

Amateurs y profesionales: una mirada desde los mundos musicales emergentes

Amateurs and professionals: a view from the emergent musical worlds

Ornela Alejandra Boix
Universidad Nacional de La Plata / CONICET
La Plata, Buenos Aires
ornelaboix@gmail.com

LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada
Año X, #19, Primer semestre 2018
Buenos Aires, ARG | Págs. 55 a 72
ISSN 1851-8931 / eISSN 2545-658X

Recepción: 6/04/2018 – Aceptación: 2/05/2018

Resumen:

En este artículo, exploramos la transformación de la distinción entre prácticas musicales amateurs y profesionales desde los mundos musicales emergentes. Con este objetivo, exponemos de forma sintética los resultados de una investigación etnográfica, realizada entre los años 2009 y 2016 con sellos musicales en la ciudad de La Plata y el área metropolitana de Buenos Aires. Describimos y analizamos a la vez cambios en las prácticas musicales y en sus formas de conceptualización en la literatura especializada. Abogamos por una noción situada y singular de la distinción entre lo amateur y lo profesional, relativa a cada configuración musical. Desde esta perspectiva, describimos y comparamos formas emergentes de la profesión entre jóvenes músicos.

Palabras clave: *profesional, amateur, etnografía, música emergente*

Abstract:

In this article, we explore the transformation of the distinction between amateur and professional musical practices from the emergent musical worlds. With this purpose, we briefly expose the results of an ethnographic research, carried out between 2009 and 2016 with music

labels in the city of La Plata and the metropolitan area of Buenos Aires. We describe and analyze at the same time changes in musical practices and their ways of conceptualization in the specialized literature. We affirm a local and singular notion of the distinction between amateurism and professionalism, relative to each musical configuration. From this perspective, we describe and compare emergent modes of the profession among young musicians.

Keywords: *professional, amateur, ethnography, emergent music*

No hace demasiados años, en un trabajo originalmente publicado en el año 2001, el sociólogo y crítico musical Simon Frith (2006: 54) planteaba que en el contexto de la música popular no resultaba fácil trazar una línea que separe con nitidez lo profesional de lo amateur. A continuación, ejemplificaba con el caso típico de los integrantes de un grupo que tocan con asiduidad en un club, quienes pueden descubrirse un día, súbitamente, firmando un contrato con una compañía, bien pagados por hacer prácticamente lo mismo que han hecho durante años en calidad de aficionados. De acuerdo con su lectura, lo que mediaba entre las instancias profesional y amateur era un contrato discográfico. Al tiempo que Frith sugiere que la distinción entre lo amateur y lo profesional no siempre es coincidente con la calidad de la performance ni con las competencias técnicas y expresivas de los artistas implicados, devuelve una imagen precisa de la relación más o menos necesaria que el carácter profesional de un proyecto musical guardaba hasta hace muy poco tiempo con los mecanismos de la industria discográfica. En ese modelo, el disco resultaba estructurante del negocio y de la carrera profesional de los artistas (Fouce, 2012): las campañas de prensa y los videoclips se orientaban a promocionar los discos, los shows a presentarlos, mientras las subas y bajas de la popularidad se asociaban a la salida de nuevos *singles*. En este modelo tradicional del *broadcasting* basado en pocos emisores y muchos receptores, fundado en los medios masivos y la gran industria (Fernández, 2014), el carácter profesional de un proyecto musical se define desde el plano de la técnica (calidad sonora y performática) y desde el plano del mercado (el vivir de la música, aspiración fuertemente marcada por los parámetros de la industria discográfica, en tanto implica alcanzar gran parte de los ingresos por medio de la venta de discos). Al menos desde hace dos décadas, este sistema se halla fuertemente conmovido por el crecimiento de las innovaciones tecnológicas y por la masividad que adquiere su agenciamiento, transformándose, en términos de Howard Becker (2014: 268), el disposi-

tivo técnico y comercial del mundo de arte existente como los tipos de obra que ese aparato podrá organizar y explotar. En este marco, en este artículo nos preguntamos por la evolución del par dicotómico amateur/profesional en las experiencias musicales contemporáneas.

Entre los años 2009 y 2016 hemos trabajado de forma etnográfica en el área metropolitana de Buenos Aires¹ con distintas expresiones de lo que podría englobarse como música emergente. Con esta idea referimos, siguiendo a Gallo y Semán (2016), más que un nuevo género musical o una determinada sensibilidad estilística, una forma específica de gestionar, mezclar, habitar y relacionarse con la música, que implica un fuerte agenciamiento tecnológico, un relajamiento de los códigos estéticos, la gestión de la propia obra por parte de los músicos, una dimensión de localización y de lugar, una sostenibilidad económica y un circuito hecho a la escala de las necesidades y posibilidades de los participantes. En el presente trabajo, reponiendo de forma sintética elementos específicos de este mundo musical emergente, y en diálogo con una literatura que viene trabajando estos temas, sostenemos que el sentido de lo amateur y lo profesional se han reformulado entre los músicos jóvenes. Para ellos, las vías hacia la profesionalización musical ya no pasan exclusivamente por la industria discográfica, que pierde por lo tanto su lugar central como receptora de expectativas y/o resistencias. Específicamente donde hemos realizado la investigación, entre el *pegarla* y el *venderse*, los caminos de los músicos jóvenes se han pluralizado, y nos conducen a interrogar modalidades profesionales emergentes. Si bien este cambio aún no se ha establecido, ya ha producido hondas modificaciones en la experiencia de una nueva generación de músicos.

No discutimos específicamente en este texto una sociología de las profesiones artísticas: desde la investigación reconocida como pionera de Freidson (1986) sobre el desafío que implican los trabajos artísticos para una sociología pensada desde los parámetros de las profesiones liberales, se ha desarrollado, especialmente en Francia y Estados Unidos, un subcampo especializado que analiza el trabajo artístico y musical (Menger,

1 Trabajamos con distintos sellos musicales de la ciudad de La Plata (donde residimos) y el área metropolitana de Buenos Aires. En la investigación, se acompañó a los miembros de estas organizaciones a partir de la realización de observaciones y entrevistas abiertas en una variedad de instancias públicas y privadas, como reuniones privadas o los propios festivales y conciertos organizados por ellos. Trabajamos con la mayor cantidad posible de integrantes de cada organización en la medida que la sucesión de los hechos los hacía relevantes en la trama de interacciones investigada. Finalmente, la perspectiva etnográfica practicada, entendida como proceso relacional y dialógico entre la etnógrafa, las teorías de las ciencias sociales y las de los sujetos con los que investigamos, permitió seguir los objetivos de la investigación desde la singularidad de un caso. Es este conocimiento detallado de lo singular el que habilita el planteo de comparaciones con otros casos que refinan el conocimiento, tanto al interior del campo de estudios como en sus relaciones con la teoría social más general.

2002; Perrenoud, 2012)². Sin embargo, el debate de estos autores trasciende de la cuestión del trabajo en el arte, al punto de proyectar, especialmente en el esfuerzo de Menger, una sociología de la contemporaneidad³. Tanto es así que, en su confluencia con otras contribuciones, en particular la escuela estadounidense que estudia la producción de la cultura, introducida en Benzecry (2012), y la sociología de las mediaciones musicales de Hennion (2002), esta sociología (no sólo) del trabajo y de las profesiones ha funcionado como un impulso decisivo en la problematización que la academia latinoamericana y local hace del vínculo con la música. En nuestro caso, llegamos a esta literatura gracias a las exigencias de los hallazgos etnográficos. De todos modos, queda claro que en la ausencia de estas coordenadas bibliográficas difícilmente pudiéramos plantear aquí el problema de las modalidades de profesionalización así como preguntarnos por los cambios en categorías organizadoras de los mundos del arte (como amateur vs. profesional) y por la identidad profesional de los músicos.

En este marco, identificamos que en el curso de los últimos diez años la literatura latinoamericana y local expone en sí misma la crisis de lo que implica ser profesional en la música. En efecto, estos textos están tensionados entre el reconocimiento de prácticas profesionales en los términos de la industria musical tradicional o bien desde parámetros que aún resulta difícil determinar. Este trabajo expone, por un lado, dicha tensión en la literatura que desde fines de la primera década de los 2000 se aboca a describir y conceptualizar nuevas formas de producción musical en Argentina y América Latina (Fouce, 2012; Gallo y Semán, 2012, 2016; Lamacchia, 2012; Ochoa, 2003; Semán y Vila, 2008; Quiña, 2012; Vecino, 2011; Yúdice, 2007). Al mismo tiempo, y en diálogo con estos textos, muestra a partir de un caso construido etnográficamente un modo de producción profesionalizado en sus propios términos. Esto es: una experiencia singular de profesionalización de la música, ubicada en la zona más dinámica de la música emergente.

Con este objetivo, a continuación, realizamos un breve recorrido respecto a la distinción amateur/profesional en la bibliografía específica, proponiendo una perspectiva situada, relativa a la configuración musical que estemos estudiando. En un siguiente apartado, presentamos de for-

2 De acuerdo con la lectura de Perrenoud (2012), estos estudios exploran especialmente la tensión entre el trabajo de *vocación* y el trabajo alienado (así denominado siguiendo la teoría marxista), o entre lo que en inglés se opone como *work* y *labor*, de acuerdo con una distinción clásica elaborada por Hannah Arendt.

3 Menger (2002) permite ver cómo en las características del trabajo artístico contemporáneo se revelan las mutaciones más significativas del trabajo actual: sus valores de alto compromiso con la actividad, autonomía elevada, flexibilidad, gratificaciones no monetarias, etc.

ma sintética el caso que funciona como plataforma de la discusión con la literatura. En un primer momento, describimos la situación inicial observada en los sellos musicales de La Plata, como un caso analizado en la continuidad de las tesis relativas a los prosumidores⁴ (Weber y Mitchell, 2008). Al mismo tiempo, damos cuenta de la lectura de algunas investigaciones sobre casos similares, en términos de “semi-profesionalización” y luego, rápidamente, de situaciones inciertas que no pueden definirse como amateur ni profesional en su sentido tradicional. En un segundo momento, avanzamos en la descripción del punto de llegada de nuestra investigación, un cuadro definido por un impulso de profesionalización que es crítico respecto a los criterios convencionales. Presentamos así una configuración singular de práctica profesional contemporánea en la música joven y la relacionamos con otros casos de profesionalidades emergentes encontradas en investigaciones recientes. Finalmente, para concluir, reflexionamos sobre la aplicación a la música de las categorías de lo amateur y lo profesional, realizando un balance sobre el estado de la investigación en este problema específico.

Por una definición situada de lo profesional y lo amateur

La distinción entre lo profesional y lo amateur atraviesa una gran porción de la literatura sobre música escrita desde las ciencias sociales, ya sea que se refiera a prácticas, sujetos, proyectos, escenas y/o tecnologías musicales. Existe una imagen convencional del músico profesional como aquel que se dedica a la música en tanto medio de vida, mientras el amateur es quien lo hace por hobby y encuentra su sustento económico en otra parte (Seeger, 1949: 107). En general, las prácticas amateurs son definidas por un principio de espontaneidad e idealismo, frente a otras fundadas en la aplicación de normas que encuadran la práctica estética (Léard, 2008: 21). Justamente, la palabra francesa amateur -la mayor de las veces traducida como aficionado-, deriva del latín *amare* (amar) y quiere decir en su origen “amador, amante” (Seeger, 1949: 107). Como señala Hennion (1996: 5), la oposición entre artista profesional y aficionado ha sedimentado históricamente gracias a una asociación de lo profesional con el dominio técnico, y de lo amateur con lo gratuito en todos los sentidos del término. Ambas relaciones se habrían consumado en el romanticismo, cuando adquirió importancia la figura del *virtuoso*, desplegándose

⁴ Del inglés *prosumers*, acrónimo formado por la fusión de las palabras *producer* -productor- y *consumer* -consumidor-. Weber y Mitchell (2008:27), entre otros, quieren dar cuenta a partir del análisis de las nuevas tecnologías, de cómo actualmente los procesos de producir y consumir están interrelacionados y a menudo son simultáneos.

un proceso que culmina en altos grados de especialización y maestría técnica por parte de los músicos especializados que conocemos actualmente, que los separan de los ejecutantes aficionados (Pérez Villalón, 1999: 27). A medida que avanzamos en el tiempo, la figura del amateur se connota de forma residual, a la manera de una obstinación a practicar la música en formas que estarían en vías de desaparición (Hennion, 1996: 5). Desde esta perspectiva, el amateur representa todo lo que el profesional no quiere ser, por definir cierta inmadurez del artista: es, como dice Barthes (1980) citado en Pérez Villalón, quien “no puede -o no quiere- elevarse hasta la maestría de una profesión” (1999: 27). Por su parte, para el amateur, el profesional es la figura idealizada de sus aspiraciones (Léard, 2008: 21). La industria discográfica ha ratificado estas nociones: como plantea Frith (1980: 96), el héroe del negocio del espectáculo es el profesional, para quien la música no es sólo una cuestión de autoexpresión, sino de tener los valores y actitudes correctas.

Sin embargo, estas definiciones que todo el mundo conoce, no son tan claras ni unívocas cuando se las intenta aplicar a los casos reales en el terreno, como apunta Finnegan (1989: 14) desde su estudio de la música en la ciudad inglesa de Milton Keynes. En primer lugar, bajo su apariencia de objetividad, los términos profesional y amateur suelen ser usados en los mundos artísticos de forma emotiva, política o moral, sugiriendo un estatus, una visibilidad o una influencia. Es decir, no se trata de palabras que impliquen puramente una evaluación económica o técnico-musical (Finnegan, 1989; Léard, 2008). Finnegan relata, por ejemplo, que músicos que tenían otro trabajo para ganarse la vida eran calificados como “realmente profesionales” por sus colegas. Asimismo, identifica cómo las mismas personas eran etiquetadas con una u otra categoría de acuerdo con los contextos (Finnegan, 1989: 14). El trabajo de Silva (2005) con estudiantes de música en Río de Janeiro también evidencia las distintas visiones de lo profesional que pueden estar en juego en un campo, en tanto la concepción de lo profesional combina elementos tanto descriptivos como críticos y de idealización o proyección. Algo similar ocurrió en el año 2009 cuando comenzamos la investigación en La Plata. Nos encontramos con sellos musicales conformados por músicos jóvenes que no respondían al modelo del sello discográfico, cuyas iniciativas eran clasificadas de amateurs por parte de los representantes de la industria discográfica. Sin embargo, sus integrantes, que muchas veces producían fuera de requerimientos legales y que no vivían de la música, reivindicaban cierto profesionalismo.

De todos modos, la cuestión desborda lo terminológico. Finnegan

(1989) señala que en mundos musicales tan disímiles como el de la música erudita y el de la música rock existen complejas interrelaciones entre prácticas que podríamos considerar convencionalmente como amateurs y profesionales. Tanto es así que la autora prefiere hablar de un continuo más que de una frontera establecida que separaría dos esferas distintas de prácticas musicales. Este continuo se observa especialmente a nivel local y según Finnegan, en el caso del rock es muy visible: la interdependencia de sus músicos en los diferentes puntos del continuo amateur/profesional es importante, ya que típicamente aprenden y refinan sus competencias en la misma práctica, además de que no cuentan con certificaciones escolares que acrediten su profesión. ¿En qué momento estos músicos se convierten en profesionales? ¿Quizás cuando comienzan a contar con la música como principal fuente de ingreso económico? ¿O cuando firman un contrato con una compañía discográfica, como pensaba Frith?

Retomando la crítica etnográfica de Finnegan, Becker (2016: 203) conceptualiza más ampliamente que el poder de la definición profesional de lo que es la música, *el poder de la inercia*, que no es otra cosa que una manifestación del poder hegemónico, actúa sobre las investigaciones académicas, la mayoría de las cuales se circunscriben a los mundos musicales profesionales, es decir, estandarizados, en funcionamiento y reconocidos como tales. En sus palabras, “la música es lo que se considera por convención que es música, lo que equivale a decir ‘música profesionalizada por la que alguien cobra un sueldo.’” (Becker, 2016: 202). La conjunción de estos argumentos clarifica hasta qué punto la mayoría de los estudios sociales de la música toman como dada la distinción entre lo amateur y lo profesional, en lugar de explorarla en cada caso.

Retomamos aquí estos argumentos porque invitan a pensar en las conexiones y el tránsito entre lo que se considera usualmente separado, al mismo tiempo que atender a las categorías específicas de los actores con los que estamos investigando. Este enfoque resulta particularmente fecundo para estudiar la música en momentos de transformación o reacomodamiento como el que experimentamos en la actualidad. Si la dilucidación de lo que es amateur y lo que es profesional en cada caso permite leer formas específicas de la organización social de la música (Finnegan, 1989: 15), en el caso estudiado la reivindicación de profesionalismo de los músicos se asociaba con un proceso de fuerte transformación en los mundos musicales, donde se pluralizan las modalidades de profesionalización, los vínculos con la música como trabajo y los mecanismos de consagración.

Al percatarnos de que en la música emergente existía una crisis en lo

que se identificaba como amateur y como profesional, nos preguntamos cómo había evolucionado este par dicotómico en la historia de la música joven argentina, especialmente en el llamado rock nacional, música juvenil por excelencia en nuestro país durante varias décadas y de la que una gran porción de la música emergente se considera heredera. Este no ha sido un tema de interés específico en la bibliografía y exige una profunda investigación aún no realizada. Sin embargo, algunas pistas pueden leerse entre líneas. Vila (1989: 8) señala que para varios de los rockeros de la época fundacional la autenticidad era puesta por encima de la posibilidad de vivir de la propia música. Nombra los casos de Emilio del Guercio y Black Amaya, los cuales tenían otros trabajos para sustentar sus aficiones musicales. Por su parte, Delgado (2017) señala que incluso cuando la banda Almendra ya tenía dos simples editados por la compañía RCA, sus integrantes seguían sin poseer equipos específicos para los instrumentos, sino “unos equipos de audio adaptados” (81). Su investigación afirma que, en cuanto a profesionalismo, los recitales del regreso de Almendra realizados a fines del año 1979, funcionaron como un “parteaguas en la historia de la escena rockera argentina” (Delgado, 2017: 229). Previamente, no se había trabajado con tamaña organización y calidad técnica. A fines de la década del 70, la apertura comercial indiscriminada de Martínez de Hoz permitió una renovación tecnológica, impulsada en el hecho de que el rock ya era un movimiento juvenil relevante -en el sentido de Vila (1985)- y un negocio rentable para las discográficas. Puede inferirse de esta literatura que luego de la dictadura, con la masificación del fenómeno y el fuerte crecimiento del mercado discográfico (Alabarces, 1993), se consolida una figura de profesional del rock (Di Cione, 2012: 1). Los músicos se convirtieron en estrellas del espectáculo que movilizaban modelos de conducta y forjaban estilos de opinión (Sánchez Trolliet, 2018: 88), además de ser parte fundamental de una industria con gran poder financiero. Las grabaciones en estudios en el extranjero, las giras internacionales, los abultados cachés, comenzaron a ser su marca registrada. Frente a ellos, se produce un fenómeno paralelo basado en la mayor accesibilidad a grabar de forma doméstica, por fuera del ámbito de las filiales locales de las grandes discográficas, gracias en parte a la habilitación tecnológica. Durante los años 80, este espacio referenciado como *under* (también *independiente*) se compone de artistas que cuentan con una intensa actividad en vivo, en circuitos reducidos con audiencia propia, pero que no logran componer un lugar significativo en el mercado (Di Cione, 2012). Desde la segunda mitad de los años 90, con el auge del denominado *rock chabón* o *barrial* y el éxito masivo de algunos de sus grupos,

propuestas independientes, hechas con amigos y *desde abajo*, como la del grupo La Renga (Benedetti, 2005), introdujeron cambios en este modelo dicotómico entre lo *mainstream* y lo *under*. Sin embargo, estos casos aún representan por entonces excepciones en un modelo controlado por la gran industria discográfica.

Ni profesionales ni amateurs

Es esta organización general de la música juvenil masiva entre unas grandes ligas profesionales y un sector independiente más amateur la que estaba en plena transformación cuando iniciamos nuestro trabajo de campo etnográfico en el área metropolitana de Buenos Aires. Desde ya, esto no quiere decir que hubiera dejado de existir el modelo de producción de las grandes compañías discográficas -con su particular modelo de estrellato y relación artista/público- pero sí que se perfilaba una crisis y redefinición de los alcances de esta industria, que hasta que escribimos estas líneas ha acelerado la generación de formas organizativas con nuevas responsabilidades para los músicos y opciones activas para los públicos (Fernández, 2014; Cruces, 2012; Yúdice, 2007). En palabras de Gallo y Semán (2016: 22), en los últimos lustros, se ha complejizado la relación entre las distintas escalas de producción, difusión y consumo de la música: asistimos a un “desdoblamiento de las escenas musicales” que hace aparecer un pliegue donde se articulan una multitud de pequeñas escenas muy dinámicas que no existían en la época del imperio de las grandes discográficas.

En el año 2009, inicio de nuestro trabajo etnográfico, comenzamos a observar en la ciudad de La Plata distintas redes de músicos jóvenes nucleadas en sellos musicales. En publicaciones previas (Boix, 2013) hemos trabajado sobre la noción de sello como una institución de producción musical descentrada del disco y gestionada entre amigos, que no puede identificarse fácilmente con el modelo tradicional de sello discográfico. La mayoría de los integrantes de estos sellos tenían entre 18 y 30 años y algún tipo de vínculo con la universidad, ya sea como estudiantes, antiguos estudiantes o graduados. Componían y grababan entre ellos en estudios hogareños y producían sus discos con una división de trabajo poco desarrollada, de forma alternativamente artesanal o industrial. Algunos de ellos se dedicaban a otras producciones artísticas que presentan a la par de la música, dándoles igual importancia: así, era usual que los recitales fueran también muestras de fotografías y encuentros de poesía o que los sellos editaran fanzines además de discos. De esta manera, la producción de estos sellos no sólo había dejado de responder de forma única a

un patrón de edición de discos, sino incluso a un patrón exclusivamente musical. Además de esta interdisciplinariedad estética, estos artistas exhibían como un gran valor, tanto económico como artístico, el ser sus *propios jefes*. Esta no era una opción individualista, ya que la noción de oficiar de público, promotores y fans de las bandas *amigas* estaba presente en esa apuesta, que también incluía en el trabajo artístico a los que en otros mundos estéticos se contabilizarían como mero público o seguidores. Si bien los integrantes de los sellos no *vivían de la música*, lograban ingresos económicos suficientes para seguir produciendo. Lo hacían a partir de una red basada en los amigos, la familia y emprendimientos privados que operaban a una escala similar, como boutiques de diseño independiente, PyMES de cerveza artesanal, centros culturales y bares, entre otros.

Al momento del inicio del trabajo de campo, este tipo de fenómenos podían leerse en América Latina en la continuidad de las tesis de Ochoa (2003), Yúdice (2007) y Semán y Vila (2008), quienes observaban cómo especialmente los jóvenes, pero no sólo ellos, se relacionaban con la música de una forma más activa que en el pasado. Yúdice escribía: “esta gente está interactuando, evaluando, emulando, criticando, y a su vez, procurando hacer música. Se trata de participantes y no de meros consumidores” (2007: 23-24). Por su parte, Semán y Vila (2008) en su estudio de los gustos de los jóvenes porteños y bonaerenses afirmaban que una parte de los jóvenes “entrena su consumo produciendo” (s.p.). En otras palabras, estos fenómenos se estaban conceptualizando desde los parámetros de la noción de prosumidores, algunos todavía se escribían en deuda con la distinción entre producción y consumo, en tanto estaban preocupados de manera anti-frankfurtiana en demostrar la creatividad de la apropiación y los usos. ¿Eran estas prácticas amateurs o profesionales? Mientras Semán y Vila (2008) entendían que actividades como las descritas implicaban una “semi-profesionalización” relativamente rentable en un momento específico de las trayectorias vitales; Baym y Burnett (2009) registraban la escena independiente sueca y se referían a los “expertos amateurs” que hacían gratis el mismo trabajo (organizar conciertos, editar discos) por el que profesionales eran pagados en la industria discográfica. Sin embargo, las categorías convencionales de lo profesional y lo amateur, junto con sus puntos intermedios, devenían simplificadoras en un contexto en el que los fans podían organizar conciertos para sus bandas favoritas o en el que un artista podía grabar en su habitación un álbum que sonara aceptable para pasar en la radio junto con la música producida en estudios sofisticados. Yúdice (2007: 27), cuyo trabajo representa una posición bisagra en este debate, al adelantar algunos planteos por venir, hipotetizaba enton-

ces un experimentalismo musical de nuevo tipo que no podía definirse amateur pero tampoco profesional en el sentido tradicional.

Profesionalidades emergentes

Más recientemente, algunos trabajos empíricos focalizados en jóvenes músicos en distintas ciudades latinoamericanas y europeas comenzaron a considerar el problema de la relación entre lo profesional y lo amateur en este nuevo contexto. El trabajo de Vecino (2011) identificó procesos de profesionalización en sellos discográficos de Buenos Aires. Gallo y Semán (2012: 152) observaron que entre los jóvenes los efectos de pluralización en el campo de la música afectaban la práctica, estabilidad y legitimidad profesionales, cuestionándose la industria cultural como vía normal a la profesionalización artística. Por su parte, Cruces (2012), Woodside y Jiménez (2012) y Fouce (2012) plantearon para los proyectos artísticos emergentes una indistinción relativa entre lo profesional y lo amateur. Siguiendo esta última pista, pareciera como que la relación entre ambos términos pierde toda pregnancia y tensión discursiva. Al observar este problema en una inmersión etnográfica de larga duración, consideramos que el señalamiento de estos autores puede ser preciso para un primer período del desarrollo histórico que venimos comentando. Sin embargo, en nuestro caso, la tensión comienza a reformularse en el último lustro y los músicos son actores muy activos en volver a ponerla en escena.

En el período comprendido por esta investigación (2009-2016), la parte más dinámica de los sellos que describimos previamente no paró de crecer. Este panorama fue captado por otras investigaciones en la ciudad de Buenos Aires (Lamacchia, 2012; Quiña, 2012; Vecino, 2011) y relevamientos gubernamentales a nivel nacional⁵ en términos de un fuerte dinamismo del sector musical independiente. Específicamente, partir de nuestro trabajo, observamos que los sellos se desplazaron de una red de sustentabilidad económica mínima a otro nivel de red que produce ganancias y posibilidades mayores de inversión. Sin perder la dinámica de la gestión entre amigos, estos sellos ampliaron sus proyectos y catálogos, conquistaron nuevos públicos y sumaron conexiones con actores inesperados en sus comienzos: grandes empresas y conglomerados mediáticos, la industria musical tradicional y políticas estatales (Boix, 2015, 2017). Asimismo, han internacionalizado sus vínculos, especialmente con países

5 Por ejemplo el relevamiento del SINCA: <https://www.sinca.gob.ar/DatosBasicosEntidades.aspx?Id=56#>. Estos datos se encuentran disponibles online pero su última actualización es del año 2015.

latinoamericanos como México, Chile y Brasil que viven procesos similares al aquí descrito, tal como se analiza en Conclini y Cruces (2012). Este proceso requirió de los músicos y artistas con los que investigamos el aprendizaje y ejercicio de otros roles para llevar adelante sus proyectos: administración, publicidad, diseño, prensa, *management* y hasta nociones básicas de derecho en cuestiones de propiedad intelectual y licencias, adquisición de competencias que a algunos de ellos los convirtió en músicos gestores (Boix, 2016). Los músicos implicados referían este camino de crecimiento multidimensional en los exactos términos de una *profesionalización*.

En este nuevo contexto, para los músicos de los sellos con los que trabajamos “ser un músico profesional” requiere de otras disposiciones y habilidades además de las estrictamente musicales: especialmente la gestión de la música y la formación en la gestión. Estos músicos no esperaban el toque de “la varita mágica” (tal la expresión de uno de ellos para referir a ese productor inefable que descubre la gran banda nueva en un bar oscuro y sórdido), sino que se abocaban a producir trayectorias sustentables. En una conversación, dos músicos con los que trabajamos enfatizaban el tiempo de dedicación que suponían estos desarrollos. Uno de ellos decía que los músicos “tienen que ponerle diez horas todos los días a lo que hacen”. El otro completaba: “El tiempo que le dedicás a esto es lo que redundan en... no que te vaya bien, que tengas éxito, sino que se desarrolle, que funcione, que esté aceitado. Después te pueden ir a ver cien personas, doscientas, quinientas, mil...”. Estas nociones eran compartidas en general por sus compañeros de escena y suponen una novedad con respecto a generaciones anteriores de músicos para quienes la profesionalización y la consagración pasaban en distinta medida por los mecanismos de la industria discográfica masiva.

De esta manera, nuestros interlocutores comenzaban a construir criterios de la práctica y la identidad profesional legítima: se valoraba a un músico multitareas y capaz de gestionar, más allá de su propia obra. El músico profesional no es un *jipi*, caracterizado como aquel que llega tarde a tocar, no contesta los mails, no afina su guitarra antes de tocar o abandona una fecha a último momento, es decir, que no tiene compromiso ni se gestiona correctamente; ni una *estrella de rock* o una *reina*, que privilegia su ansia de figuración por sobre el compromiso con el trabajo colectivo. Muchas veces en el trabajo etnográfico los primeros eran tildados de amateurs, mientras los segundos señalados por fuera del consenso de una nueva generación. En ambos casos, se trataba de figuras entendidas como residuales, propias de un momento anterior de la música, un modelo artístico en crisis.

En el nuevo modelo propugnado por nuestros interlocutores etnográficos, cambia también la noción de *vivir de la música* como sinónimo de originar recursos a partir de la obra musical que permitan acceder totalmente a medios de vida. Esta imagen es en gran parte deudora de una noción de la profesión y de la carrera concebida desde la industria discográfica. Por el contrario, estos músicos ya tenían claro que el objetivo de *vivir de la música* no se podía entender desde las ideas de vivir de una obra ni de una banda... ¿Pero exactamente cómo había que comprenderlo? Los sellos estudiados se abocaron durante el período en distintas actividades que produjeran dinero: desde la venta de remeras, postales, fotos y otros objetos relacionados con la música, hasta la producción de eventos y fiestas, *booking* para otras bandas y trabajos editoriales para artistas de otros sellos. Acompañar estas iniciativas nos mostró que los sellos ensayaban de forma permanente estrategias para alcanzar la meta de *vivir de la música*. Los términos actuales de esta aspiración aún permanecen inciertos y, en este sentido, un músico me señalaba: “Mi proyección con el sello es la misma proyección que tenés como músico, como que tiene el 98% de los músicos, que es: (...) yo quiero vivir de esto. Eso, ese camino para vivir de eso... no sabés lo que es”.

Como vemos, el camino de *profesionalización* en los sellos que estudiamos debe entenderse de manera multidimensional y específica: se despliega en una red de tecnologías, amistad y alianzas –institucionalizadas en el sello musical– entre músicos que devienen gestores y productores, que valoran el compromiso y el espíritu emprendedor. No obstante, este no es el único modelo de músico profesional que emerge al calor de las transformaciones que experimentan los mundos musicales. El estudio de Irisarri (2011) sobre un colectivo de Djs de música electrónica de la ciudad de Buenos Aires da cuenta de la pelea de estos por el reconocimiento de su actividad como profesional y rentada, donde los parámetros de lo profesional deben reformularse de acuerdo con la práctica de la mezcla de fragmentos musicales producidos originalmente por otros. El criterio de lo profesional en este colectivo contempla esta característica, resultado a su vez de una formación autodidacta opuesta a la formación institucional o escolarizada de otros músicos. Para la escena electrónica de los últimos años, los trabajos de Blázquez (2012) y de Gallo y Lenarduzzi (2016) señalan que para ser considerado un profesional y ejecutor de un verdadero oficio, el Dj debe poder mostrar que crea sonidos propios, y por lo tanto es más que un trabajador que anima fiestas, un *musicalizador*, actividad considerada un *hobbie* o mero trabajo circunstancial.

Reflexiones finales

En este artículo argumentamos que las nociones de lo amateur y lo profesional suelen concebirse como un par dicotómico con el que podría clasificarse la totalidad de la música, pero en realidad, tal como puede elaborarse leyendo las investigaciones de Finnegan (1989) o de Becker (2016), son dos términos relacionales, dos etiquetas, relativas a la configuración musical singular que se tome en consideración. Siguiendo esta perspectiva, y con el interés puesto en el estatuto actual de la profesión musical entre los jóvenes, pudimos evadir el poder de la definición profesional de la música formulada desde la industria discográfica. Si pudimos reparar en esta cuestión, fue porque de forma contemporánea al desarrollo de esta investigación los propios mundos de la música estaban cambiando: a través de una agencia tecnológicamente habilitada, se han modificado hondamente la producción, la edición y la gestión de música, siendo cuestionada de manera fáctica la centralidad y los alcances del sistema industrial de la música (Fernández, 2014), esa “cultura residual que pugna por permanecer y que, por momentos, sigue teniendo la apariencia de lo dominante” (Pujol, 2018).

En este marco, nos propusimos dar cuenta de una transformación en las modalidades de profesionalización entre los músicos jóvenes. Desplegamos el argumento a partir del caso de la música emergente en el área metropolitana de Buenos Aires. Específicamente, desarrollamos de forma muy sintética un proceso de profesionalización de un conjunto de sellos musicales, algunas de cuyas dimensiones hemos abordado previamente en otros trabajos (Boix, 2015, 2016). Mostramos que nuestros interlocutores etnográficos poseen formas de conciencia específicas acerca de cómo es el trabajo profesional en la música y cómo debería ser. En relación con otros casos de profesionalidades emergentes planteados por la literatura, observamos que resulta reduccionista suponer que actualmente la profesionalización remite a un proceso general bajo el que puedan subsumirse (o medirse) una variedad de experiencias musicales.

Como señalamos en la introducción de este artículo, llegamos a este problema en una interlocución permanente con los músicos con los que investigamos y en la lectura de investigaciones empíricas muy recientes donde se anudan distintas tradiciones teóricas y empíricas fundamentales para este debate. Recuperamos la sociología (principalmente francesa) del trabajo y las profesiones artísticas, así como las contribuciones de Howard Becker y Antoine Hennion a la sociología del arte y, en general, a una sociología de lo contemporáneo. Consideramos que estos aportes enmar-

can, aunque muchas veces no sean conscientemente elaborados, las discusiones locales y latinoamericanas sobre los emprendimientos musicales emergentes, bien porque especifican las categorías de la música como trabajo (Menger, 2002), bien porque construyen problemas muy definidos sobre las dinámicas de los mundos musicales (Becker, 2008), bien porque permiten pensar la profesión como una forma de vínculo con la música que se constituye a partir de múltiples mediaciones (Hennion, 2002). En la conjunción de estas premisas, es posible pensar más allá de la precariedad que implican actualmente los términos producción y recepción, como lo han señalado Gallo y Semán (2016). Asimismo, este cruce habilita indagaciones que superen los interrogantes *identitarios* de la sociología de los prosumidores tal como fue apropiada y combinada en nuestro medio académico. Desde ya, se trata de un debate que recién comienza. Nuestra apuesta en este artículo fue contribuir empíricamente y presentar un recorrido conceptual sobre el problema específico de lo profesional y lo amateur en un contexto de cambio histórico en los mundos musicales que se combina con la transformación más general que tiene lugar en las últimas décadas en el mundo del trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baym, N. K. y Burnett, R. (2009). Amateur Experts: International Fan Labour in Swedish Independent Music. *International Journal of Cultural Studies*, 12(5), 433-449.
- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, H. (2014). Postface. En K. Hammou, *Une histoire du rap en France* (pp. 161-170). París: Éditions La Découverte.
- (2016). *Mozart, el asesinato y los límites del sentido común*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benedetti, M. C. (2005). El rock nacional en los 90: el caso de La Renga. En A. Martín (Ed.). *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura* (pp. 159-180). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Benzecry, C. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Blázquez, G. (2012). "I Love the Night life". Músicas, imágenes y mundos culturales juveniles en Argentina. *TRANS-Revista Transcultural de*

- Música*, 16. Recuperado de http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_03.pdf.
- Boix, O. (2013). Sellos emergentes en La Plata: Nuevas configuraciones de los mundos de la música (Tesis de maestría). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1015/te.1015.pdf>.
- (2015). Amigos sí, jipis no: cómo ser un “profesional” de la música en un “sello” de la ciudad de La Plata. *Revista Ensembles*, 2, 11-26.
- (2016). “Excels hay que hacer un montón”. Músicos gestores en La Plata. *Revista Avá*, 28, 205-227.
- (2017). Estado y organizaciones musicales en las configuraciones emergentes en los años 2000 en Argentina. *Resonancias: Revista de investigación musical*, 21(40), 129-144.
- Cruces, F. (2012). Jóvenes y corrientes culturales emergentes. En N. García Canclini, M. Urteaga Castro Pozo y F. Cruces (Coords.) Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales (pp. 141-168). Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.
- Delgado, J. (2017). *Tu tiempo es hoy. Una historia de Almendra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Di Cione, L. (2012). Musicología de la producción fonográfica. Técnicas y tecnologías en la escena del rock durante la década del ‘80 en la Argentina (Ponencia). *X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama Latinoamericana (IASPM-AL)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Fernández, J. L. (2014). Del Broadcasting al Networking musical. En J. L. Fernández (Coord.) *Postbroadcasting: Innovación en la industria musical*. Buenos Aires: La Crujía.
- Finnegan, R. (1989). *The Hidden Musicians: Music-making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Freidson, E. (1986). Les professions artistiques comme défi à l’analyse sociologique. *Revue française de sociologie*, 27(3), 431-443.
- Frith, S. (1980). *La sociología del rock*. Madrid: Ediciones Júcar.
- (2006). La industria de la música popular. En S. Frith, W. Straw, y J. Street (Comps.) *La otra historia del rock* (pp. 53-85). Barcelona: Manotroppo.
- Fouce, H. (2012). Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical. En N. García Canclini, M. Urteaga Castro Pozo y F. Cruces (Coords.) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 169-185). Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.
- Gallo, G. y Lenarduzzi, V. (2016). “Conseguite un trabajo honesto”. Notas

- sobre el Dj y la producción de música electrónica dance en la cultura contemporánea. *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, 15, 167-188.
- Gallo, G. y Semán, P. (2012). Música y nuevas tecnologías: efectos de pluralización. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 30, 151-162.
- (2016). Capítulo 1. En G. Gallo y P. Semán. *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 15-69). Buenos Aires: Gorla-EPC.
- Hennion, A. (1996). L'amour de la musique aujourd'hui. Une recherche en cours sur les figures de l'amateur. En A. Darré (Ed.) *Musique et politique: Les répertoires de l'identité* (pp. 41-48). Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- (2002). *La pasión musical* (trad. Jordi Terré). Barcelona: Paidós.
- Irisarri, V. (2011), "Por Amor al Baile". Música, tecnologías digitales y modos de profesionalización en un grupo de DJs-productores de Buenos Aires (Tesis de Maestría). Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.
- Lamacchia, M. C. (2012). *Otro cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.
- Leard, F. (2008). *L'univers des musiciens. Analyse d'une expérience artistique*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Pérez Villalón, F. (1999). Barthes y la música: esquema teórico en tres figuras. *Resonancias*, 4, 25-34.
- Perrenoud, M. (2012). Éditorial. Entre l'art et le métier, l'émulsion symbolique. *Sociologie de l'Art*, opus, 21(3), 9-18.
- Pujol, S. (4 de febrero de 2018). La canción no es la misma. Radar Libros, Página/12.
- Quiña, G. (2012). *Entre la libre creación y la industria cultural. La producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires desde 1999 a la actualidad*. (Tesis de doctorado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Sánchez Trolliet, A. (2018) "“Haciendo el amor en la cocina”": mujeres, espacio doméstico y cultura rock en los tempranos ochenta". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(1), 85-102.
- Seeger, C. (1949). Professionalism and Amateurism in the Study of Folk Music. *The Journal of American Folklore*, 62 (244), 107-113.
- Semán, P. y Vila, P. (2008). La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las 'tribus'. *Revista Transcultural de Música*, 12, s/n [en línea]. Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/>

trans_16_21.pdf .

- Silva, J. A. S. e. (2005). *Construindo a profissão musical- uma etnografia entre estudantes universitários de Música* (Tesis de Doctorado). Programa de Pós- Graduação em Música Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Río de Janeiro.
- Vecino, D. (2011). Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires, 1998-2010. En L. Rubinich, y P. Miguel (Comps.) *01 10. Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires* (pp. 101-129). Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Vila, P. (1985). Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En E. Jelin. *Los nuevos movimientos sociales: mujeres, rock nacional* (pp. 83-158). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1989). Argentina's "Rock Nacional": The Struggle for Meaning. *Latin American Music Review*, 10(1), 1-28
- Weber, S. y Mitchell, C. (2008). Imaginar, Mecnografiar y Nuevas Tecnologías. En D. Buckingham (Ed.) *Juventud, Identidad y Medios Digitales* (pp-25-47). Cambridge: MIT Press.
- Woodside, J. y Jiménez, C. (2012). Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical. En N. García Canclini, M. Urteaga Castro Pozo y F. Cruces (Coords.) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 91-107). Madrid: Ariel y Fundación Telefónica.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

Ornella Boix es Doctora en Ciencias Sociales (UNLP), Magíster en Ciencias Sociales (UNLP), Licenciada en Sociología (UNLP). Becaria postdoctoral de CONICET, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS). Ayudante diplomada de la materia Metodología de la Investigación Social II, Departamento de Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE, UNLP). Tiene publicaciones indexadas y con referato en revistas de España, Argentina, Brasil y Chile. Ha participado como autora de capítulos en tres libros publicados y dos en prensa. Algunas de estas publicaciones pueden leerse en: <https://unlp.academia.edu/OrnelaBoix>.