí arrancó.

No me acuerdo cómo se enteraron todos. Diego le dijo a Leo, pero Jupi no sabemos cómo se enteró... y él le dijo a los *Venus de Milo* y ellos a *Simmur*... fue muy así. Éramos conocidos pero así de vista... el culpable de todo fue Jupi, que abrió el juego (risas).

Las diferentes instancias de influencia de las nuevas tecnologías de la información y comunicación (NTICs) también reaparecen durante las entrevistas. En distintos niveles, estas tecnologías fueron una herramienta fundamental para ambos Sellos debido a que su aparición generó nuevas dinámicas sociales y laborales poniendo como sugiere Wortman (2009) el hecho cultural en el centro de la escena. Isaac Saad de *Pistilo Records*, efectivamente, describe la aparición de las nuevas tecnologías --que conllevó la digitalización de la música-- como un hecho revolucionario:

Se logró que vos en tu casa hagas cosas que antes no podías hacer de ninguna manera. Pasó también la digitalización de la música; se pasó de lo analógico a lo digital, lo que permitía que vos pudieras tener acceso a, por

ejemplo, efectos de sonido que antes, en la era analógica, eran inalcanzables. (...) Compartir la música era muy complicado. Entonces, de golpe fue una revolución; teníamos todas las herramientas para poder hacer algo. No teníamos ejemplos previos porque era una revolución masiva, todos estábamos en la misma. Habría muy pocos adelantados que manejaban la computadora de antes, pero la *PC* fue realmente revolucionario en eso y para nosotros fue increíble, se abrió el panorama (...) Entre nosotros fue que aprendimos muy rápido, y en uno o dos años ya los discos sonaban equiparables a otros profesionales.

Para el momento en que surgió *Desde el Mar*, las NTICs ya eran habituales. Internet se había consolidado, entre otras cosas, como un instrumento importantísimo para la creación de redes de información y canales de distribución a través de los cuales los diversos colectivos artísticos podían conectarse y vincularse. Al mismo tiempo, las redes sociales estaban afianzándose como herramientas fundamentales para la comunicación y la difusión de eventos y actividades. Diego Montoya afirmó que la conformación del Sello fue posible en parte por “el auge de las redes sociales como forma de comunicación (...) la posibilidad de llegar a mucha más gente, a grupos específicos y de una manera mucho más simple que eran clics, no más”. Emiliano Montani, por su parte, recordó cómo la difusión del lanzamiento del Sello se hizo casi exclusivamente por las redes, en *Facebook* principalmente:

Me acuerdo que las redes sociales ayudaron un montón. Todo el agite de cuando nace el sello fue por redes sociales (...) Fue agitar por *Facebook* como nació el sello y postear todas las bandas (...) Las redes sociales fueron muy importantes. Gracias a la redes pudimos difundir las acciones del Sello, darlo a conocer y comunicarlo. Gracias a eso y la respuesta de la gente; luego otros medios nos llamaron para charlar, y ya sabían de antemano que era *Desde el Mar*. También gracias a eso surgió la conexión con los otros sellos y *Recalculando*⁷ (...) Sin las tecnologías y las redes hubiera sido muy difícil conformar esa red.

Si bien el primer Sello ya se apoyaba en los adelantos tecnológicos que hacían posibles mayores grados de independencia en la producción musical, la popularidad de las redes sociales para el aglutinamiento, la difusión y la amplitud de la resonancia constituyen un impulso sustantivo para *Desde el Mar*. Las redes han permitido a estos grupos expresarse y desarrollar sus prácticas, poniendo en tensión la hegemonía de las grandes

⁷ Programa del Ministerio de Cultura de la Nación que acompañaba el desarrollo y la profesionalización de los Sellos de Gestión Colectiva.

multinacionales y medios masivos de comunicación, reafirmando y fortaleciendo sus identidades y diversificando el campo cultural. No se trata sólo de autonomía en el hacer sino fundamentalmente condiciones que hacen posible ese ser y pensar colectivamente, que intensifican el potencial relacional de los sujetos.

Producción y apropiación de sentidos y significados

Como mencionamos al inicio de este apartado, el propósito de esta investigación ha sido comprender la emergencia de los Sellos de Gestión Colectiva desde las perspectivas de sus miembros e interpretar sus experiencias mediante lo que Habermas (1981) llamó argumentaciones —en este caso narraciones— orientadas al entendimiento, y donde la verdad se produce por consenso para alcanzar criterios colectivamente válidos. Por ello en las entrevistas abordamos los significados y los posicionamientos que los co-participantes tomaban frente a conceptos clave de este trabajo.

No obstante, —como hemos adelantado— y entendiendo que los objetivos de esta investigación habían sido en gran parte alcanzados durante la primera fase del trabajo de campo, aprovechamos la etapa final para hacer divergir el foco parcialmente hacia las perspectivas y los sentidos de algunas conceptualizaciones emergentes. Uno de los temas que suscitó especial interés fue la propia definición de los Sellos de Gestión Colectiva—concepto que era desconocido para ambos Sellos al momento de su conformación y que fue introducido en 2012 por el Estado Nacional a través de *Recalculando*. La opción de la figura original (“sello discográfico independiente”) había surgido debido a que se trataba de un término conocido; sin embargo, ni *Pistilo Records* ni *Desde el Mar* llevaban a cabo las tareas propias de un sello editor:

(...) si bien la palabra sello siempre estuvo, nos dábamos cuenta que éramos mucho más que un sello editor cuando empezamos a hacer fanzines, ciclos, traíamos bandas de otros lados. Todo lo que podíamos, hacer lo hacíamos.

Ya pasó a ser una plataforma de expresión y dentro de nuestro grupo, todo el que pudiera hacer algo bueno, si podíamos difundir a través de *Pistilo*, lo hacía.

Siempre tratamos de no quedarnos con; “bueno solamente editamos discos”, sino que somos un colectivo de artistas que hacemos lo que nos gusta.

(Isaac Saad. *Pistilo Records*)

No existía el nombre. Un día, en estas reuniones que hacíamos con otros sellos nos dijeron que éramos un Sello de Gestión Colectiva. La gente de Recalculando empezó a focalizarse en este tipo de sellos y ellos hablaban de que éramos Sellos de Gestión Colectiva. Para nosotros hasta ese momento éramos un sello independiente. (Diego Montoya. *Desde el Mar*)

No sabíamos lo que era un Sello de Gestión Colectiva. Cuando lo armamos era un sello con una condición pero sabíamos que no era un sello, decíamos sello *Desde el Mar* pero no es un Sello, no estábamos editando discos pero, bueno, como no había otra cosa decidimos ir por ese lado. Después nos llaman cuando estaban armando Recalculando; era esta cuestión de hacer visibles todos los Sellos de Gestión Colectiva que había en el país. Ahí dijimos, "ah, somos un Sello de Gestión Colectiva" y vimos que los otros sellos trabajaban parecido... (Emiliano Montani. *Desde el Mar*)

Este tema nos introdujo a la figura de gestión colectiva y nos permitió conversar en torno al sentido que lo colectivo tenía para cada entrevistado. De esta manera pudimos reconocer las diferentes interpretaciones y alcances de ese concepto. En *Pistilo Records* se relaciona más a una especie de valor agregado que aporta la diversidad de voces y de disciplinas:

El colectivo refleja lo que es plural y en ese sentido nosotros siempre tuvimos esa conciencia, aunque no nos denominábamos así, sino que éramos un sello *indie* (independiente). Pero a su vez, el concepto de que estábamos haciendo algo conjunto siempre estuvo (...) Eso es lo que nos gustaba, mezclarse. Que haya de todo tipo de manifestaciones. La diversidad sumaba un montón. (Isaac Saad. *Pistilo Records*)

En *Desde el Mar* el concepto de colectivo adquiere, en cambio, un sentido estratégico, relacionado a la forma de trabajar que según Diego Montoya se asemeja al de una cooperativa. Un hecho curioso fue que ambos entrevistados emplearon una imagen similar asociada a dicha definición: en caso de que una banda lograra el éxito masivo al pertenecer al mismo Sello de Gestión Colectiva, ésta *acarrearía* o *empujaría* a las demás:

(...) es eso el momento donde todos tiran para el mismo lado y trabajando para lo mismo, ahí es el momento en el que está funcionando como colectivo. De hecho si hay una banda, pongamos *Luzparís*, y todos laburamos para esa banda, no significa que dejamos de ser colectivamente porque estamos trabajando para esa banda. Nosotros eso siempre lo hablamos, decíamos, si *Luzparís* explota, es de *Desde el Mar* y

eso va a acarrear. (...) la marea va a llevar a buen puerto al resto de las bandas, entonces es ahí, colectivamente seguís trabajando para lo mismo, el objetivo que tienen todos en común, sea cual sea. (Emiliano Montani. *Desde el Mar*)

Colectivo, cooperativismo; si bien hay que saber de verdad qué es, a la escala nuestra, que fue muy intuitiva, son palabras que van muy relacionadas con esto del control del ego, lo máspreciado que para mí logramos con el Sello, para adentro, es esto de todos trabajando porque al otro le vaya bien, más allá de cómo le va a uno. Para mí es eso, poder salirse del "yo quiero llegar" para bueno, vamos para acá, vamos a empujar total todos estamos atados de la misma soga; si vos llegaste hasta ahí después lo único que tenés que hacer es ayudarme a subir a mí. (Diego Montoya. *Desde el Mar*)

Esta analogía con las cooperativas resulta interesante sobre todo si tenemos en cuenta a la cultura como herramienta para conformar procesos de diálogo, consenso y participación. Podríamos aventurarnos a decir que estos colectivos artísticos se asemejan a la cooperación horizontal, ya que ambos se basan en las afinidades culturales, sociales, económicas y en la solidaridad. Tienden a la coproducción, la cohesión y la participación pero fundamentalmente se sustentan en la equidad y en la valoración de la diversidad como riqueza, el debate, la tolerancia y el respeto como condición para trabajar. En los Sellos de Gestión Colectiva los artistas ejercen un control creativo y administrativo directo y completo pero sin limitarse a la obra individual. Nuevamente los testimonios revelan una especie de contrapunto entre la razón colectiva y las lógicas individuales moderno-occidentales.

El reconocimiento, superar los egos y la tradición individualista de los artistas

Conversando sobre la experiencia y las dinámicas del trabajo colectivo, algunos de los entrevistados mencionaron la cuestión del ego, la competencia interna y cómo manejar los inconvenientes que estas cuestiones podrían llegar a generar dentro del Sello. El diálogo y debate permanente fue el recurso principal al que se refirieron para remediar el primero fundamentándose también en el fortalecimiento del sentido de pertenencia a un grupo mientras que un sentido saludable e inspirador de la competencia es empleado para motivar el crecimiento y la auto superación:

(...) competimos sanamente dentro del Sello a ver qué presentación de disco de cada banda era la mejor... y lo bueno es que la que viene tiene

que ser mejor que la que pasó. Y por ejemplo lo que nos pasó es que Leo (SLNT), que había hecho la mejor presentación de ese momento, después estaba trabajando en la presentación de *Simmur* para que sea mejor que la de él propia. Esa situación fue buenísima; los egos cuestan siempre mucho moverlos pero *Desde el Mar* por suerte es un Sello que pudo sortearlos. Siempre están pero se pueden surfear (...) es difícil, es como un tesoro guardado, el cooperar, el habilitar contactos y esas cosas. Eso fue lo que mejor nos salió a nivel humano, a nivel amigos. (Diego Montoya. *Desde el Mar*)

Es el mal del solista... después cuando vos tenés una banda, y son 3, 4 o 5 que tienen que discutir. Ahora, cuando tenés una banda de bandas... si vos creés que vos tenés más oportunidades porque tu banda es mejor que otra, no entendiste nada. Y ahí charlarlo, debatirlo y bajarlo. Eso se discutía mucho y siempre nos ayudó a estar centrados en el Sello y trabajar en conjunto para eso. (Emiliano Montani. *Desde el Mar*)

El diálogo respecto al ego derivó a conversar acerca del reconocimiento, las formas en las que se expresa, de dónde procede y el lugar que ocupa no sólo a la hora de crear sino también en el momento de encontrarse con el público, los medios de comunicación y las instituciones. Para Emiliano Montani se ve reflejado en el público que, entre una variada oferta, elige asistir a sus presentaciones; "...es como un gracias porque el chabón podría estar haciendo cualquier cosa y te viene a ver o que te escuchen una canción es medio *flashero*" y se refirió al respeto y al cuidado que procura mantener con sus seguidores: "si es la gente que te vino a ver, cuidarla un poco, mimarla porque pagó una entrada y le gustó joya, buenísimo". Para Isaac Saad, el reconocimiento del público es una motivación que los impulsa a seguir publicando sus creaciones y, si bien no es algo que busquen o que influya en sus obras, siempre que se recibe es gratificante. Asimismo manifestó que muchas veces llega de los lugares más lejanos o impensados y no precisamente desde los medios o las instituciones:

(...) no hay reconocimiento de los medios para nuestro trabajo. No hay un reconocimiento de las autoridades, ni de las instituciones, ni de la Secretaría de Cultura. Tampoco vamos a ir a pedir que se nos reconozca nada. Pero cuando llegan esas señales, que a veces de lugares muy distantes más que del que tenemos al lado, gratifica un montón. Pero no es el móvil de nuestro trabajo. El móvil es sacar afuera lo que de otra forma quedaría adentro.

Isaac también compartió una anécdota interesante al respecto, sobre una experiencia que le había sucedido un tiempo atrás cuando una persona le dijo que su música lo había inspirado:

Eso es lo máximo que le pueden decir a un artista. Porque nuestro propósito es inspirar a otros. Si hay un objetivo como artistas es que tu música llegue a inspirar a otros. Sino la dejás entre cuatro paredes; pero si te exponés a sacarla, a mostrarla, es para que eso pueda inspirar a otros. Es el único motivo por el cual uno quiere reproducirse. Es decir, lo publicamos, lo mostramos porque esto a otro le puede hacer bien, y al que no le gusta no pasa nada, pero a alguno lo va a inspirar. Así que somos abiertos a las inspiraciones de los demás pero también queremos inspirar a otros. Eso es fantástico.

De esta manera, podemos percibir que la cuestión de la recepción es inherente a las creaciones y prácticas artísticas y que el reconocimiento puede de llegar de diferentes círculos cada uno con distinto grado de trascendencia y de distintas formas. En las narrativas de Isaac aparece esta distinción y emerge cierta contradicción, quizás inconsciente, al señalar la falta de reconocimiento de las instituciones y los medios masivos, los cuales parecerían tener mayor peso en cuanto a la legitimación. Y aunque en un principio no sea buscado, al menos manifiestamente, siempre será bien recibido ya que en estos casos no es una cuestión de orgullo o egocentrismo, sino que más bien se vincula a la satisfacción que produce la apreciación de la creatividad y a las emociones que una canción puede generar en quien la escucha, al mismo tiempo que es una motivación más para la edición y publicación de sus canciones. En definitiva, el reconocimiento se relaciona con el sentido de valoración que posee una obra de acuerdo a su recibimiento y si bien no se trata del motor principal para la creación —ni la última o única finalidad para exhibir y reproducir sus obras— resulta significativo, motivador e incluso, dependiendo de dónde proceda, legitimador. El aspecto que parece distintivo es, entonces, el énfasis en el ego que reclama exclusividad; no se anula el deseo de ser recibido, sin embargo tampoco se comprende como un trofeo individual.

Transitar el camino de las autodefiniciones para construir identidad

En la primera etapa de esta investigación pudimos conocer las autodefiniciones elaboradas por cada Sello y cómo a partir de ellas fueron construyendo y legitimando su identidad. En los Sellos de Gestión Colectiva ésta se va construyendo en torno al diálogo y la reciprocidad con los otros (Garretón, 2002). Sin embargo la preocupación por la

identidad aparece muy sutilmente en los documentos de *Pistilo Records*. Por ello quisimos profundizarlo durante esta última etapa en la que Isaac Saad desarrolló la autodefinition elaborada por el Sello donde se narran como un “constructor de contenidos artísticos destinados a una pequeña parte de la humanidad”:

En un principio el objetivo era que el Sello sea un medio de expresión y de producción. (...) sabíamos que nuestra música iba a ser, en todo caso, para algunas personas sensibles a eso pero que la gran mayoría iba a escuchar el 'tema comercial del momento'. Siempre supimos eso, pero en vez de desanimarnos nos motivaba más.

Así es como se afirma el deseo de constituirse fundamentalmente como un canal de expresión independiente, sin ambiciones comerciales ni aspiraciones de tener un alcance masivo. En el mismo sentido, la influencia que el contexto geográfico ejerce sobre el Sello, su identidad y sus actividades tiene una presencia muy ligera donde apenas se menciona el contexto marítimo, mientras que en el caso de *Desde el Mar* se manifiesta no solo en los aspectos visuales y estéticos --el nombre y la imagen— sino que también se constituye como uno de los elementos principales que permitió la cohesión, la construcción de su identidad artística y definió gran parte de su dinámica como colectivo de trabajo:

La cuestión de la identidad fue clave, entenderla, pero primero hubo que pensarla. (...) tuvimos que pensar qué era lo que nos iba a relacionar, cuál iba a ser la identidad porque cualquier proyecto artístico tiene que tener un concepto (...) había algo que nos conectaba con los *Tantra*, *Venus de Milo*, *Alfonsina*, incluso son *Zoot*; teníamos como algo en común que era el sonido medio nostálgico (...) Estábamos buscando que Mar del Plata se dejara de ver como una ciudad balnearia (...) Por eso lo del invierno y por eso lo del festival y todo lo que hicimos, lo hicimos durante muchos años en invierno para dejarlo asentado. (Diego Montoya. *Desde el Mar*).

No sé si la palabra es nostalgia, pero ese gris, la niebla del otro día. Levantarse, capaz vas a hacer un tema y está así. Eso creo que en cierta forma repercute y todos tenemos como un grado siempre de esa cosa melancólica (...) Hay un conector que es la ciudad con esos grises que tiene y el invierno que hay que meterle mucha gana y después la manera de trabajar, que no importaba tanto lo que se hacía, importaba que trabajáramos todos. La dinámica. (Emiliano Montani, *Desde el Mar*).

La identidad de cada Sello está inevitablemente ligada al contexto y, con diferente intensidad, al territorio en el que emergieron. Al mismo tiempo fueron construyéndose conjuntamente a través de una búsqueda intencional para encontrar características que los unieran y permitieran componer un grupo de sujetos afines. En un primer acercamiento parecieran vincularse en torno a sus similitudes estéticas y musicales; sin embargo los elementos aglutinadores que se destacan y que cimentan estos colectivos están relacionados fuertemente al compromiso con una forma de trabajo y los principios ideológicos a partir de los cuales se autodefinen y que atraviesan la totalidad de sus prácticas. En *Pistilo Records* se declara la pertenencia a un grupo reducido y con expresa voluntad de diferenciarse de lo masivo y popular, con el deseo de ser fundamentalmente un canal libre de expresión. En el caso de *Desde el Mar* la cercanía al océano, el invierno prolongado y los sentimientos que ello provoca son algunos de los elementos cohesionadores. Al mismo tiempo buscan separarse del imaginario de una ciudad veraniega llena de propuestas *masmediáticas* durante la época estival y definirse de acuerdo a su modalidad de trabajo basada en la horizontalidad, el diálogo y el intercambio. Se destaca entonces a la cultura como medio de comunicación y expresión pero sobre todo como legitimadora de identidad que se ve traducida en sus intereses, expectativas, autodefiniciones, valores y estrategias.

Ser músico autodidacta ¿primer paso hacia la independencia?

Apartándonos por un momento de lo colectivo, quisimos profundizar sobre las apreciaciones personales y conocer cómo se autodefinen y qué sentido tiene para los participantes el *ser músico*. Un dato relevante fue que los tres manifestaron que la música no es su oficio o principal sustento económico. Además Isaac y Emiliano consideraron que una formación académica no era necesaria, sino más bien que lo diferenciador radica en la capacidad de crear y componer sus propias canciones. Este impulso por hacer música, a su vez, se relaciona con un aspecto más de la personalidad que cada uno fue desarrollando y que les permite expresarse, comunicar sus sentimientos y relacionarse con sus pares:

Para mí no tiene que ver con una profesión, ni con un trabajo ni nada por el estilo. Tiene que ver con una condición que uno exploró, que cualquiera podría serlo (...) es el resultado de una búsqueda (...) Yo nunca paré de hacer música pero tampoco nunca me pareció necesario aprender o estudiar música o tener que hacer esta música o la otra. Siempre lo viví de una forma totalmente desestructurada y para mí es una faceta de mi

persona, que está, que es muy importante, pero no me gusta ese lugar de oficio, el “músico de oficio, trabajo” para mí la música es una faceta más de mi vida, no es mi trabajo, no lo hago para que sea funcional. Soy una persona, trabajo de abogado y hago música todo el tiempo (Isaac Saad. *Pistilo Records*).

Como ya habíamos mencionado, la música está presente en todas las culturas y a lo largo de la historia de la humanidad; podría decirse que se trata una característica natural de los seres humanos que, según las circunstancias y el contexto pueden desarrollar, sin que ello requiera de una educación formal sino que, según los entrevistados, se relaciona a una sensibilidad innata, a una manera particular de expresarse que fue perfeccionada de forma autodidacta. El carácter social de la música se ve plasmado en su capacidad para configurar la experiencia humana e influencia en la conformación de vínculos y sentimientos de pertenencia a un grupo determinado. En algunos casos esta característica impregna incluso el momento de la composición:

Ser músico es lo que soy... es mi lugar más real. Poder exteriorizar un montón de cosas en canciones pero a su vez yo soy músico con otras personas, yo toco en una banda. Músico, la palabra no me dice mucho (...) ser músico para mí también es compartir... es algo que no es individual (...) en los últimos años las he hecho con los chicos en la sala, entonces no es solo lo que yo estoy expresando, estoy expresando lo que puedo, con la combinación de lo que otros también hacen y generar una obra de arte. Pero no es la palabra que me representa del todo. (...) me gustaría que sea artista. Pasa que es una palabra tan grande, tan grandilocuente que no puedes decirlo (Diego Montoya. *Desde el Mar*).

Se puede leer aquí también un imperativo colectivo para la producción (o reproducción) musical, que se marida con los modos de organización y funcionamiento de los Sellos. Otra característica que surge en torno al quehacer musical es la de la creación, práctica que encierra valores comunicacionales y capacidades expresivas que los diferencian respecto a la interpretación:

Hay una definición del guitarrista de *Sonic Youth* (Thurston Moore). Definía como artista al que creaba y como músico más en el sentido de intérprete. Yo me considero más artista que músico, músico no soy porque no puedo interpretar nada, no sé leer una partitura. Soy músico autodidacta y hago lo que me sale (...) En mi caso mi profesión es diseño gráfico, vivo de eso y por otro lado músico y artista (Emiliano Montani. *Desde el Mar*).

Estas declaraciones acreditan otro modo de ser y hacer música, alejada de la educación formal y las definiciones estructuradas o academicistas. La música es una práctica polisémica, que se vive y se experimenta. Crea diversos imaginarios y, al mismo tiempo, configura la experiencia humana, ayudando a ordenar la cotidianidad y mediando sobre los gustos, las preferencias y los sentidos de pertenencia hacia determinados grupos sociales y culturales (Yúdice, 2007; Palominos, Farías & Utreras 2009). Ser músicos autodidactas, en cierta medida también se relaciona con la filosofía del *hazlo tú mismo*, como una nueva arista dentro de la noción de independencia adoptada por estos Sellos, donde se prioriza en todos los aspectos, incluso en los formativos la búsqueda personal de cómo hacerlo. Para los integrantes de los Sellos de Gestión Colectiva es además la expresión de una búsqueda personal que les permite canalizar sus sentimientos y funciona también como un vehículo para la comunión con otros. Lo colectivo se expresa además, y como decíamos, en la superación de la tradición individualista del artista, permitiendo a los miembros compartir sus emociones a través de sus interpretaciones y creando sus obras conjuntamente.

Finalmente nos preguntamos si esta irreverencia respecto de los cánones más convencionales o academicistas de la interpretación musical inciden en la búsqueda de independencia de los Sellos. La autogestión los exime del arbitraje; los canales de legitimación más tradicionales se anulan en favor de criterios auto-definidos. Las NTICs parecen haber suscitado grados de independencia verdaderamente inéditos en este sentido.

Sellos de Gestión Colectiva Revisión conceptual y perspectivas de futuro

En el Marco Conceptual con el que iniciamos este trabajo, mencionamos que autogestión hace referencia a las formas de organización que se administran de manera autónoma fiel a sus principios y objetivos y bajo la filosofía del 'hazlo tú mismo' que, en gran medida, fue posible por la revolución de las NTICs. En el caso de los Sellos de Gestión Colectiva los músicos empezaron a intervenir en su proyecto musical más allá de la etapa creativa para desarrollar su capacidad de producción y gestión a la par de lo artístico. Los entrevistados manifestaron que, en el contexto actual, el quehacer artístico independiente se vincula fuertemente con la autogestión:

(...) la parte no creativa del músico tal vez (...) el músico que quiera ir más allá de sus 4 paredes tiene que ser gestor o tener mucha suerte y que alguien le gestione por él (...) Creo ya que es natural que el músico de hoy sea gestor de su obra. Pienso que en el futuro tal vez los sellos no van a

tener tanto sentido porque cada vez es más la posibilidad para el propio músico de gestionarse todo (Isaac Saad. *Pistilo Records*).

No sé cómo es otra forma de hacer cosas que no sean autogestionadas (...) el instinto propio de supervivencia y más en los tiempos que corren (...) La autogestión abrió todo el juego, grabar un disco, promocionarlo. El “hacelo vos mismo” (...) es no esperar a que te regalen nada, es ir a buscarlo, es ir a buscar las cosas. Nunca tuve como los sentidos puestos sobre la gestión pero todo nació porque yo quería tocar en mejores lugares (Diego Montoya. *Desde el Mar*).

Tiene esa cuota de creación y de gestión. Igual creo que ninguno de nosotros cuando se puso a tocar en una banda o hacer música pensó que íbamos a tener que gestionar los recitales, llenar un formulario y un montón de cosas que nosotros desde la creación artística no lo teníamos en cuenta y empezó a suceder y hoy me parece que es parte también de la creación, de ser músico (...) Creo que la autogestión va acompañada de la profesión de ser músico porque también la industria cambió (Emiliano Montani. *Desde el Mar*).

Podemos concluir que los Sellos de Gestión Colectiva nacieron dentro de un proceso de redefinición de la industria musical como *prácticas catalizadoras*. En ellas se resignificaron los valores asociados al trabajo colectivo creando un modelo de trabajo innovador que se presenta como alternativa a la industria discográfica oligopólica y traspasa el ámbito de la producción y edición discográfica.

La revolución tecnológica, internet, las redes sociales, el acceso a la información, los recursos y los dispositivos para la producción, reproducción, distribución y circulación fueron sin duda factores que favorecieron la emergencia de los Sellos de Gestión Colectiva y que en la actualidad se encuentran consolidados. Ahora bien, si tenemos en cuenta que son producto de una época en la que el cambio y la innovación son constantes, podría pensarse que ellos también pueden redefinir sus roles, objetivos y actividades. Emiliano Montani comentó que muchos de los Sellos que surgieron en la misma época de *Desde el Mar* no existen más o bien se han transformado en productoras o dedicado a otro tipo de actividades dentro del sector mientras que Isaac Saad reflexionó:

Antes eran muchas más, incluso nosotros como sello independiente chico, podíamos brindarle al músico cosas que hoy capaz que lo puede hacer solo. La importancia de los sellos hoy sigue estando en la posibilidad de compartir momentos, conocimiento, de influenciarse (...) para mí sigue

siendo válido el hecho de que tengamos un lugar, nos podamos juntar, transmitir ideas, esos intercambios enriquecen al músico (Isaac Saad. *Pistilo Records*).

Estas prácticas culturales se originaron entre otros factores por la existencia de problemáticas comunes; enfrentar las vicisitudes de una escena cultural cerrada y una industria discográfica dominada por patrones mercantilizados sin lugar para las expresiones independientes. Son una novedosa forma de participación social y que han revalorizado y resiniendo el sentido de lo colectivo desde una perspectiva política que tiende hacia la emancipación. Como en todo fenómeno social donde los contextos pueden cambiar al mismo tiempo que las necesidades y los objetivos pueden modificarse, los Sellos de Gestión Colectiva se encuentran en un proceso continuo donde sus actividades y sentidos son revisados y redefinidos constantemente. Sin embargo y más allá de sus transformaciones, creemos que la búsqueda de identificación, de pertenencia a un espacio donde compartir, intercambiar y retroalimentarse siguen siendo las características más valiosas de la acción colectiva, expresión de una ciudadanía activa y propositiva que se aproxima a la democracia participativa mediante la agencia de los sujetos. Al mismo tiempo permiten la reconfiguración y el fortalecimiento de las identidades, la creatividad y crean nuevas relaciones e interacciones. En una sociedad capitalista globalizada que pareciera segmentar y separar cada vez más, este tipo de prácticas pone en relieve el valor de la unión a través de la música.

CONCLUSIÓN

La consigna del Trabajo Final de Graduación de la Licenciatura en Gestión Cultural nos ha permitido alcanzar un gran número de aprendizajes. Algunos de ellos se ciñen a la temática específica en tanto que otros se extienden al universo del campo disciplinar. Hoy confirmamos nuestra convicción que las investigaciones en el campo de la Gestión Cultural deben encargarse, entre otros menesteres, de interpretar las iniciativas culturales, recurriendo a la comprensión de las perspectivas de los participantes como principio metodológico. Desde un marco más intuitivo al respecto optamos oportunamente por comprender las prácticas alternativas independientes y autogestionadas originadas a la luz de los cambios ocasionados por el sistema neoliberal capitalista globalizado, la revolución de las NTICs y las consecuentes transformaciones de la acción colectiva. La elección del sector musical se relacionó no sólo con la crisis que atraviesa su industria sino también con el hecho de que se trata de una forma de expresión y comunicación transversal en nuestras sociedades, presente en la vida cotidiana y a lo largo de toda la historia de la humanidad, cuyos efectos socio-afectivos resuenan en el dominio de la cultura en el tejido social.

La música evidencia los vínculos que existen entre la sonoridad y los sentidos; es capaz de evocar y transmitir información, paisajes, valores y sentimientos mediante el sonido. En este entramado entre lo permanente y lo coyuntural, interpretar los orígenes de los Sellos de Gestión Colectiva se nos ha presentado como una práctica que nos permitió observar los entrecruzamientos entre lo cultural, lo social, lo político y lo económico, y al mismo tiempo comprender las características de un tipo de autogestión —intuitiva— surgida desde la capacidad de agencia de los sujetos para contrarrestar las prácticas hegemónicas a partir de una reinterpretación y redefinición de todo lo relacionado a la producción musical y la acción colectiva que ha creado sus propias estrategias y métodos de legitimación.

Luego de haber transitado las diferentes etapas de esta investigación experimentamos la grata sensación de haber alcanzado en buena medida los objetivos que se habían planteado al comienzo. No sólo fue posible comprender el origen particular de los Sellos que fueron objeto de este estudio, sino que también hemos podido conocer los sentidos y las motivaciones que estimularon su creación como fruto de un proceso histórico, desde

las narrativas y los sentimientos de sus miembros y, al mismo tiempo logramos describir —aunque sucintamente— los contextos sociopolíticos y económicos y las escenas culturales que impulsaron la emergencia de ambos Sellos en la ciudad de Mar del Plata. La decisión de sostener la investigación en el micro-universo de la población local se presentó como expresión de coherencia con un interés metodológico de situar la investigación por fuera y más allá de las lógicas positivistas y postpositivistas que aún se refugian en pretensiones de universalidad y generación de teorías con voluntad de generalización. Este ha sido, creemos, un rasgo potente del trabajo. Sin embargo, creemos que el valor fundamental de esta tesina consiste en haber logrado emprender, junto a los co-participantes, un ejercicio de memoria que habilitó espacios para volver a pensar, re-visitar y recordar los sentimientos, motivaciones, objetivos y expectativas originales, al mismo tiempo que se prestaron las condiciones para revisar los significados de los conceptos clave que atraviesan esta práctica desde sus inicios, partiendo de sus especificidades y dinámicas internas.

Como hemos compartido, cada Sello objeto de esta investigación emergió en contextos diferentes; sin embargo, y una vez finalizada la experiencia en el campo, encontramos la necesidad de rever la definición que propusimos en el Marco Conceptual, reelaborando la conceptualización de los Sellos de Gestión Colectiva. Éstos nacieron en un contexto de redefinición de la acción colectiva, una crisis de la industria de la música y a la luz de las nuevas tecnologías y las redes sociales. Su emergencia además evidencia el cambio del paradigma artístico, del individual al colectivo. Las motivaciones iniciales de esta práctica parecieran ser, en un principio, simples: juntarse para expresarse, fortalecerse y de esa manera poder enfrentar problemáticas comunes. Sin embargo, como pudimos comprender durante esta investigación, sus orígenes también están ligados a otras cuestiones que ponen en tensión algunas acciones y procesos del modelo tradicional de la industria desde una perspectiva alejada del razonamiento puramente comercial de las *majors*, sin por eso dejar de constituir un locus dentro del gran mercado capitalista, un nicho de producción y consumo (Lash & Urry, 1998 en Wortman 2009) donde los músicos pasan a ocupar el centro de la escena tomando una posición definida en relación al contexto del que forman parte.

Hoy podemos afirmar que esta práctica colectiva innovadora no posee una lógica única o exclusiva de funcionamiento. Sin embargo hay ciertos aspectos que la caracterizan y permiten su distinción respecto de los Sellos independientes. La principal diferenciación se relaciona con sus estructuras horizontales y las formas en las que desarrollan sus actividades, basadas en el trabajo colaborativo, asambleario y en la retroalimentación

artística. De esta manera se recuperan y resignifican los valores asociados al trabajo colectivo y se crea un modelo transformador que traspasa el ámbito de la edición discográfica. Si bien se autodenominaron “sello discográfico”, por tratarse de un término conocido, los Sellos analizados funcionan finalmente como grupos de trabajo multi e interdisciplinarios que intervienen en todas las etapas de la producción musical y ejercen el control creativo y administrativo, defendiendo su independencia y poder de decisión. Asimismo, establecen vínculos con otros Sellos y colectivos artísticos, agentes culturales, medios de comunicación, organismos públicos y empresas con quienes articulan para potenciar y difundir sus iniciativas y desarrollar iniciativas conjuntas en las cuales se emplean los recursos y saberes en forma colaborativa.

Los principales elementos nucleadores están asentados en las relaciones humanas, donde adquieren gran importancia las similitudes estéticas y las afinidades musicales, pero fundamentalmente la elección y el compromiso con una misma estrategia a partir de la cual definen su metodología de trabajo, que se vincula directamente con valores ideológicos tales como la independencia, la autogestión y el debate. Por todo esto consideramos que sus modelos superan ética y estilísticamente al de las *majors*, ya que los Sellos de Gestión Colectiva enfatizan la dimensión simbólica y afectiva, la solidaridad, la cooperación, la horizontalidad, el trabajo en equipo y en red al mismo tiempo que crean una oferta variada que cuenta con diferentes sistemas y mecanismos de validación propios y además contribuye a la diversificación y ampliación de la oferta cultural.

A medida que fuimos avanzando en la elaboración de esta tesina comenzaron a abrirse diferentes temáticas que se relacionan directamente al origen de los Sellos de Gestión Colectiva pero que, debido a la necesidad de trabajar sobre el recorte específico por el que habíamos optado, han creado condiciones propicias para generar futuras líneas de investigación sobre las que se podría profundizar en trabajos posteriores. Entre otros, consideramos interesante ahondar en estudios que apunten a la comprensión de: -Los nuevos desafíos de las industrias creativas vinculados al modelo 2.0 —la validez del marco jurídico existente, la cuestión de la piratería, la protección de los derechos intelectuales y de autor versus los derechos libres— entre otros. También resulta prometedor el abordaje del rol actual de la música como un elemento aglutinador, un factor de expresión, vinculación y legitimación social identitario. Finalmente es interesante el estudio del rol específico que deben/pueden desempeñar los gestores culturales profesionales al interior de o con relación a estas prácticas culturales autogestivas.

Precisamente en relación con el último ítem, confiamos en que esta producción académica realice un aporte significativo al campo aún (y siempre, inevitablemente) en construcción de la Gestión Cultural dando difusión en el ámbito académico a una práctica social específica. Empezar una indagación sobre dinámicas gestadas en la matriz social implica crear un espacio académico para su visibilidad y legitimación en el ambiente cultural local en general y el sector de la música en particular. Además de colaborar con la generación y actualización del conocimiento respecto al tema de estudio —como así también a la revisión y redefinición de algunos de sus conceptos transversales— hemos prestado especial atención a las significaciones y las interpretaciones que emergieron de las narrativas de los co-participantes para ampliar la resonancia de sus voces. Creemos que en este mismo esfuerzo ha sido posible aportar a la comprensión del sector cultural como clave de las estrategias de dominio y la profundización de desigualdades económicas y las tensiones sociales, y al mismo tiempo como herramienta fundamental desde la cual enfrentar esas adversidades y construir un futuro donde cada sujeto sea creador de su porvenir y pueda mejorar su calidad de vida.

En una empresa tan noble y de tal compromiso político, abogamos por la formación de gestores culturales que sean capaces de trabajar dentro de las paradojas e intersticios que deja el sistema globalizado para desde allí realizar investigaciones, proyectos e intervenciones que creen posibilidades para el desarrollo cultural a nivel local, el crecimiento de la participación colectiva en la vida cultural, su fortalecimiento, promoción y fomento. En otras palabras, esperamos ser dignos representantes de una opción de gestión cultural definida por su sensibilidad a los elementos simbólicos y emocionales, los procesos creativos, las prácticas socioculturales y los modos de expresarse y su compromiso con las realidades locales; gestores capaces de transformar, mejorar y dignificar la vida de las personas partiendo siempre de sus necesidades y su poder positivo.

REFERENCIAS

- ABAL MEDINA, J.M. (2010). *Manual de Ciencia Política*. 1ª Edición. Buenos Aires, Argentina: Editorial Eudeba.
- ANDER-EGG, E. (1992). *Desarrollo y política cultural*. Buenos Aires: Ed. Ciccus.
- ANTOINE, C. (2001). Las industrias creativas en Chile. Posibilidades y propuestas en la coyuntura de las nuevas políticas culturales del país 2011-2016. En *Revista quadersanimacio.net* N°14, julio de 2011. Chile.
- ARGENTINA MINISTERIO DE CULTURA DE LA NACIÓN (2015) *Guía Rec: Claves y herramientas para descifrar el ecosistema actual*.
- AUGÉ, M. (2006). *El oficio de antropólogo*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- BONET I AGUSTÍ, L. (2006) *Cultura, Ciudad y desarrollo en un mundo globalizado* (Pp. 149-171). Madrid, España: Tensiones Editorial CCE.
- BURUCÚA, J. E. (1999) *Nueva Historia Argentina. Vol 1. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana S. A.
- CALVI, J. C. (2006). *La industria de la música, las nuevas tecnologías digitales e Internet. Algunas transformaciones y salto en la concentración*. Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.
- CASTRO, G. S. (2009) *Consumo musical y cultura digital en América Latina / A: Buscando señal: lecturas sobre nuevos hábitos de consumo cultural*. Córdoba, Argentina: Editorial Centro Cultural España, 2009.
- CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN FLOREAL GORINI (2007). *Libros, música y medios. Notas sobre industrias culturales y legislación cultural*. Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del CCC.
- CLIFFORD GEERTZ. (1973). *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.
- CUCHE, DENYS. (1966). *La noción de cultura en las ciencias sociales* 2 ed. (2002). Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- ESCOBAR, A. (1999). *El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política de la antropología contemporánea*. Bogotá, Colombia: Cerec.

- HABERMAS, J. (1981). *Teoría de la Acción comunicativa*. Madrid, España: Taurus Humanidades.
- GARCÍA CANCLINI N. (2005). *Las Industrias Culturales y El Desarrollo de Los Países Americanos*. En: www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub2.doc
- GARCÍA CANCLINI N. (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. P ed. 1ª reimp.- Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- GARRETÓN, M. A. (2002). *Las dimensiones de la acción colectiva en América Latina*. *Revista de la CEPAL* 76 • ABRIL 2002.
- GARRETÓN, M. A. (2000). *La sociedad en que vivi(re)mos: introducción sociológica al cambio de siglo*. Santiago, Chile: Ediciones LOM.
- GEERTZ, C. (1973). *La interpretación de las culturas* 12 ed. (2003). México: Gedisa.
- GETINO, O. (2001). *Las Industrias Culturales Del Mercosur*. Observatorio de Industrias Culturales (OIC). Subsecretaría de Gestión e Industrias Culturales de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- GETINO, O. (2006). *El capital de la cultura. Las industrias culturales en Argentina y en la Integración Mercosur*. Buenos Aires. Senado de la Nación Argentina y Parlamento Cultural del MERCOSUR.
- GIMENEZ, G. (1999). *Territorio y cultura*. En: Estudios sobre las culturas contemporáneas. Época II. Vol. V. Núm. 9, Colima.
- GRINBERG, S. (2013) Educación, biopolítica y gubernamentalidad. Entre el archivo y la actualidad: Estados de un debate; Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. *Revista Colombiana de Educación*.
- GUBA, E. & Lincoln, Y. (2012). *Controversias paradigmáticas, contradicciones y confluencias emergentes*. En Denzin, N. & Lincoln, Y. (comps). Paradigmas y perspectivas en disputa. Manual de Investigación cualitativa. Vol. II. Barcelona, España: Gedisa.
- LAMACCHIA, M. C. (2012). *Otro cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Unísono Ediciones.
- MARISCAL OROZCO, J.L. (2007). *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*. México: UDG Virtual.
- MARTINELL SEMPERE (2001). *La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro*. UNESCO.

- MONTERO, M (2006) "Hacer para transformar. El método de la psicología comunitaria" Buenos Aires. Paidós.
- OLMOS, H. Y SANTILLAN GUEMES, R. (2000). *Educación en Cultura. Ensayos para una acción integrada*. Buenos Aires, Argentina: Ciccus.
- PAIRONE JUAN MANUEL (2013). *Nociones de independencia y autogestión en la escena de música urbana del campo de la música popular en Córdoba. Prácticas, estrategias y tomas de posición en distintos procesos de producción discográfica*. Trabajo Final para optar al grado académico de Licenciado en Comunicación Social. Universidad Nacional de Córdoba. Escuela de Ciencias de la Información.
- PALOMINOS S, FARÍAS E Y UTRERAS G (2009). *Música en tensión. Producción simbólica en tiempos de globalización*. Santiago, Chile: Consejo de Fomento de la Música Nacional: Gráfica LOM.
- PUIG PICART, T. (2000): *Ciudad y cultura en siglo XXI*. Buenos Aires, Argentina: Ciccus.
- TAYLOR, S. J. & BOGDAN, R (1992) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona, España: Paidós.
- TEXEIRA, COELHO. (2000). *Diccionario crítico de política cultural*. Barcelona, España. Gedisa.
- VALLES, M (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid, España: Paidós.
- VICARIO, F. (2010). *Cultura, Comunicación y Cooperación Internacional. Cultura e Pensamiento, Juventude e Activismo*.
- VELLEGIA, S. (1995). *La Gestión Cultural de la Ciudad ante el Próximo Milenio*. Buenos Aires, Argentina: Ciccus.
- WORTMAN, A. (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: FUDEBA.
- YUDICE, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos en la era global*. Barcelona, España: Gedisa.
- YUDICE, G. (2007) *Nuevas tecnologías, música y experiencia*". Barcelona, España: Gedisa.

Documentos periodísticos

-Realizan festival de música experimental e inauguran un sello marplatense. 15/06/2011. *Diario La Capital*, p29.

-Bandas marplatenses cantan "Desde el Mar". 2011. *Diario El Atlántico*.

-Ricci, G. 2012, Recuerdos del futuro. *El Gramófono 1*.

-*Pistilo Records* 2012, Explorador Azul - "Fragmentos del núcleo cósmico". *El Gramófono 1*(1), 49).

-Una banda de bandas. *Revista Ajo*. 14 marzo 2015. Recuperado de www.revistaajo.com.ar/notas/2909-una-banda-de-bandas.html

Sitios web y redes sociales:

-*Desde el Mar* (s.f) [Página de Facebook]. Recuperado de https://www.facebook.com/pg/desdeelmar/about/?ref=page_internal

-*Desde el Mar* 2015. Somos *Desde el Mar* (5 de noviembre de 2015). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0556Sffz3E4>

-*Pistilo Records* (s.f) Historia y actualidad en resumen. Recuperado de <http://www.pistilorecords.com/>.

-*Pistilo Records* (s.f) Música para festejar la nostalgia. Recuperado de <http://www.pistilorecords.com/>

-Sean ustedes bienvenidos a nuestra habitación. 9 de septiembre de 2005 Recuperado de <http://www.fotolog.com/pistilorecords/11666695/>

ANEXOS

Se adjunta CD con:

1. Consentimientos
2. Cuaderno de notas
3. Documentos analizados
4. Encuestas narrativas y las de las entrevistas en profundidad desgrabaciones