

**NO SE AUTORIZA PUBLICACIÓN EN ACTAS**

**Entre canciones, tecnologías y casas: configuración de identificaciones en la música popular cordobesa**

No entiende de escuchar / ni de escribir / no entiende de crear / ni de sentir /  
¿y qué vamos a hablar?  
TOCH, “Pore Waso”.

Voy más tranquilo / con mis hermanos / gordo y fedito /  
llega el pepone / anda grooveando / estoy más tranquilo.  
TOCH, “Como flotando”.

Ignacio Javier Huerta  
Universidad Nacional de Villa María  
ignacioguerta@gmail.com

MESA 1: La construcción de identidades, sujetos e instituciones en el mundo de las artes.

**Resumen**

La siguiente ponencia se interroga sobre los modos en que se identifican músicos y músicas que autogestionan su producciones en la ciudad de Córdoba. Para ello partimos de las siguiente preguntas: ¿de qué manera se comprenden los y las artistas?, ¿cómo se configuran los modos de entender la música? y ¿cómo intervienen los objetos en este proceso?

Partimos de interpelar el proceso de transformación de los mundos musicales ocurrido en las últimas dos décadas dada la eficacia de un conjunto de tecnologías orientadas a la digitalización y los dispositivos en red. Este panorama socio-técnico conmovió el poder de inercia (Becker, 2009) de la industria musical emergiendo nuevas prácticas de consumo y producción (Gallo y Semán, 2016). La ciudad de Córdoba no quedó exenta de este movimiento, organizando una producción que conjuga la sedimentación de tradiciones estéticas, instituciones formativas, espacios domésticos, culturales y de divertimento, diversos artistas, relaciones económicas y vínculos afectivos. Es en este precario ensamblaje, comprendemos que se configuran las identificaciones de artistas locales.

Para ello, retomaremos una investigación que tuvo por finalidad comprender los modos en que artistas cordobeses organizan el trabajo desde el concepto de mundos del arte (Becker, 2008), como red cooperativa articulada mediante convenciones.

## **Introducción**

En las últimas dos décadas, un conjunto de investigaciones que tomaron a la música por objeto comprendieron una reconfiguración de este mundo, gracias a nuevas tecnologías asociadas al consumo y la producción. Se refieren a nuevas prácticas de consumo mediante internet y las plataformas digitales, que rompieron los canales clásicos de circulación en la industria musical (Yúdice, 2007; Lamachia, 2016). También, en la producción se facilitó la autogestión de los y las artistas mediante la accesibilidad a otros dispositivos tecnológicos (que están asociados a los primeros). La bibliografía confluye a mostrar dos efectos en este cambio: 1) la desregulación de los géneros musicales como taxonomía identificatoria que organiza el gusto y, por lo tanto, las comunidades musicales (Gallo y Semán, 2016); 2) y la expansión del espectro de oportunidades para la profesionalización artística por fuera de los canales de la industria (Gallo y Semán, 2012), gracias a la ampliación de las situaciones en donde la música tiene un lugar predominante (Yúdice, 2007).

Los abordajes de este complejo proceso oscilan entre diversas respuestas a la pregunta por las consecuencias que trae aparejado, dado sus posibilidades de igualar y habilitar a músicos/as en un panorama musical que aún es dominado por las industrias culturales. Hay autores que comprenden la conformación de subjetividades artísticas desde identificaciones devenidas del mundo económico, como ser la del emprendedor, que posiciona al sujeto como responsable de su propia explotación en tanto trabajador (Quiña, 2014). Mientras que para otros, esta liberación de las viejas estructuras de la industria musical es comprendida como la posibilidad para la emergencia de otras identificaciones que rompen con las categorías previas de músico/a y/o la de trabajador/a en el arte (Irisarri, 2011; Boix, 2018). Aquí retomamos esta última interpretación porque consideramos que permite preguntarnos por los modos en que se configuran identificaciones que tensionan viejas fronteras entre arte, mercado y trabajo.

La presente ponencia es parte del Trabajo Final de Grado para recibir el título de Licenciado en Sociología, en donde nos propusimos comprender los modos en que organizan el trabajo músicos y músicas de la ciudad de Córdoba. Para ello, partimos de entender la producción

desde los términos de Howard Becker (2008), como subsidiaria de un conjunto de actividades que son necesarias para realizar un objeto denominado artístico. Estas actividades son cooperativas dentro de una red organizada mediante convenciones, que marcan modos de hacer y de comprender el trabajo, en este sentido, consideramos que estas relaciones también configuran identificaciones.

A este constructo el autor lo llama Mundo del arte y nosotros lo construimos reuniendo a un conjunto de bandas que se caracterizan por autogestionar sus producciones entre sí: participando de los discos, prestando equipos, espacios de grabación y compartiendo fechas en donde presentarse. Estos artistas también tienen vínculos de amistad que motorizan una ética sobre el trabajo y ciertos modos de comprender la música. Además, ningún proyecto se define desde un solo género musical, más bien huyen a estas definiciones considerando que limitan la creatividad. Los géneros son usados como herramientas que expresan diversas emociones dentro de una canción. Es por ello que aquí nos planteamos la conformación de identificaciones que se establecen en el cruce de la canción, como formato de creación, los géneros musicales y las tecnologías e instrumentos de producción.

La metodología utilizada fue la observación participante en eventos, fiestas, presentaciones de bandas, reuniones de trabajo y charlas casuales con estos artistas. Luego, realizamos entrevistas en profundidad biográficamente orientadas a nueve músicos, dos músicas, una manager y un técnico en sonido.

### **La canción como identificación emergente**

Un domingo de agosto de 2018, cuatro músicos radicados en la ciudad de Córdoba organizaron un evento para mostrar las canciones que cada uno estaba produciendo a un público íntimo, de amigos y amigas. Este evento se realizó en la casa de Gabriel, el más joven de ellos y baterista de la banda Fly Fly Caroline<sup>1</sup>. Del evento me enteré ese mismo domingo por el Instagram de Juan Pablo, miembro de Toch<sup>2</sup>, que compartió un flyer en donde anunciaban los nombres de los músicos, el horario del evento y el hecho de que la dirección

---

<sup>1</sup> Banda que tiene su origen en una escuela de música de la ciudad de Córdoba, La Colmena, por el año 2011 y editó su primer disco en el 2016 de modo autogestionado con un productor de reconocimiento nacional por su trayectoria en la industria discográfica de los Estados Unidos.

<sup>2</sup> Banda local de mayor trayectoria (su origen data en 2007) y que tiene a la fecha cuatro discos editados de modo independiente. Del grupo estudiado es el proyecto que mayor público moviliza en sus eventos. Juan Pablo le dió clases particulares a Gabriel y, luego, produjo su primer disco solista.

era compartida por mensaje privado<sup>3</sup>. Un mes después, me dijo Gabriel que su plan era realizar “una reunión de amigos para cantar” y agregó, “fue así boludo, fresco, como suena”.

Su casa está ubicada en barrio Cofico, un vecindario tradicional de sectores sociales medios y altos de la ciudad. La casa queda a pocas cuadras del centro y tiene cuatro habitaciones, una sala de estar, cocina separada y dos terrazas. Para poder sobrellevar el alquiler, Gabriel convive con tres jóvenes que también están relacionados al ambiente artístico. La sala de estar es, al mismo tiempo, su espacio de trabajo con un escritorio, parlantes, computadora y una consola que utiliza para grabar su música, además tiene una batería, guitarra, piano y otros instrumentos de percusión con los cuales da clases particulares y también ensaya. En esta habitación se llevó adelante este evento, que debió ser acondicionado para la ocasión.

Esa tarde había unas 25 o 30 personas sentadas entre un sofá y el piso, al cual le colocaron varias alfombras y colchas cubriendo toda la habitación. En un rincón, contrario a la puerta, instalaron un improvisado “escenario” que no era más que una silla con tres diferentes guitarras, un bombo legüero y un pedal en el piso. Todos estos instrumentos enchufados en una pequeña consola a su costado. La dinámica del evento consistió en la presentación de tres canciones por cada artista, una vez que terminó la primera ronda, hicieron un corte de quince minutos para volver a comenzar en el mismo orden. El primero en tocar fue José, percusionista de un par de proyectos locales y músico solista<sup>4</sup>, que interpretó con una guitarra criolla tres canciones con un tinte folclórico. Luego le siguió Gabriel, Juan Pablo y finalizó la ronda Germán<sup>5</sup>. Todos cantaron canciones que no estaban grabadas en discos editados y recorrieron diversos géneros como el folklore, rock, pop y hasta utilizaron algunas técnicas de la música espiritual indú.

Este pequeño registro etnográfico de “una reunión con amigos”, como la nombró Gabriel, nos permite pensar un modo de vivenciar la música, es decir, de organizar una práctica desde ciertas identificaciones que se configuran en la participación de tecnologías, instrumentos, géneros musicales, espacios significativos y relaciones afectivas.

Para comprender esta configuración identitaria retomamos el término que utilizan los y las actoras para enunciar su producción: “hacer canciones”, “somos del cancionero” o

---

<sup>3</sup> No se pone dirección en los eventos que son clandestinos como estrategia de evitar la clausura municipal.

<sup>4</sup> José lleva editando tres discos grabados desde su casa.

<sup>5</sup> Miembro y compositor de la banda local Hir Hope, formada en 2008 y con tres discos editados, también, autogestionados y producidos por el productor de Fly Fly Caroline.

“cancionistas”. Este término ganó presencia mientras avanzaba en el desarrollo del trabajo final, apareciendo en múltiples situaciones donde los y las músicas se vieron obligados a nombrar su actividad, a modo de demarcar un espacio de intervención en la música y señalar el objeto de creación mismo. Por ejemplo, Federico, otro músico que participa como invitado de la banda Toch, en la entrevista que le realizamos comentó: “Ya me perfilé para otro lado, tocar con gente que hace canciones”, o también la banda Fly Fly Caroline en su página de Facebook describe su propuesta artística “(...) en torno a la canción profunda y sentida”. Entonces, comprendo la canción como con construcción analítica que pretende dar cuenta de la emergencia de una identificación que organiza el trabajo de estos artistas. Analíticamente comprendemos que esta identificación conjuga un repertorio para la creación musical (Becker y Faulkner, 2015) desde una valoración de la música que resalta lo expresivo y auténtico por sobre lo técnico, que redefine el lugar del músico/a y su práctica instrumental cotidiana.

### **La canción y los géneros musicales**

La canción se presenta como un formato de creación mediante el cual se reconfiguran la intervención de los géneros en la música, posibilitando la mezcla de estos con el objeto de comunicar o expresar emociones, vivencias y experiencias del artista. Este formato supone, en de otro artista local, Gonzalo, una conexión “integral” con la música en el sentido de poder conjugar “la armonía, la forma, la melodía, la letra y todo lo que uno dice en una canción”. Esta pequeña definición sobre el objeto valora y delimita la intervención en la música, siendo para él algo difícil de hacer: “(...) siento como que no mucha gente tiene esa capacidad de hacer canciones, como que hay gente que toca un montón, canta bien y todo, pero no puede, como que no se conecta con decir: ‘bueno, hago mis temitas’”. La canción como formato de creación es un medio por el cual se traducen las significaciones de los géneros para su utilización.

En la bibliografía académica se comprende la reconfiguración de los géneros musicales desde múltiples aristas<sup>6</sup>, retomamos aquí la de Semán y Gallo (2016) porque da cuenta de la transformación en el consumo y la producción. En ambas dinámicas, los géneros no desaparecen como clasificación, pero pierden su eficacia a la hora de definir ciertas reglas y habilita otras combinaciones que antes eran imposibles. Por ello, los y las artistas asumen la producción de manera más desprejuiciada rompiendo antiguas fronteras y comprendiendo la

---

<sup>6</sup> Como ser su relación al uso de nuevas tecnologías (Yúdice, 2007) o también como característica y atributo de la independencia (Quiña, 2015), entre otros estudios aquí citados.

mezcla como rasgo identitario de sus creaciones. Según los autores, es necesario pensar en “géneros musicales que se asumen transgenéricos y se definen por la mezcla, que ponen en primer plano cualidades no habituales para definir la música, el papel del músico y su accesibilidad” (Gallo y Semán, 2016, p. 43).

En este sentido, la canción es una identificación que conjuga la resignificación de los géneros como recursos para la composición, transformándose en recursos estilísticos-creativos posibles de poner en juego, y donde la lógica de lo transgenérico está dada por no definirse con ninguno sino por “usar” ciertos recursos musicales característicos de estos para transmitir diferentes emociones. De esta manera, los géneros en la producción se reconfiguran siguiendo la dinámica propuesta por el consumo, es decir, al borrar ciertas fronteras morales que los separan se favorecen los diversos usos. Gonzalo reconoce en la entrevista un mundo diverso en donde cada músico/a hace jugar una mezcla de géneros en sus canciones:

Como que todo eso envuelve una canción, que puede ser de muchas formas y eso lo que decías del género, como que no sé, la Caro se hace unos temas rarísimos que después lo hacen sonar con la banda de una forma súper flashera y el Jota ahora está haciendo unas canciones medias folclóricas con aires a no sé qué y yo hago cosas ahora con aires brasileros y medias poperas, qué se yo. Y el disco mío de hecho, el nuevo, es como súper variado, o sea, dura una hora, tiene quince temas y hay momentos más de solos medios jazzeros, después pasa un tema súper tranquilo con muchas voces y después se vuelve un momento más rockero, qué sé yo, como que es tan amplia la canción...

La anterior cita contiene dos oraciones en diferentes sentidos que pretenden mostrar cómo la canción, como unidad de creación, permite un uso de los géneros. Por un lado, Gonzalo describe su disco desde una correlación de canciones que recorren y conjugan diversos géneros, encontrando un punto de encuentro en una estética general. De este modo la canción representa un tránsito desprejuiciado para seleccionar algún rasgo a rescatar de un género y combinarlo con otro, dentro de la misma creación o entre varias de un disco. En este amplio abanico de posibilidades que tiene la canción, es central para los y las artistas crear una estética particular, que funcione como unidad en la diversidad. Y en este sentido va la primera parte de la cita, donde Gonzalo da cuenta de cómo los géneros se mezclan mediante un criterio de autenticidad que los músicos resaltan para valorar su arte. Lo auténtico aquí no está en relación con lo original o novedoso en la música sino, más bien, en la búsqueda por expresarse mediante el arte, con esa conexión con la música que anunciaba previamente Gonzalo. Para dar cuenta de lo dicho quisiera seguir con la reflexión de Gonzalo:

Yo creo que es auténtico cuando se parece más a uno mismo, como que yo soy único como vos y como cualquier persona en el mundo y creo que no hay que buscar parecerse a otra cosa o enroscarse con algo que realmente no te conecte con vos mismo. Eso hace que de repente la música que hago yo sea como la música que hago yo. Pero es como auténtico, como que siento eso, eso es como algo que me mantiene re tranquilo porque tampoco no soy ni un supercantante, ni un supercompositor...

Este modo de pensar lo auténtico es concordante con lo planteado por Irisarri (2016) en su etnografía sobre el colectivo de DJs ZIZEK, donde encontrar un “sonido propio” utilizando diversos formatos (sampleo, remiz y mashup) es un criterio que estructura la producción. La autora interpreta una “ideología que subyace” a esa práctica artística que valoriza la producción original o “el sonido propio”, y continúa diciendo: “Por eso, las referencias musicales que resultan apropiadas y manipuladas para producir una composición musical son transformadas y combinadas de tal manera que generan una estética individual e identificable” (Irisarri, 2016, p. 223). El caso analizado permite retomar la concepción de “estética individual”<sup>7</sup> como criterio en la producción que orienta la mezcla de diversos géneros, posibilitando una trama estética reconocible en la totalidad de la producción. Entonces, lo auténtico aquí traduce las clasificaciones que imponen los géneros en un sentido positivo, se las valida en tanto referencias de escucha, permitiendo hacer uso (para su mezcla) de un lenguaje musical previamente constituido. Pero, al mismo tiempo, las anulan cuando tienen que definirse según uno de estos. Andrés me fue claro al respecto, en una charla después de tocar con su banda Sei Nou Mandi en un bar:

Lo encontré sentado [a Andrés] en una mesa del bar comiendo una hamburguesa y tomando una cerveza tirada. Me acerqué para saludarlo y nos quedamos charlando un rato sobre la presentación de esa noche. Luego de unos minutos le cambié el tema para preguntarle si le gustaba la nueva movida del pop, “La nueva generación”. Él contestó que algunas bandas, que el pop le gusta pero el pop de Michael Jackson, Daft Punk o Gorillaz. Lo chicaneó diciendo que vendría a ser un ortodoxo del pop y se ataja contestando que le gusta mucho también Él Mató un Policía Motorizado. Entonces, a modo de salir del paso, le comenté que ahora ya no se sabe qué género es cada banda, sin ir más lejos, le pongo el ejemplo de Sei Nou Mandi. Andrés se rio y me contestó: “Claro, no tienen un género y eso está bien, es más auténtico porque uno va cambiando siempre, no hace siempre las mismas cosas”.

---

<sup>7</sup> Quiero aclarar que en este caso la característica individual puede comprender también a proyectos artísticos colectivos. Una banda también quiere crear un “sonido propio” por el cual ser reconocido.

Andrés, en esta breve conversación, da cuenta de una apropiación selectiva de los géneros. Estos se aceptan como recursos para componer canciones pero son negados al momento de identificar un proyecto musical en donde participan, evitando restringir su performance. Lo que permite la mezcla, por otra parte, es la articulación con el criterio del “sonido propio” o auténtico en la producción. El sentido de lo auténtico, por último, está en relación a conseguir una estética individual (de un/a músico/a o proyecto) y que les identifique, por ello la idea de que la canción, como identificación, organiza un repertorio al disponer de los géneros para su uso como recursos mediado por el formato canción.

### **La canción y sus medios**

La canción, en tanto identificación que despliegan los y las artistas, además de permitirnos entender la intervención de los géneros en la música, también se articula desde la redefinición del vínculo que estos entablan con sus instrumentos y al ampliar sus repertorios con múltiples objetos necesarios para la producción. Aquí intento dar cuenta del proceso por el cual reconfiguran su participación en la música en relación a múltiples instrumentos y tecnologías de grabación, y cómo esto significó un cambio en la concepción de músico/a y sus actividades pertinentes.

Al momento de proponerse componer canciones, los y las músicas experimentan un cambio en su vínculo con el instrumento. Previo a ello, la mayoría se dedicaba al estudio e interpretación musical en relación a un solo instrumento, como es el caso de Gonzalo, quien estudiaba el saxo en el Trayecto Artístico Profesional del Conservatorio Provincial. Luego de convivir con un músico amigo se interesó en otros modos de hacer, tal como testimonia en la entrevista:

Yo estaba estudiando escalas, impro, por ahí tomaba clases particulares y en otra pieza estaba Carlos, guitarrita, velita, cuadernito, escribía unas letritas, hacía unos temas hermosos y yo decía “ah mirá vos”. Con él tocábamos, yo ahí me empecé a curtir con la percu, como que me desenamoré un poco del instrumento melódico.

Andrés también pasó del saxo a la batería cuando armaron junto a su hermano la banda Toch, porque comprendía un límite en las posibilidades que les daba ese instrumento melódico a la hora de componer, según Andrés, su “timbre” no iba con la música que creaba y que le gustaba. Por lo tanto, ambos debieron ampliar sus registros musicales con otros instrumentos. Andrés ahora toca la batería en sus proyectos Toch y Sei Nou Mandi (en este último tiene una

pequeña participación con el saxo) y luego en su casa también toca la guitarra criolla para componer sus canciones. Gonzalo, por su parte, mantiene algunas participaciones con el saxo con grupos de jazz, pero en su proyecto toca la guitarra eléctrica y forma parte de un grupo de percusión.

Este nuevo repertorio significó dejar de lado las pretensiones de desarrollarse como músico instrumentista, es decir, abandonando la posibilidad de intervenir en la música exclusivamente desde un instrumento. Gonzalo comprende ciertas cualidades de ese perfil diciendo: “(...) si hubiera dedicado todo este tiempo tendría un saxo más grueso y un sonido zarpado, podría improvisar mejor, sabría mucho más temas”. De igual manera lo entiende Marta, que toca el trombón en la mayoría de los grupos en los cuales participa y tampoco se considera trombonista, porque “no toco el trombón como alguien que toca bien”, quienes para hacerlo debieron “estudiar todo el día el trombón y tocar desde toda la vida”. Ambos artistas se diferencian de este perfil de artista, definiendo otro lugar desde el cual participar de la música.

Entonces, aquí no hago referencia a un proceso por el cual se orientó un cambio de instrumento por otro sino a la emergencia de una valoración respecto de los mismos, en donde la actividad del músico o música ya no se define según la habilidad sobre un solo instrumento, sino en hacer conjugar cada instrumento en una totalidad más grande. La canción, al proponer una mirada “integral” regula el vínculo entre artistas e instrumentos, reorganizando las valoraciones sobre estos al priorizar el rasgo expresivo por sobre la calidad interpretativa. Este cambio en el repertorio no es menor si situamos estas prácticas en el seno de la música popular en Córdoba, fuertemente vinculado a instituciones como La Colmena que orienta su enseñanza al jazz contemporáneo, un género donde el virtuosismo es valorado como estética de la improvisación. Si bien no quiero dar la impresión de estar describiendo mundos contrapuestos o adversos porque muchos han participado o aún lo hacen en grupos de este género, más bien comprendo que son dos repertorios diferentes con algunos puntos de contacto.

Marta es clara en la diferencia entre ambos repertorios, privilegiando una práctica instrumental valorada por el resultado expresivo, por sobre demostrar complejidad y habilidad con el mismo. Ella comprende que “no importa la complejidad del asunto, porque para alguna gente, supongo, que tocar bien es tocar mucho, saber todas las escalas. Pero hay gente que con una guitarrita y dos acordes te pone la piel de gallina”. Gonzalo profundiza el

sentido en la emergencia de este repertorio rescatando como positivo el adquirir mayores recursos para componer canciones:

A mí me gusta eso, los colores, las diferentes. Me llena de muchas cosas. Siento que cada instrumento te hace tocar de otra forma. O sea, si yo agarro un saxo toco una cosa y agarro un piano y toco otra. O sea, son diferentes timbres que te hacen que la música suene de otra forma, digamos, y eso está buenísimo.

En lo que refiere a este vínculo con los instrumentos, podemos dejar en claro que los y las artistas no crean una identificación lineal y unívoca con los mismos, evitando que los definan en su práctica musical. Marta, por ejemplo, teniendo en cuenta que el trombón es el instrumento con el que más se formó no se autodefine trombonista, para ella es “(...) más bien como una extensión de algo, como si fuera un brazo más... entonces el trombón fue como encontrar de golpe un brazo más que me abre un montón de puertas”. Esta definición de su vínculo con el instrumento se comprende en su trayectoria musical, ya que decidió estudiar ese instrumento solamente por una vacancia que había en una banda donde participaban sus amigos y a la cual quería ingresar. Por lo tanto, pensar a este instrumento como aquello que le permitió entrar en la música, no es equivocado. Luego pasó por varias instituciones de formación para aprenderlo y en donde conoció otras personas con las que armaron y compartieron proyectos. El trombón, entonces, la acompañó desde sus inicios pero en todo ese tiempo no consolidó una participación en la música como instrumentista, más bien ella mantiene un interés activo por aprender otros instrumentos: “Me encantan todos y tengo facilidad, vos me das algo y lo hago sonar, explicame cómo es y en algún momento me pongo y lo saco. No voy a ser concertista de eso pero un tema te toco”.

De igual manera, José evita definirse como músico desde un solo instrumento, mostrando las implicancias que tiene en su cotidianidad. Para él definirse como “batero” lo llevaría a tener que practicar todos los días para mejorar su técnica y también a intervenir en proyectos solamente con ese instrumento. De cualquier manera, reconoce la impronta de su formación como percusionista:

—Yo creo que soy percusionista más que nada, por eso que te decía también desde el legüero capaz [instrumento que toca desde la infancia], también la bata es lo que más he tocado, aunque ya no toco más, la verdad que hacer mucho que ya no me dedico a tocar la bata.

—¿Por qué la dejaste?

–No me cuestiono, no me pintó, así como estoy tocando mucho la viola y no me lo cuestiono, no necesito... Me está pasando hace un tiempo, digamos, que me gusta mucho esto, de no tener que identificarme con algo. Más allá de que te estoy diciendo creo que soy percusionista, lo digo por una cuestión originaria.

Estas definiciones tienen eficacia práctica en la cotidianeidad de los y las músicas, permitiendo organizar sus tiempos de otra manera al cambiar las prioridades en la producción de música. Es decir, que la canción en tanto convención organiza una valoración de la acción instrumental que prioriza lograr una expresividad (“poner la piel de gallina”) e integralidad (desempeñarse con “fluidez” desde lo armónico y melódico) por sobre el virtuosismo en términos de habilidad y complejidad sobre un instrumento. Para hacer canciones los y las músicas arman un repertorio en donde su actividad se define por el manejo de múltiples instrumentos, habilitando mayores recursos expresivos en la música y evitando una identificación que consideran restrictiva.

Por otro lado, este repertorio además de redefinir la acción con los instrumentos musicales, amplía la actividad de los y las músicas hacia otra gama de objetos vinculados a la producción de canciones. Me refiero a aquellos destinados a la grabación y mezcla de sonidos. En los últimos años, estas tecnologías además de innovar se volvieron accesibles para la mayoría por sus bajos costos, haciendo posible que los y las músicas armen un espacio de producción casero. Estas herramientas son centrales para cualquiera que haga canciones ya que en ellas está la posibilidad de materializar una idea al grabarla, almacenarla y editarla como forma de componer una canción. Las posibilidades tecnológicas son muy amplias en la producción, pero si enumeramos lo básico, es necesario una computadora para instalar el software, una placa de sonido o interfaz de grabación y un micrófono. Luego hay que tener en cuenta otros requisitos relevantes como la acústica del espacio y los modos de combinar los tres elementos anteriores. Otra herramienta utilizada con frecuencia es el celular para registrar ciertas “ideas” sobre canciones, arreglos, melodías como un paso previo a grabarlas con mejor calidad.

Sebastián es técnico de sonido<sup>8</sup> y dueño del estudio de grabación Islandia. Empezó esta profesión como un músico interesado en grabar sus propias canciones, para él era importante

---

<sup>8</sup> Un dato no menor es el año de inicio de la carrera Técnico Superior en Sonido en la ciudad de Córdoba, que se abrió en 2005 en la institución privada La Metro. Sin pretender darle carácter de evidencia, su apertura está en paralelo con la práctica que aquí se analiza, nutriendo muchos músicos que querían aprender sobre cómo grabar las producciones propias y de amigos.

“saber qué hacer con esa herramienta, digamos, cómo hacer con mi música”. Así grabó su primer disco y el de sus amigos, con los pocos equipos que tenía en su casa y en una habitación que no estaba preparada acústicamente. Después de recibirse profesionalizó su técnica y las instalaciones de su estudio, pero mantiene como rasgo distintivo el trabajar con las dinámicas previas, “como si fuera mi casa”. En una charla sobre la escena musical cordobesa realizada en la Universidad Nacional de Córdoba el mes de mayo del 2019, a la cual fue invitado como orador, resaltó la importancia de que cada músico o música tenga los equipos necesarios para grabarse de forma casera como modo de mejorar el material producido, aun cuando luego se pase por un estudio profesional para hacerlo definitivamente. Él hablaba de su experiencia en el estudio con diversos grupos y en donde aquellos que tenían ciertos conocimientos en la producción del sonido llegan a los estudios mejor preparados para grabar y con un material más “sólido”.

Fernando da cuenta del proceso al cual hace referencia Sebastián. Para él es central el proceso de grabarse en el momento de componer una canción, porque permite un ejercicio de prueba y error al poder escuchar el material “de frente”:

Ver a dónde entra ese instrumento en la prueba y el error. Uno cuando toca re divertido y puede meter fruta por todos lados pero cuando lo ves adelante te das cuenta si en realidad está bueno lo que estás haciendo. O cuando escuchas una grabación casera con un celular. De los coros, de las nuevas ideas, también hacemos eso. “Che este es la idea nueva, grabemos” y lo mandamos al grupo de WhatsApp. “Che, ¿a quién le gustó?”, “y... está malísimo”, “y... está buenísimo y le falta...”, “y... no está tan bien hecho”. Entonces esa posibilidad de verte de frente o de escucharte te da un poco más de perspectiva a la hora de saber elegir timbres y textura y cosas.

Así como Sebastián le propone a su audiencia una forma de trabajo característica de este mundo del arte, Fernando diferencia dos momentos en la música íntimamente relacionados en la canción: la interpretación y la preproducción (grabación y mezcla). Este segundo momento es donde las tecnologías posibilitan un ejercicio creativo (“prueba y error”) al objetivar la interpretación en un archivo digital para luego intervenir sobre el mismo formando una “maqueta” de la canción<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Gonzalo da cuenta de este proceso creativo mediado por la tecnología: “También es un mundo que está zarpado. Es como meterse... Escuchas que la guitarra está grave y te metes en la guitarra, te metes en el canal y buscas un plug in que ecualice y que les corte los graves y ya escuchaste que no estaba. Bueno, así que volviste para atrás y así con una pistita de un tema en un canal”.

Sobre este segundo momento, José, que grabó su primer disco en su casa y con las herramientas que disponía –“con un micro [micrófono] que es un 58 y que es básico, básico”–, valora esta forma de producir porque, en sus palabras, le da una “libertad tremenda”. Comprende esta libertad en relación a una forma particular de organizar el trabajo, donde grabar en su casa le permite regular los tiempos de otro modo, distendiendo el proceso de “prueba y error” al poder regular los tiempos sin la presión que ejerce la contratación de un estudio de grabación<sup>10</sup>. También esta forma de trabajo permite que participen amigos y amigas con quienes se comparte una afinidad especial con esta forma de hacer música. La libertad, por último, refiere a disponer los recursos de manera más eficiente, por ejemplo, puede ser comprando un micrófono de mayor calidad para grabar, disponiendo de mayores recursos para el futuro, o hacerlo en un estudio profesional.

La utilización de estas tecnologías abre una controversia respecto de su eficacia para mejorar la producción. Este repertorio valora el saber técnico –sobre el sonido, su captación y modificación tecnológica– ya que posibilita la producción, pero siempre subordinado al criterio estético y creativo de la canción. Si bien la búsqueda del artista es poder maximizar la calidad sonora con el objeto de resaltar la expresividad artística de la canción, en la producción ambos saberes (el técnico y el estético) entran en tensión. Sebastián se refiere a esa controversia de esta manera:

Bueno, yo soy muy manija del audio y por eso me dedico a esto y entiendo y escucho la diferencia entre un equipamiento high level [de alto nivel] y un equipamiento de menor calidad. Aun así estoy completamente seguro que el equipamiento no hace a la música, digamos, el equipo que tengamos disponible es solamente una herramienta para llegar a algo. Lo más importante detrás de todo eso es cuál es la canción que estamos grabando, o sea, si está bueno el tema que estamos grabando lo vamos a hacer bien con las herramientas que haya en el momento. Sea un micrófono de seis mil dólares o uno de mil pesos, por decirte. Hay diferencia entre esos dos micrófonos, obvio, hay más calidad de sonido, pero esa calidad de sonido no le da la calidad artística que tiene tu producto.

Por lo tanto, la canción en tanto identificación de un repertorio, valora no solo una intervención en donde los instrumentos musicales se definen según la expresividad y la integralidad que obtienen, sino también mediante ese mismo criterio jerarquiza el uso de las tecnologías para la producción. Se podría decir lo obvio, que los instrumentos tienen que

---

<sup>10</sup> Los estudios de grabación se contratan generalmente por jornada influyendo en los tiempos destinados para grabar un material.

estar al servicio de la canción y no al revés. Si la canción es el fin, los instrumentos son sus medios.

### **Reflexiones finales**

El objetivo de este trabajo es pensar en las identificaciones que movilizan artistas en la ciudad de Córdoba con fuerte impronta en los modos de organizar el trabajo. Para ello rescatamos el término de “canción” en un doble significado: es primero un formato de creación que imparte cierta jerarquía estética al organizar los géneros, las tecnologías y los instrumentos; y, segundo, se erige como una identificación que movilizan músicos y músicas para organizar una red de trabajo.

La canción tiene eficacia en la práctica creativa al jerarquizar la expresividad como valor en la composición e instrumentación, es decir, que una canción es apreciada según su capacidad de poder expresar o comunicar emociones. En un plano compositivo, la canción traduce los géneros como recursos estilísticos para la composición de canciones, realizando una operación selectiva: estos son valorados positivamente como recursos a usar para la creación pero, al mismo tiempo, son negados como modo de definirse estáticamente. La lógica de lo transgenérico que prima en la canción se proyecta bajo la búsqueda de “lo auténtico”, como eje que orienta la creación y que puede ser entendido, como plantea Irisarri (2016), desde la producción de un “sonido propio”, creando una unidad de sentido desde la mezcla de géneros.

Además de los géneros, este repertorio utiliza diversos medios para componer la acción: me refiero a instrumentos musicales y tecnológicos. La canción transformó el vínculo que mantenían previamente los y las músicas con sus instrumentos, asumiendo que para “hacer canciones” era necesario ampliar sus registros con el objetivo de tener mayor “fluidez” en la música. Ese cambio tuvo implicancias al pasar de dedicarle el tiempo de estudio y práctica cotidiana a un solo instrumento, a hacerlo a una amplia variedad de ellos. De igual modo ocurre con ciertas tecnologías que les permite a los y las músicas grabarse por su propia cuenta, armando en sus domicilios estudios caseros de grabación. Por lo tanto, al privilegiar la calidad expresiva se subordina la búsqueda de la habilidad técnica con los instrumentos y tecnologías, y en esa operación, la identificación de “músico/a virtuoso/a” –como experto de un solo instrumento– se deprecia.

La relevancia del caso de estudio está en dar cuenta cómo cambian las identificaciones desde el ensamblaje novedoso de tradiciones estéticas, objetos y espacios en la producción musical

cordobesa. En este sentido, entendemos que la canción es un emergente que combina un formato de creación para el cual es necesario ampliar las habilidades con múltiples instrumentos y tecnologías, habilitando nuevas actividades con las cuales intervenir en el mercado musical. La más llamativa de estas es la de productor musical, que desempeñan quienes pueden demostrar una trayectoria en el manejo de las convenciones estéticas y habilidades técnicas mediante producciones propias. También, otra actividad desempeñada por los y las músicas es la formación a artistas que están interesados en comenzar a componer canciones. Ambas actividades son importantes porque sirven para aglutinar y fortalecer la red analizada.

Por último y a modo de profundizar la exploración a futuro, consideramos que es significativo para esta trama simbólica la casa, como espacio doméstico e íntimo que se combina con las lógicas de producción en la interacción cotidiana. Es en estos espacios donde se conjugan objetos y tradiciones estéticas. Por ello nos preguntamos: ¿qué eficacia tiene este espacio en la producción?, ¿cómo se conjuga lo doméstico en la canción? y ¿de qué modo conviven las lógicas domésticas con la producción musical?

### **Bibliografía**

Becker, H. (2008) *Los mundos del arte*, Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

Becker, H. (2009) *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Ediciones.

Boix, O. (2016) “Relajar, Gestionar y Editar: Haciendo música “indie” en la ciudad de La Plata” en Gallo, G. y Semán, P. (Comp.) (2015) *Gestionar, mezclar y habitar: claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, Buenos Aires: Gorla.

Gallo, G. y Semán, P. (Comp.) (2016) *Gestionar, mezclar, habitar: claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, Buenos Aires: Editorial Gorla.

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 en Antropología). IDES-Universidad Nacional de San Martín



Irisarri, V. (2016) “Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires”, en Gallo, G. y Semán, P. (Comp.) (2016) Gestionar, mezclar, habitar: claves en los emprendimientos musicales contemporáneos, Buenos Aires: Editorial Gorla.

Quiña, G. (2014) “Las múltiples dimensiones de la música independiente”. En la revista Versión Estudios de comunicación y política, núm. 33, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Yúdice, G. (2007) Nuevas tecnologías, música y experiencia, Barcelona: Gedisa Editorial.