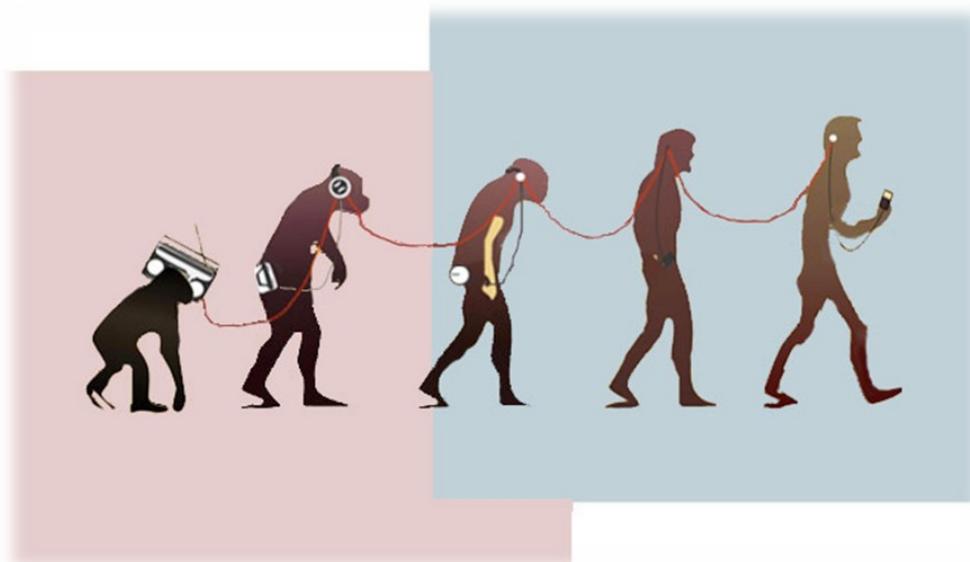


8



**Universidad de la Republica
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Sociología**

**Un acercamiento a la industria discográfica Uruguaya en la
actualidad**



Autor: Raúl Garrido

Tutora: Rosario Radakovich

Montevideo, 2016

Índice:

Índice.....	2
Introducción y justificación.....	3
Marco Teórico	6
Estado del Arte	11
Objetivos generales/ Objetivos particulares.....	14
Estrategia metodológica.....	15
Análisis	
La evolución de los sellos discográficos en Uruguay.....	19
El recorrido de la música.....	25
La discográfica hoy y ahora.....	40
Independencia.....	54
El arte de la obra de arte.....	65
Conclusiones.....	70
Bibliografía.....	74

Introducción y Justificación

¿Por qué es importante estudiar la industria discográfica en Uruguay?

Este trabajo se propone estudiar ***¿El lugar que ocupan los diferentes sellos discográficos en el mercado musical uruguayo?*** Se propone un exhaustivo recorrido por industria discográfica en el Uruguay actual, buscando entender los cambios que ha sufrido la misma y cómo se reinventa. Durante el recorrido se enfatizará también la acción de los nuevos sellos independientes que aparentan ganar terreno en la industria cultural. Para ello se tendrá en cuenta el análisis de la “obra de arte” y cómo la misma puede ser mediada por un sello discográfico o un productor, observándola así a través de la metáfora del “aura”, propuesta por Walter Benjamin y los distintos procesos de objetivación. También se observarán los cambios producidos sobre los soportes en que son editadas las obras, proponiendo un diálogo entre la obra musical en sí misma con el soporte en que se edita, para llegar así a las significaciones que se le atribuyen.

A lo largo de trabajo se buscó entender las lógicas que permiten que los sellos discográficos existan y coexistan en la actualidad. De esta forma se realizó una investigación de carácter exploratorio y explicativo sobre la industria discográfica uruguaya.

Es indudable el valor que la música ha tenido a lo largo de la historia de la humanidad y cómo ella forma parte de nuestras vidas. Así lo entendió entre otros Hebert Spencer, quien en su libro “Ética de las prisiones” (1890), particularmente en el capítulo “Origen y función de la música”, encuentra correlativos físicos y musculares a cada sensación o sentimiento provocado por la música, explicitando así que se trata de uno de los carriles más eficientes e intensos al momento de expresar y transmitir sentimientos, sensaciones, estados de ánimo, etc. Por otro lado, es importante pensar en la música tal como hoy la conocemos, con la posibilidad de ser escuchada en algún dispositivo luego de haber sido grabada, sin la necesidad de ser ejecutada en el momento en que uno la escucha; en la posibilidad de ser escuchada infinitamente sin la necesidad de que el ejecutante repita la acción. Se hace necesario entonces tener en cuenta el proceso por el cual una obra pasa a ser registrada como tal a través de la escritura en partitura al registro real, a través de la grabación de fonogramas, en un momento particular en donde se ejecutó y se registró.

Esta forma de grabación y reproducción de fonogramas ha sufrido cambios de toda índole, los cuales se han intensificado en los últimos años, en donde comienzan a surgir nuevas formas de grabación y difusión, lo que genera un cambio de paradigma dentro de la industria cultural. Por eso resulta necesario pararse en la contemporaneidad y realizar un estudio de la misma.

En 1967 cuando Moles escribe “La sociodinámica de la cultura” descubre que un individuo medio occidental se alimenta de casi dos horas diarias de mensaje musical (Pg 242. Moles, A. 1967); en la actualidad, dada la facilidad de acceso a internet y el continuo desarrollo de los medios masivos de comunicación, cabe legítimamente preguntarse si la cantidad de horas no se ha elevado.

A mediados del S XIX es cuando comienza a registrarse música grabada, capturándose el sonido en el momento en que fue ejecutado y luego reproduciéndose el mismo en un dispositivo adecuado para ello. En 1877 Thomas Edison creó un adelanto del fonógrafo, el cual al comienzo generaba un registro que era muy precario y distaba de poder ser accesible para el público en general. Sin embargo a partir de 1929, teniendo como antecedente el gramófono patentado por Emelie Berliner, se comienza a utilizar la tecnología de grabación en micro surco, primero en velocidad 78 RPM y luego en 33 RPM y 45 RPM, entre otras velocidades que no alcanzaron demasiada popularidad, anunciando así una nueva forma de acceder a la música. Luego, en la década de los '50 la empresa *Columbia Records* comenzó a popularizar el disco de pasta, un nuevo formato que permitía el almacenamiento de fonogramas y facilidad en cuanto al acceso.

A lo largo de la historia fonográfica han existido distintos momentos que de una u otra manera han cambiado la manera de grabar, producir, difundir y acceder, resignificando así la industria fonográfica en términos generales. La misma cumplía en sus comienzos el rol del simple registro, hasta que en la década del '50 (con la ya mencionada aparición y popularización del disco de pasta y luego de vinilo por parte de *Columbia Records*) aparece la industria fonográfica propiamente dicha, ligada a un mercado propio. Luego de la creación como tal de la industria fonográfica y su mercado, algunos momentos históricos a destacar son la aparición del cassette, creado en 1964 pero popularizado durante la década del '80, y del disco compacto en 1979 (desarrollado por las empresas *Sony* y *Phillips*), aunque lanzado al mercado recién en 1986 y popularizado aún varios años después. Este último además de reducir el tamaño del

vinilo, cosa que ya había pasado con la aparición del cassette, dio el pasaje de una forma de grabación analógica a una digital, al igual que el paso de soportes analógicos a digitales.

Si bien la creación y aparición del disco compacto redefinió la forma de grabación y edición, aún quedaba por generarse uno de los mayores cambios de la misma desde su aparición: la creación del formato digital MP3, desarrollado en 1986, pero utilizado por primera vez en una computadora recién en 1995. La aparición del MP3 ha redefinido por completo la industria discográfica, permitiendo el pasaje del soporte físico al soporte virtual. Grabar se hace así cada vez más accesible, por el bajo costo que ofrece la posibilidad de hacerlo digitalmente, donde los avances tecnológicos juegan un rol fundamental, permitiendo montar estudios de grabación por costos reducidos o la posibilidad de grabar en casas o lugares no acondicionados y lograr una alta calidad de sonido. El mp3 también ha facilitado la posibilidad de “piratear” las obras, permitiendo un acceso más universal, aunque esto conlleva a menudo la ilegalidad. A raíz de esta problemática han surgido varios debates en cuanto a los derechos de autor y regalías. Pero este es un tema en el que por ahora no ahondaremos.

Para esbozar la evolución de la industria discográfica fue de ayuda el artículo de Gustavo Buquet “Música *on line*, batalla por los derechos, lucha por el poder”. Donde se realiza un profundo y exhaustivo análisis desde la creación de la industria discográfica hasta el 2002 que es cuando lo escribe. Aquí se deja ver la particularidad de cada cambio en la historia de la industria discográfica, resaltando la importancia de un estudio actual sobre la industria discográfica.

Uruguay no ha sido ajeno a todo este proceso y menos aún a los cambios más recientes. Internet y las nuevas posibilidades de grabación han dado un giro ya sea de acceso a la información, como lo es la música, y la producción y difusión de la misma. Este hecho ha facilitado de gran manera la creación de sellos independientes, tanto en Uruguay como en el mundo entero, dado que se ha hecho más accesible la posibilidad de grabación y distribución de los discos. La existencia de estos sellos no es nueva, pero con los cambios ya mencionados toman una posición más sólida, dejando de ser simplemente alternativas al mercado hegemónico.

Volviendo al porqué es importante estudiar la industria discográfica uruguaya podemos resumir que la misma ha sido la encargada de registrar y distribuir la música, haciéndola llegar al público en general en Uruguay. Es de particular interés estudiarla en la actualidad por todos los cambios antedichos, entendiendo que se encuentra en un momento de transformaciones, donde los principales sellos discográficos presentan nuevas problemáticas, mientras que por otro lado son cada vez más los sellos independientes que surgen. Estos últimos tienen una cierta tendencia por las plataformas de distribución no tradicionales como lo es Internet o las ferias de discos en sus recitales, lo cual constituye otro importante cambio a tener en cuenta.

De la industria discográfica es de interés estudiar particularmente es: ***¿qué lugar ocupan los diferentes sellos discográficos en el mercado musical uruguayo?*** Lo interesante de responder a esta pregunta es que nos permite ver los roles y los lugares que ocupan las discográficas uruguayas actualmente, permitiéndonos observar los distintos tipos de sellos discográficos que existen, en qué y cómo se diferencian, y observar como es mediada la obra de arte desde que se crea hasta que llega a los odios de del público. Entre otras preguntas emergentes que han ido surgiendo a lo largo de esta investigación.

Marco Teórico

A continuación se presentaran los autores con sus respectivas ideas que han enmarcado e iluminado este trabajo.

El primer autor que nos acerca a la pregunta-problema planteada es Geroge Simmel con su obra “El concepto y tragedia de la cultura” (1902). En ella propone el dualismo objeto-sujeto, observando que ahí es donde radica *la tragedia de la cultura*. Lo que plantea Simmel en dicho texto, es que *la tragedia de la cultura* se encuentra en el proceso de objetivación de los sujetos, en donde estos tienen cada vez una mayor dosis de objetividad y una menor de subjetividad. Esta idea puede ser llevada al plano de la creación de la canción o un disco entendida como la parte subjetiva del proceso, y al de la producción, grabación y edición del mismo entendido como el momento objetivo del mismo. El momento de creación suele ser un momento más subjetivo, en donde el

artista simplemente crea; por el contrario la producción puede ser entendida como la objetivación de esa subjetividad, en un proceso en donde la racionalidad parece encontrarse más presente.

Simmel entiende que el valor cultural no es solamente valor cultural, en eso ayudará Mario Margulis, quien nos brinda un claro panorama sobre algunos conceptos marxistas, a partir del cual nos acercáremos de manera más eficiente al problema del valor de los discos y de la música. En su libro “Ideología, fetichismo de la mercancía y reificación” (2006) nos permite ver cómo los objetos toman distintos valores, siendo algo cambiante. Lo interesante de ver aquí es cómo la obra de arte es valorada: ¿cuál es ese valor de la obra de arte?, ¿quién y cómo se lo da? Margulis nos brinda algunas herramientas para entender el mercado de la industria discográfica desde una óptica marxista. Como ya fue mencionado, en este momento existen varios soportes en donde los músicos pueden objetivar su obra. Esto también es interesante observarlo desde un enfoque marxista (en el que se destaca el autor en cuestión), ya que en la actualidad los diferentes soportes en que son registradas las obras desprenden distintos significados, cobrando así la forma de la edición un valor en sí mismo. Mientras hay discográficas que solo editan sus discos a través de Internet, otras buscan hacerlo únicamente en cd’s, mientras que a su vez algunas editan tanto a través de Internet como en cd’s u otros formatos físicos, como el vinilo o cassette. Se valoriza así de distintas maneras las ediciones al margen de su primera utilidad (la de mero soporte de la obra); se valoriza la edición más allá de la obra en sí misma.

Siguiendo la misma línea, un autor que considero imprescindible para abordar esta idea del disco y la música como una obra de arte inmersa en un mercado es Abraham Moles con su obra “La sociodinámica de la cultura” (1967). El autor observa y analiza los diferentes canales en los que se transporta la cultura. De esa obra precisamente el apartado que más nos importa a nosotros es aquel que trata sobre el canal de la música. Lo esquemático del trabajo nos permite ver con gran facilidad los diferentes procesos por los que pasa una canción desde que es creada (desde el momento más subjetivo), hasta cómo es ejecutada y registrada, (en algunos casos ni siquiera por el propio creador), y cómo es producida pasando por diferentes canales hasta llegar a ser recibida por la audiencia. El autor continúa su análisis más allá de la edición de la obra: toma en cuenta cómo influyen la prensa, la publicidad, entre otros mediadores, pensando a la

música como un objeto de consumo, en el que la publicidad y la crítica agregan valor aparte en el mercado, lo que es imprescindible estudiar en esta investigación.

Otra obra fue un pilar a lo largo de esta investigación es “Apocalípticos e integrados” (1965). Aquí Eco ensaya sobre los productos y la industria cultural. De dicha obra lo que más me interesa es el apartado llamado “Los sonidos y la Imágenes” y en particular los capítulos, “La canción de consumo” y “La música y la maquina”. Eco nos aproxima a cómo la canción y la música en general son entendidas en la actualidad, cómo las mismas se han vuelto parte del consumo y cómo además son mediadas por las máquinas y la tecnología. Dicha obra, como lo adelanta su título, se basa en dos grandes ejes u oposiciones: por un lado el de *los apocalípticos* y por otro el de *los integrados*. Los primeros representan una visión acusatoria a la cultura de masas, considerando la grabación de la música como el fin de la misma; los segundos, a su vez, representan la visión contraria: defienden dicha cultura y ven en ella una nueva forma de realización artística.

Tanto el texto de Moles como el de Eco son dos fuertes pilares. El primer texto nos brindará herramientas para observar los movimientos de la música y de los discos a través de los diferentes canales, ayudándonos a esquematizar cómo eso sucede. Por otro lado la obra de Eco brindará herramientas de carácter más analítico, permitiéndonos interpretar qué pasa con el disco en la cultura de masas, donde cada vez hay más canales y más fluidos.

De Umberto Eco también tomaremos sus ideas semióticas, particularmente las desarrolladas en su libro “Signo” (1973). Los conceptos semióticos que también se encuentran en “Apocalípticos e integrados” nos serán de particular ayuda para entender los significados que tanto los músicos como los productores, la prensa o quienes estén a cargo de las discográficas le atribuyen al disco y a la música. Es interesante también observar cómo se significan los distintos tipos de soportes de la musica. Eco le da comienzo a dicha obra de la siguiente manera: *“El signo se utiliza para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también. Ello se inserta en un proceso de comunicación de este tipo: fuente-emisor-canal-mensaje-destinatario”* (Pg. 21, Eco U., 1980, 1ª edición 1973, Editorial Labor). Observar al signo como elemento del proceso comunicacional nos permite enmarcar al disco de esa manera, brindándole a nuestro estudio una visión

semiótica a raíz de la tríada significante-referente-significado. Estas ideas semióticas de Eco se pueden complementar con los conceptos impartidos por Ferdinand de Saussure en “Curso sobre la lingüística general” (1916). Bajo esta óptica me parece interesante analizar los significados que porta el disco como objeto en la actualidad, dado que a raíz de la aparición del disco digital, el disco en formato físico ya no es la única manera de adquirir la música, y por ende el disco en formato físico comienza a resignificarse.

El texto de Jean Baudrillard “Crítica de la económica política del signo” (1974) nos aporta sus conceptos sobre diferentes lógicas, diferenciándolas entre las siguientes cuatro: lógica funcional, lógica económica, lógica signica y lógica simbólica; y los diferentes valores correspondiéndose con dichas lógicas. Aquí Baudrillard nos permite abordar la idea del disco como objeto, con sus diferentes lógicas y sus diferentes valores. Las cuatro lógicas planteadas pueden ser pensadas como categorías y de ahí, que pueda abordarse el estudio de cuáles son las lógicas que articulan a los distintos sellos discográficos y a los distintos músicos o grupos.

Al tratarse de una investigación de sociología de la cultura, en particular sobre el arte y la industria de la misma (concretamente de la industria musical), es casi impensable dejar afuera a Max Horkheimer y Theodor Adorno de este marco teórico. Particularmente tomaremos su ensayo llamado “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” (1947). En este ensayo los autores analizan cómo la economía capitalista ha creado bienes culturales masivos a través de la industria cultural, interpretando a la cultura como una mercancía paradójica, dado la compra y el consumo de cultura se ve orientado por “la reclame”, y por ende quienes accedan o manejen mejor “la reclame” son quienes de alguna manera podrán moverse de mejor manera dentro de la industria. La visión que tienen los autores sobre la industria cultural tiene un tinte de negatividad que se deja entrever a lo largo del ensayo. Aquí dan a entender que el arte, para ser arte en su estado “puro” o de libertad, tiene que ser ajeno al mercado, recalcando que los grandes artistas no son los que siguen un estilo puro sino los que elaboran su propia obra, desde la expresión caótica, lo que la gran mayoría de las veces no responde a los parámetros establecidos ni siquiera por el mercado.

Siguiendo la línea de la teoría crítica, otro autor fundamental para llevar a cabo esta investigación es Walter Benjamin, y su ensayo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (1936). El concepto más destacado del autor para esta

investigación es el de “Aura”, que es entendido como manifestaciones (en este caso artísticas) irrepetibles. Esto es interesante para entender a los álbumes en la actualidad, y observar cómo se trabaja el “Aura” en las distintas obras y en los distintos sellos discográficos. Esta idea de aura, nos permitirá acercarnos a la música desde otro plano de investigación. Esta metáfora de “Aura”, fue tomada de una manera no tan rígida actualizando un poco este concepto, ya que Benjamin lo plantea al comienzo de la era de la reproductibilidad técnica, y ha pasado bastante tiempo como para anclar ese concepto tan útil. Siguiendo la misma idea, propondremos que en la actualidad hay obras que se si bien pasan a ser reproducidas técnicamente, guardan algo del tiempo y espacio en el que fueron registradas, mientras que hay otras que pasan por un proceso de depuración más radical.

Benjamin expone sus ideas sobre el valor cultural y el valor exhibitivo, y explica que ambos valores están en continua contraposición, aunque en la actualidad parece existir una tendencia mayor al valor exhibitivo. Dicha idea de diferentes tipos de valores contrapuestos nos sirve para acercarnos a los valores que mueven la industria musical en la actualidad, y entender cómo responden los diferentes sellos y los diferentes grupos a estos.

Ya casi cerrando nuestro marco teórico, debemos tomar en cuenta a Howard Becker y particularmente sus análisis y relatos sobre el músico de baile, en su libro “Outsiders” (1960). El capítulo “La cultura de un grupo desviado de la norma: el músico de baile” nos brinda un panorama de cómo algunos músicos de jazz, rechazan a gran parte de su público, a quienes denominan como “cuadrados”. Ese aislamiento y auto segregación, es sin duda algo que los sellos discográficos han tenido en cuenta. Algunos tal vez se caracterizan por tener esa posición, pero en otros casos es algo que los sellos deben manejar, más que nada los que tienen un fin más comercial. Becker plantea la diferenciación entre el músico que busca el éxito comercial, y el que no, describiendo así distintos tipos de carreras que recorren.

Esta obra nos permitirá acercarnos a lo que se denominan “sellos independientes”. La idea de “músico desviado”, que propone Becker, tiene muchos puntos en común con algunas de las ideas expuestas por Adorno y Horkheimer y también Benjamin, en donde el artista se desvía, con la finalidad mantener el “valor cultural” de su obra y porque no el “aura”.

Emile Durkheim con su obra “La división del trabajo social” (1893) aportó herramientas para entender mejor el modo de organización y funcionamiento de los diferentes sellos discográficos, a raíz de los conceptos de *solidaridad orgánica* y *solidaridad mecánica*, los cuales nos fueron de gran ayuda para poder caracterizar los distintos tipos de sellos.

Para comenzar a cerrar el marco teórico utilizare algunos conceptos de Desmond Hesmondhalgh, quien con su obra “Las industrias culturales” (2013) nos actualizo sobre el estado de las industrias culturales, donde principalmente se rescataron sus ideas sobre “nativos digitales” y “utopismo digital”, donde compara como se mueven dentro de la web las generaciones que ya han nacido con internet con quienes no.

Para entender mejor la industria cultural se agregaron los teóricos Scoot Lash y Jhon Urry, con su obra “Economías de signo y espacio. Sobre el capitalismo de las posorganización”. En este libro los autores dedican todo un capítulo a las industrias culturales, analizando la industria musical, editorial y cinematográfica. Allí los autores relatan y analizan los cambios en las industrias culturales, proporcionándonos conceptos que irán permeando las ideas de este trabajo, como los de *flexibilidad* y *reflexividad*.

En cuanto al estado del arte, voy a enumerar una serie de estudios y ensayos que iluminaron el trabajo desde diferentes perspectivas. Todos los estudios que pasaré a mencionar sirven como antecedentes, y a su vez nos aportan sus visiones sobre temas similares al estudiado aquí.

Estado del Arte

Como ya fue mencionado en la introducción el trabajo de Gustavo Buquet, “La industria discográfica: reflejo tardío y dependencia del mercado internacional” actualizo al trabajo sobre los cambios que ha sufrido al industria, colocándonos el problema en la actualidad. Siguiendo la línea de autores uruguayos que han iluminado el trabajo se encuentra Luis Stolovich con su artículo “Diversidad creativa y restricciones económicas La perspectiva desde un pequeño país” nos brindó un enfoque desde lo económico sobre la industria cultural, enfocándose en el caso uruguayo.

El trabajo realizado por Juan D. Montoro y Manuel Cuadrado llamado “Determinantes del éxito comercial en las industrias culturales. Análisis del sector Fonográfico en España” (2009), nos acerca a los caminos o decisiones que pueden tomar los diferentes

sellos discográficos, sus productores o sus músicos, para lograr el éxito comercialmente hablando. Este estudio nos acompañó al momento de pensar principalmente a los sellos comerciales aunque a su vez por antagonismo nos podrá ser útil para pensar a los sellos independientes. Brindándonos una gran cantidad de datos estadísticos que aunque pertenezcan a España nos pueden permitir visualizar las tendencias de las listas de ventas, y también ver qué factores son los que afectan el éxito comercial.

Por otro lado, el estudio realizado por Claudio Gajardo Cornejo sobre la industria discográfica en Chile y su relación con la industria radial, entre los años 1964 y 1967: si bien el periodo de tiempo que toma en cuenta este trabajo no es el que nos interesa, nos permite ver empíricamente algunos conceptos trabajados en el marco teórico, como la “Sociodinámica de la cultura” de Moles, o “La industria cultural”. Aquí trabajan particularmente la cultura de masas, donde encuentran que la misma no solo consiste en objetos culturales, sino que hay un conjunto de comportamientos operacionalizados que la guían. Al estudiar a la industria discográfica en relación a la industria radial (la cual es la encargada de difundir a la industria musical), se deja ver lo antedicho sobre la cultura de masas.

“An intermediary between production and consumption: The producer of popular music” (1989) de Antoine Hennion, analiza lo que sucede en el estudio de grabación, mostrándonos cómo se da el trabajo de estudio y el rol que el productor juega allí.

El mercado discográfico ha demostrado en los últimos años una gran crisis en cuanto a los números de ventas, y esto ha dado paso a nuevas prácticas de consumo y escucha. Héctor Fouce, en “De la crisis del mercado discográfico a las nuevas prácticas de escucha” (2010), trata de encontrar y explicar los nuevos espacios de difusión de la música. Allí nos pararemos para poder entender a grandes rasgos cómo está constituida hoy por hoy la industria discográfica, y qué estrategias ha generado para superar dicha crisis. Complementando el texto de Hector Fouce podemos agregar el ensayo de Samuel Martin Barbero y Francesco Sandulli, “Crisis en la industria discográfica tradicional. El impacto de la música digital.” Ambos textos permiten entender y visualizar los cambios que han surgido en la industria y en el mercado discográfico, de manera explicativa y profunda.

Siguiendo la línea de los cambios en la industria discográfica, nos es imprescindible acercarnos a la distribución de la música de manera digital a través de Internet. Para que

así sea, volvemos a traer dos autores ya mencionados, Samuel Martín Barbero y Francesco Sandulli, esta vez en con su artículo “Música en internet: estrategias a seguir” (2004), donde nos ayudan a entender la música digital y a Internet como el soporte de la misma. También el texto de Kiho Yoon, “On the impact of digital music distribution” (2009) explica el impacto que ha tenido la música digital, en cuanto a la distribución de la misma, modificando las lógicas tradicionales del mercado.

“La cultura como sitio de la contradicción. Una exploración crítica de las prácticas musicales independientes en la ciudad de Buenos Aires” (2012), de Guillermo Martín Quiña, nos habla de la escena independiente en Buenos Aires, aportándonos la arista que le faltaba a nuestro estado del arte, sobre los nuevos sellos independientes. Este trabajo, centrado en Buenos Aires, nos acerca al mundo de dichos sellos, y como éstos gracias a Internet han podido distribuir su música de manera probablemente más efectiva que cuando comenzaron a surgir en la década de los `70.

El trabajo de Ana María Sedeño Valdellós, realizado para la universidad de Málaga, “La necesidad de protección de la música como patrimonio cultural y artístico. Piratería y antipiratería” (2005) nos actualiza en cuanto a varios fenómenos relacionados a la “piratería”, como el caso del derecho de autor relacionado a las masivas descargas de música de manera ilegal. Haciendo hincapié en las estrategias que generan los agentes culturales en cuanto a este fenómeno. Siguiendo la misma línea el artículo de Sam Hollander, “Listen to the Music: Lessons for Publishers from Record Labels’ Digital Debut Decade” (2011) presenta la era del consumo virtual, haciendo dialogar el consumo de libros y discos, el significado de los formatos físicos, y el pasaje de los mismos a la red.

Para cerrar el estado del arte, propongo el trabajo del músico uruguayo Ruben Olivera quien en su libro “Sonidos y silencios. La música en sociedad” (2014) estudia varios aspectos de la música, y si bien no se adentra del todo en la industria discográfica presenta varios disparadores e ideas para adentrarnos en ella.

Objetivos Generales/ Objetivos Particulares

El objetivo general de esta investigación fue *caracterizarlas distintas discográficas existentes en nuestro país según la relación que tiene el artista con su obra*. ¿Qué lugar ocupan los diferentes sellos discográficos en el mercado musical uruguayo? ¿Cómo funcionan? ¿Qué relación tiene la discográfica con el artista? ¿Qué significados que le dan ambos a las obras que registran.

De nuestro objetivo general se desprenden una serie de objetivos particulares, que pasare a enumerar:

I. Para pensar la industria discográfica uruguaya en la actualidad es necesario comprender los procesos que ha tenido la misma, para ello se propone *Periodizar la aparición de los sellos discográficos en el país*.

II. Estudiar cuánto influyen (y de qué manera lo hacen) los diferentes sellos discográficos sobre la obra presentada para grabar. Siguiendo estas líneas y trayendo a colación las ideas de Simmel, podríamos *estudiar el proceso de objetivación, por parte del sello discográfico*, sobre la obra creada subjetivamente por el músico. Esa idea también ha sido permeada por la metáfora de *aura* propuesta por Walter Benjamin.

III. *Comparar las estrategias que generan tanto las discográficas, como los artistas para producir y difundir su álbum*. Es verdad que en un primer momento parece una obviedad que varias estrategias de difusión están asociadas a Internet; sin embargo es necesario ver qué estrategias concretas son las que se generan dentro de la red para que ese álbum tenga alcance allí, dado que existe un bombardeo continuo de álbumes. También se tendrá en cuenta el caso de las discográficas y/o artistas que optan por otros caminos de difusión no ligados a Internet; se analizará cómo hacen para difundir su trabajo, pudiendo así comparar y relacionar los diferentes canales de difusión.

V. *Explorar la relación entre los tipos de discográficas y los soportes en que editan sus discos*, como ya fue mencionado, cada tipo de soporte está cargado de significaciones y

significados diferentes. No significa lo mismo un álbum editado en casete o vinilo, que ese mismo álbum editado online.

Estrategia metodologica

Para llevar a cabo esta investigación se seleccionaron ocho discográficas representativas de ocho lugares diferentes, tanto en la relación con el artista, como en su posición en el mercado, dando en cuenta así de diferentes métodos de grabación, producción y edición. Como representantes de las discográficas comerciales se tomó a **Bizarro Records**, principalmente por su trayectoria, su popularidad y por ser quien se hizo cargo de con gran parte del catálogo de Orfeo Records, uno de los sellos más importantes que tuvo nuestro país, en cuanto a la popularidad de las obras que editó. La selección también se debe al hecho de que en la actualidad es de los sellos uruguayos que está editando y distribuyendo más discos, y no solo en cantidad sino también en variedad de los mismos. No parece editar solo un tipo de material determinado, sino que edita discos que estéticamente tienen poco que ver el uno con el otro.

También se estudió a **Ayui/Tacuabé**, quienes a pesar de ser dos sellos independientes (Ayuí se encarga de editar música popular y Tacuabé de editar música culta) trabajan asociadamente desde su fundación en 1971. Dichos sellos aportaron información histórica relevante, teniendo en cuenta su trayectoria de más de 40 años dentro de la industria discográfica uruguaya. También fue tenido en cuenta **SONDOR**, el sello discográfico más viejo y aún vigente de nuestro país, que además cuenta con un estudio de grabación propio por el cual han pasado una infinidad de músicos y bandas.

Perro Andaluz fue otro de los sellos seleccionados. La selección se debió a que durante las primeras entrevistas a informantes calificados, algunos de ellos lo mencionaron considerándolo un sello con un papel especialmente relevante (relacionado con su postura *alternativa*) durante la década de los 90's. Perro Andaluz significó entonces un refugio para discos y artistas que no tenían cabida en otros sellos. En el presente tiene una forma de trabajo particular donde principalmente se dedica a colaborar con la edición de los discos.

Por otro lado se tomó a *Contrapedal*, que si bien es entendido como un sello independiente, se podría decir que es el que tiene una plataforma más armada. En la actualidad el sello se encuentra radicado en México y asociado a Intolerancia Records, sello de dicho país. Pero cuando se realizó la entrevista en invierno del 2014 era el comienzo de esa nueva etapa. Desde el 2006 realizan el Fest contrapedal, que en 2013 tuvo su edición gratuita en el Museo de las Migraciones, con visitas de músicos y artistas de toda Iberoamérica.

Ya mencionamos el ascenso que han tenido los sellos independientes en Uruguay, por eso también incluimos a *Esquizodelia Records*, que actualmente se ha convertido un colectivo de sellos independientes (*Modulo Records, Feel de Agua, Vía Láctea Ediciones, Tarántula Recording, Nikikinki Records y El Octavo*), pero que en sus inicios (en el 2007) se planteó como un sello independiente, creando un circuito de bandas, lugares para conciertos y festivales que ha ganado su lugar y prestigio en la escena independiente, tanto en Montevideo como en Buenos Aires.

Como se dijo, este actual colectivo de sellos fue pensado primero como un único sello independiente, y si bien actualmente se autodefine como colectivo de sellos, sigue editando discos como *Esquizodelia*. Resulta fundamental entonces comprender sus orígenes, enmarcados en el momento en el que se daba inicio a este proceso de proliferación de sellos independientes en nuestro país y en el que también se habían sucedido varios problemas legales por la libre circulación de música en Internet.

Para analizarlo como colectivo, tome tres de los sellos que lo integran. Esta elección no es arbitraria sino que obedece a la necesidad de dar cuenta de diferentes tipos de edición y difusión de la obra musical. Por un lado tomaremos a *Nikikinki Records*, el cual se podría definir como un sello *Low-Fi* (aunque hay discos que no entrarían bajo ese rotulo), que prácticamente funciona como un portal de bandas en *Bandcamp*¹ en el que basta con mandar la grabación en formato digital y subida a *Bandcamp*, y esta se pondrá en el portal del sello y se difundirá. Esta lógica hace que exista una gran cantidad de álbumes heterogéneos en el portal, siendo que muchos de los artistas se desconocen entre sí.

¹Bandcamp, es una página web, similar a Myspace o Soundcloud, que sirve de plataforma alternativa para obras musicales editadas digitalmente.

Otro de los sellos pertenecientes al colectivo *Esquizodelia* que tomaremos en cuenta es **Modulo Records**, el cual trabaja de una forma que se podría definir como *profesional*, pues se trata de un sello que se caracteriza por la edición de discos que han demostrado una producción, un trabajo de mezcla, masterización y de edición muy cuidados.

Por último incluiremos **El Octavo**, sello surgido durante el 2013, el cual hace su énfasis en las ediciones, buscándole un nuevo enfoque a los discos físicos. Un ejemplo de ello son las gestiones que realizan para poder editar en vinilo.

Además de los cortes de los sellos, fue interesante incluir la visión de diferentes músicos que han editado su material en nuevos soportes físicos, como puede ser un disco en una remera a través de **Nuevos Discos**, quienes se dedica a realizar remeras que contienen un código en la etiqueta para descargar el álbum en formato digital. O ediciones alternativas como incluir un álbum en un Pendrive.

La técnica que se utilizó en mayor medida para recabar la información necesaria fue la entrevista en profundidad: músicos, productores, encargados de los distintos sellos y periodistas especializados; todos ellos nos sirvieron como informantes calificados. En sí, la población a estudiar estuvo constituida principalmente por músicos y artistas, así como por los encargados de los distintos sellos discográficos. Estas entrevistas realizadas fueron veinte en total, y en términos generales fluyeron de buena manera, obteniendo así varios de los resultados buscados.

Dichas entrevistas fueron realizadas entre el 2 de mayo del 2014 y el 27 de junio del mismo año.

Además de las entrevistas, también nos sirvió de fuente de información la recolección documental, tanto de artículos, libros, como de entrevistas ya existentes. Completando las entrevistas y la recolección de datos se realizó observación, aunque haya sido de un modo poco metódico como mi participación en la lista de correos de *Esquizodelia*, observado el sistema de comunicación por ese medio, que lejos está de ser representativo, ya que sus resoluciones son tomadas en las reuniones del colectivo. Por eso mismo tampoco se lo tomo con rigurosidad. También podría incluso hablarse de observación participante, dado que participo activamente del sello autogetsionado

Estampita Records, el cual surgió de la experiencia *Nikikinki Records*. Estas últimas experiencias han servido para completar y nutrir algunos de los datos recabados metódicamente.

Estas son las estrategias metodológicas que me han acercado a al problema, ya que me aproximaron de manera útil al campo de investigación, permitiéndome estudiar así los discursos, significados y mundos de vida que se encuentran dentro de la industria discográfica uruguaya. De este modo se han podido establecer comparaciones y análisis de cómo ha evolucionado la industria discográfica, qué lugar ocupa ella en el mercado cultural actual y cómo se relaciona con los músicos.

Ç

Análisis

A continuación se dará paso al centro de este trabajo, el análisis. Aquí confluirán los resultados obtenidos durante el trabajo de campo con el marco teórico, para así interpretar y responder a nuestra pregunta-problema.

La evolución de los sellos discográficos en Uruguay

Un recorrido por la historia discográfica desde su comienzo a la actualidad.

Antes de entrar de lleno a lo que sería la parte central de este estudio, o sea antes de entrar al análisis propiamente dicho, se hace pertinente situar en qué lugar y momento se encuentra la industria discográfica en nuestro país. Para ello haremos un breve recorrido por los diferentes momentos por los que ha pasado la misma, teniendo en cuenta por supuesto los factores coyunturales que los atraviesan y que han permitido de una u otra manera su desarrollo. Una periodización posible podría ser la siguiente:

1930-1954: En 1938 Enrique Abal Salvo comienza a realizar sus primeras grabaciones particulares, poniéndoles el sello de Son d'Or (Sonido de Oro), lo que luego dio lugar al estudio de grabaciones SONDOR, y ya en 1944, al sello discográfico del mismo nombre. De hecho es en el patio de la casa del propio Enrique Abal donde comienzan a producirse a partir de 1941 las primeras matrices de discos de pasta del Uruguay.

Esta época se caracterizó por el registro de sonido de discursos políticos, propagandas comerciales, y también de obras musicales. Aunque por lo visto, todavía la industria discográfica como tal no había llegado a nuestro país. Con el arribo al gobierno de Luis Batlle Berres, cuyo plan de gobierno proponía un fuerte impulso industrial, y la revolución de la música popular que se estaba aproximando en el resto de mundo se da paso a la segunda etapa.

1954-1973: Para 1954 se produce el primer disco de 45 rpm en Sudamérica y para 1960 el primer disco estéreo en Uruguay. Este período se podría caracterizar como el comienzo de la industria discográfica como tal. Ya entrada la década de los '60 SONDOR comienza con el emprendimiento de ser un sello discográfico, editando música local, licenciando y fabricando discos de artistas extranjeros, además de seguir adelante con su proyecto de estudio de grabaciones.

Este período se destaca por el surgimiento de varios nuevos sellos, como lo son *Clave*, *De la Planta*, *Macondo*, y sobre el final del mismo, *Ayui*. Este último sigue existiendo hasta el día de hoy, a diferencia de los previamente mencionados que ya para el siguiente periodo habían dejado de existir. El surgimiento de los nuevos sellos se puede explicar tanto por el interés de nuevos músicos en grabar, así como por la creciente demanda en el consumo de música por parte de la población. Estos años se destacan por una gran producción de discos; hay un apogeo de muchos artistas que son motivados por la efervescencia mundial de la música Pop y estimulados por los nuevos medios para poder registrar sus obras.

El comienzo de este período se destaca por un impulso económico e industrial, cuyas consecuencias son un mayor caudal en cuanto al consumo, y por ende, un mayor caudal en cuanto a las grabaciones. El periodo culmina dentro de lo que se denomina como “Dictadura Constitucional”: es decir en el marco de una crisis social, política y económica en la que se desarrolla un declive en cuanto al impulso de las grabaciones nacionales. Este declive habrá de acentuarse en el siguiente periodo.

1973-1985: Durante estos años el país se encontró bajo la dictadura cívico-militar, la cual influyó en la industria discográfica con una de sus armas más poderosa: la censura. Este periodo se caracteriza por una fuerte presencia de la censura: muchos artistas son prohibidos y algunos hasta deben exiliarse fuera del país. Por ende la forma que muchas discográficas encuentran para subsistir es la licencia y fabricación de discos extranjeros. Esto no quiere decir sin embargo que hayan dejado de editar por completo música nacional. Lo que sí puede afirmarse es que por razones políticas ocurrió un decaimiento en las producciones y ediciones de autores nacionales.

1985-1995: 1985 marca el final de un período de estancamiento no sólo para la industria discográfica, sino para todo el país: 1985 es el final de la dictadura cívico militar. La reapertura democrática trae consigo una explosión en cuanto a las expresiones culturales, y por ende un nuevo caudal de músicos y bandas que buscan registrar sus discos.

Una de estas nuevas expresiones artísticas fue el Rock postdictadura. En este fenómeno tuvo un rol fundamental el sello *Orfeo*, quien apoyó y potenció a los nuevos artistas ligados al movimiento. Dicho sello estaba asociado a *Palacio de la Música* el cual era (y lo es hasta hoy) una de la casas más importante de venta de discos e instrumentos, y

poseía a su vez una de las dos plantas de fabricación de casetes que había en la época. En este periodo se comienza a disminuir la producción de vinilo debido a sus elevados costos, teniendo como principales causas por un lado la crisis del petróleo y por otro la incorporación del casete, el cual no solo reducía los costos sino que también permitía un mayor almacenamiento de música en menor espacio.

Pero esto último no fue lo más relevante de la aparición del casete, sino que el mismo trajo consigo dos consecuencias aún más importantes para la grabación y la edición de las obras: por un lado se da un mayor acceso a la música. En este sentido aparece la posibilidad de “piratear” las grabaciones, ya sea copiando de la radio o pasando a casete algún vinilo que era muy difícil de conseguir o que valía bastante más caro. Se conoce a través de anécdotas el hábito que tenían algunas de las casas de música que importaban discos: por un lado vendían el vinilo a precio “estándar”; por otro, podían vender la copia (realizada por ellos mismos) en casete a un precio más bajo. Es así que la posibilidad de hacer copias piratas de los discos sumado a la disminución de los costos que trajo aparejado el casete da por resultado una mayor accesibilidad a la música. La segunda posibilidad que trajo consigo el casete fue la de poder realizar grabaciones propias sin la necesidad de ir a un estudio. Si bien la calidad de las grabaciones era claramente inferior, el casete permitió que muchos músicos pudieran realizar sus primeros experimentos y “demos” prescindiendo del estudio.

El casete fue mencionado por muchos de los entrevistados como un “formato de transición”, dado que presenta una calidad de audio inferior al vinilo o al Cd (a aparecer unos años después) y este último trajo consigo las mismas posibilidades del casete, como la copia doméstica de discos, pero presentando mayor facilidad y fidelidad en cuanto al sonido.

En estos años se solía editar los discos tanto en vinilo como en casete, dependiendo de la popularidad del mismo y el dinero. Pero ya sobre el final de este periodo el vinilo comienza a perder peso en términos generales y de a poco también el casete. Los formatos analógicos comienzan a darle paso a los formatos digitales hasta nuevo aviso.

1995-2005: Los 90's en la región fueron una década marcada por el neoliberalismo y el intento de privatización de las empresas estatales. Y en cuanto a la industria discográfica fue un momento marcado por la aparición del CD, quien empieza a dejar de lado al casete, más que nada en la segunda mitad de la década. El Cd marcó una gran diferencia

en cuanto a lo sonoro comparado al casete y al vinilo. El Cd y la música digital en general, traen una sonoridad más compacta y pura, ya que su sistema de reproducción láser permite reproducir con mayor fidelidad el sonido de estudio. De nuevo varios de los entrevistados recuerdan la fascinación que tuvieron en el momento en que apareció el CD, por el nuevo sonido que plasmaba y por el nuevo universo de posibilidades que abría.

En esta década se da la aparición de algunos sellos pequeños como *Perro Andaluz*, (que comenzó a funcionar en la primera mitad de la década y continúa haciéndolo hasta hoy) u otros menos trascendentes como *Mala Fama*, *Rentar* y *Discovery*, que ya no existen. Los 90s son recordados también por la presencia de sellos multinacionales que comienzan a establecerse en nuestro país. Estos sellos realizarán la firma de contratos con varios músicos locales (mientras que otros no llegando a concretar), licenciarán e importarán discos del exterior, y buscarán exportar discos y músicos locales, misión esta última fallida según lo afirmado por algunos informantes calificados. La llegada de los sellos multinacionales como *Universal*, generó mucha confusión en los músicos locales ya que había una expectativa que superaba al mercado local. Por ese motivo es que las multinacionales finalmente decidieron alejarse del mercado uruguayo. Lo que no quiere decir que luego no hayan seguido trabajando con bandas o músicos particulares, pero ya entrados los 2000's las discográficas multinacionales no representaban en el ambiente discográfico uruguayo lo que representaron a los mediados 90s.

Dentro de este período encontramos también la llamada crisis del 2002 (signada por la crisis económica y la depresión que la sucedió, así como por el efecto a nivel social que la misma generó), la cual marcaría un antes y un después en la sociedad Uruguaya. Mientras esto sucedía, se daba al mismo tiempo una nueva explosión de música popular. Este nuevo auge se dio particularmente en el Rock, y fue acompañado mayormente por dos sellos: por un lado *Bizarro*, creado en el 2000 y que actualmente sigue editando los discos más populares y vendidos de nuestro país, y por otro lado *Koala*, sello que actualmente ha dejado de editar discos.

Esta explosión de popularidad musical generó en muchos jóvenes las ganas de hacer música, tocar en vivo y editar discos, impulso que sumado al brindado por la aparición de nuevos adelantos tecnológicos, marcarían una nueva forma en que los artistas se dedicarían a grabar, editar y distribuir su música. Durante este auge se editaron una gran

cantidad de discos, se abrieron muchos boliches y lugares para conciertos. Sin embargo, pasado ese auge muchos lugares cerraron, menguó la edición de discos y muchos músicos dejaron de tocar activamente

2005-2015: Este último periodo probablemente sea el que haya presentado más cambios y variantes en menos tiempo, siendo así el más difícil de ordenar, dado la gran cantidad de acontecimientos que se sucedieron en él, y por ser además de ser el periodo en el cual nos encontramos y del cual somos testigos.

Desde la entrada al nuevo milenio Internet comenzó a hacerse cada vez más presente en nuestras vidas, y ni la música ni la industria discográfica le han sido ajenas. Sin duda alguna Internet ha cambiado el paradigma de distribución y edición de la música. En un comienzo se entabló una fuerte batalla por parte las discográficas y algunas bandas contra Internet; con el devenir de los años y la mayor presencia de Internet en la vida de las personas, muchas bandas y sellos se han terminado aliando de un modo u otro a la red. O sea que la característica más relevante de este periodo ha sido el impacto que ha generado Internet en el estado situacional de la industria discográfica.

Pero Internet no vino sola, sino que vino acompañada de otros avances tecnológicos, entre ellos algunos que han permitido una mayor independencia de los artistas respecto al estudio al momento de grabar. Es así que las posibilidades de grabar en una casa u otro espacio no convencional, a una calidad similar a la de estudio, se hacen reales. Si bien en periodos anteriores era posible la realización de este tipo de grabaciones, sus costos eran elevados y el producto difería en calidad respecto al obtenido en un estudio. La tecnología digital trajo consigo la posibilidad de grabar en diferentes espacios, a costos menos elevados y manteniendo una buena calidad de sonido.

Internet y los nuevos métodos de grabación permitieron la aparición de nuevos sellos discográficos que responden a este nuevo paradigma de grabación y difusión. Algunos de estos nuevos sellos están nucleados en el colectivo *Esquizodelia Records*, y plantean alternativas, no solo en temas de grabación y difusión, sino hasta en campos como el registro de derechos de autor. Internet ha presentado un nuevo escenario, brindando espacio a nuevas formas de edición y difusión, presentando alternativas al paradigma ya instaurado. Muchos de estos nuevos sellos se encuentran bajo el rotulo de “independientes”, dado que además de presentar nuevas formas de grabación, edición y

difusión también presentan maneras alternativas en su organización. Sobre este concepto volveremos más adelante.

Este nuevo paradigma también revalorizó el valor de la música, dado que muchos de estos sellos venden sus discos, pero a su vez pueden descargarse gratuitamente desde internet. El disco físico comienza a tomar otro valor, ya no solo como soporte de la música en sí sino más como un objeto que desprende nuevos significados. Esto puede verse con el nuevo impulso que ha tenido el vinilo; mundialmente en los dos últimos años el porcentaje de ventas de vinilos ha superado al de los CD's, además de reabrirse algunas plantas de fabricación.

Como resumen podemos decir que estos últimos años se han caracterizado por una aparente contradicción: por un lado se da un cambio de paradigma en la industria discográfica, dada la mayor utilización de Internet por parte de artistas y sellos, así como la aparición de nuevas plataformas de distribución y descarga de discos, ya sea paga, gratuita, legal o ilegal; por otro, a su vez, existe una revaloración de ciertos formatos físicos pertenecientes a paradigmas anteriores: se han reabierto plantas de fabricación de vinilos, han surgido sellos que se dedican a editar solo en casete y músicos que siguen buscando editar su disco en CD.

Una vez hecha esta breve recapitulación de cómo ha ido mutando la industria discográfica en nuestro país, pasaremos a analizarla para abordar el estado actual de la misma.

El recorrido de la música.

Como la música se hace escuchar

En “Sociodinámica de la cultura” (1967) Abraham Moles se dedica a estudiar el recorrido de los circuitos de difusión cultural, como la televisión, el teatro y la música. Esta última es la que aquí nos interesa abordar.

Para el momento en que Moles escribe, los canales presentaban una o pocas vías y no mostraban la pluralidad y complejidad que presentan en la actualidad. Esto quiere decir que la industria que estudia Moles es una industria más bien incipiente, ya que si bien algunas de estas expresiones datan de tiempos anteriores, el rubro industrial de estas comienza a consolidarse como tal en los años en que él escribe su obra. Pasados más de 50 años desde que Abraham Moles escribió “Socio dinámica de la cultura”, se han modificado varios de estos canales, agregándose particularmente nuevos circuitos y modificándose algunos de los ya existentes. Como ya lo hemos visto la música ha sufrido una infinidad de cambios, los cuales en la última década se han agravado bruscamente, dando paso a nuevas formas de grabación más accesibles para los músicos y abriendo paso a la distribución musical por Internet y los soportes digitales.

A continuación intentaremos realizar algunos bosquejos del canal de la música en la actualidad en Uruguay. Estos bosquejos no pretenden ser un esquema acabado del mismo sino que solo aspiran a ser una guía que permita recorrer estos circuitos a la par de la música.

En la actualidad lo que sucede es que hay cada vez más posibilidades para que la música pueda ser escuchada, o sea que ya no existe solo el canal como Moles lo diagramó, sino que existe una gran cantidad de caminos, que se pasaran a comentar como resultado del trabajo de campo realizado. Hoy quien quiera grabar música puede elegir varios caminos, al igual que quien quiera acceder a ella también puede elegir distintos medios para poder escucharla.

A continuación presentaré un esquema por cada uno de los circuitos del nuevo canal de la música que logré identificar, trayendo a colación ejemplos de los diferentes sellos y describiendo las características de cada recorrido.

Estos diagramas parten de la idea que impulsa el trabajo de Moles, “Sociodnámica de la cultura”, el concepto de *caja negra*. En la obra se plantea que hay un entramado de sucesos desde la creación de una obra hasta que llega a los receptores. En esa *caja*

negra es en donde las canciones pasan por distintos momentos de objetivación, siendo aquí donde se da la intervención de las discográficas, oficiando de mediadores entre la obra creada o ya grabada, y los oyentes.

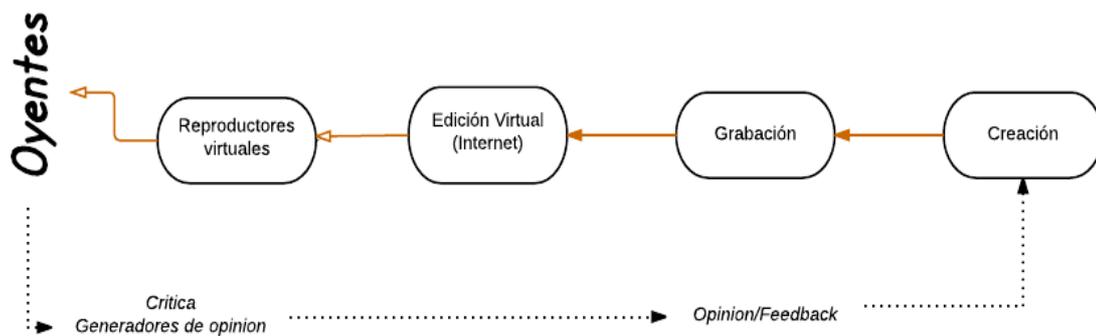
A través del avance tecnológico, y las distintas posibilidades de grabación y edición, existen tantos circuitos posibles como músicos o bandas que deciden editar sus discos. Algo que se empieza a consolidar con la entrada del nuevo siglo, dado que como lo ve Moles, y como fue mencionado por varios de los músicos entrevistados, antes de este avance tecnológico, la única manera de editar un disco y que llegara a ser escuchado por la audiencia era a través de un sello discográfico tradicional. Son éstos quienes tenían los carriles para mover la música por el canal de la misma. Como se refiere el músico Tabaré Rivero: *“Con tal de que saliera el disco en aquel momento, yo entregaba la cola igual, viste, me daba lo mismo (Risas) estaba púa, «¡Sale el disco, sale el disco!»; era todo una cosa que era impensable dos años atrás con la dictadura, que ibas a sacar un disco de Rock”*.

Pero antes de entrar de lleno en el análisis de estos circuitos me gustaría traer a modo de introducción “El concepto y la tragedia de la cultura” (1902) de George Simmel, texto en el que el autor señala que dicha tragedia se encuentra en los procesos de objetivación de los sujetos. Cada vez más estos tienden a presentar una mayor dosis de objetivación, siendo así menor la subjetividad de los objetos producidos. Al aplicar esto a nuestro tema de estudio podemos ver cómo dentro de la música hay un momento subjetivo, o medianamente subjetivo, identificado con la creación (cuando un músico o banda comienzan a crear sus canciones y/o discos) y uno de objetivación que comienza con los ensayos y los arreglos, pasando a un segundo momento de composición, en donde a través de los arreglos y depuramiento de la canción pueden haber indicios de objetivación. Pero es en el proceso de producción de un disco, partiendo desde la grabación, pasando por las mezcla, master y llegando a la edición (ya sea virtual o física) en donde Simmel encuentra la tragedia de la cultura, dado que es el momento de objetivación de las subjetividades creadas por el músico. Hay reglas, procesos y formas de grabar y editar un disco que son plenamente objetivas, escapando por completo a la subjetividad del artista. Pero como veremos en los diferentes diagramas, se comienzan a presentar más opciones de objetivación, ya que un artista ya no tiene solo una opción de como editar su obra, con el transcurrir del tiempo se han presentado nuevas formas para

poder objetivar lo creado subjetivamente, en algunos casos con circuitos más largos y complejos y en otros muy cortos y simples.

Simmel entiende que: “*No hay ningún valor cultural que sea solo valor cultural; más bien, cada uno, para alcanzar esta significación tiene que ser también valor en una serie objetiva*” (Pg. 213, Simmel G. año de edición desconocido). Por lo tanto entendemos que una obra musical para ser valorizada debe realizar este pasaje, en el cual nos concentraremos desde la óptica de *caja negra* de Abraham Moles para ver cómo los músicos y los sellos discográficos trabajan este proceso.

Lo que sucede en la actualidad es que hay circuitos altamente complejos, cuya complejización se ha dado siguiendo el mismo rumbo de los circuitos con más entramados. Pero también existe en otros una tendencia hacia la simplificación, alcanzando una reducción del recorrido hasta límites insospechados. El caso más simple quizá sea el que presentamos aquí bajo la forma del primer diagrama. En este caso la obra pasa por solo un momento de composición, grabación, edición virtual y llega luego a los oyentes a través de sus reproductores virtuales. Se trata del modelo con el que puede entenderse a un sello virtual como *Nikikinki*, creado en el invierno del 2011 y que funciona prácticamente solo en internet a través de una plataforma propia que difunde una serie de álbums subidos a *Bandcamp*. Actualmente solo cinco discos de todo su catálogo fueron editados físicamente, siendo uno de ellos un compilado que contenía 21 Canciones de 21 artistas diferentes, grabado en momentos y en condiciones diferentes.



Lo que nos interesa de *Nikikinki* es su recorrido por el canal de la música, el cual adopta una forma “urgente”, como nos lo mencionó su creador Federico Morosini. *Nikikinki*, comienza siendo un “falso sello”, esto quiere decir que las bandas que uno podía encontrar allí no eran bandas reales sino que eran bandas inventadas por el propio Federico, bandas a las que atribuía canciones y discos que él mismo grababa en su casa con una computadora y un micrófono para videoconferencias. Luego de grabar, buscaba fotos de personas en Internet que encajaran en la farsa, inventaba una biografía y subía los discos. Luego sin embargo, y con el correr de los meses, Federico invitó a un par de amigos que también tenían discos grabados de forma casera a que participaran de la plataforma, y es así como, con la subida sistemática de discos, se consolida *Nikikinki* tal como es hoy. Según Federico al plantear *Nikikinki* como un sello (definición apoyada por la usual terminación *Records*) la idea era la de disfrazar lo que se estaba haciendo, hacerlo parecer más grande de lo que era, y simultáneamente ir generando una escena.

Al día de hoy *Nikikinki* alberga una gran cantidad de discos, re definido como un “portal de bandas independientes”. La mayoría de ellos han sido grabados de manera casera o *Low-Fi*, pero también hay otros de estudio y de índole profesional y otros grabados también de manera casera pero que buscan una mayor calidad en el sonido. Pueden encontrarse discos acústicos, digitales, entre otros. Sin embargo nos detendremos

especialmente en los discos caseros o *Low-Fi* que son de algún modo lo que los caracteriza. Federico define al *Low-Fi* y a *Nikikinki* de la siguiente manera: *“Era la forma que yo tenía de grabar, que tenían mis amigos, que tenía, que tiene toda la gente de mi edad. Era por un tema económico, y tenía 18 y no trabajaba, o sea podría haberme conseguido un trabajo, (y no tenía ganas de trabajar) y compararme algo para grabar lindo, una tarjeta de sonido, un micrófono condensador y un cable midi del teclado. Y hacía un montón de discos que sonaran no tan Low-Fi, pero ta, tenía 18 años, no quería trabajar y tenía una computadora, un micrófono de esos de llamada de videoconferencia y mi guitarra”* Aquí se ve en qué radica parte del sonido de varios de los discos que se encuentran en el sello, pero aún queda por mencionar uno de los puntos más interesantes de algunas de sus grabaciones: la urgencia y la espontaneidad con que fueron registradas. Como muestra el diagrama, las canciones son grabadas sin ni siquiera ensayos previos; la urgencia es tal que las canciones son compuestas y grabadas casi que a la par. De más está decir que el disco es subido a internet sin ningún depuramiento de mezcla o mastering.

Aquí es interesante tomar el caso de Federico mismo, quien ha grabado varios discos con estas características, algunos de ellos son de sus bandas imaginarias, y otros lo firma con su nombre. Por otro lado a finales del 2014 ha editado el disco debut de su banda “Julen y la gente sola”, que les ha llevado más de un año de trabajo, desde el comienzo de la grabación hasta su edición digital y física. Sobre esta diferencia entre ambos procesos hablamos con Federico, quien planteó un paralelismo entre estos y dos tipos de relaciones de pareja: mientras que el disco con su banda (definido por Federico como “un disco bien grabado”) sería una relación a largo plazo, sus discos grabados espontáneamente (a los cuales denomina “maquetas”), serían más bien como *romances* de una noche. Concluye su reflexión sobre ambas formas de la siguiente manera: *“(…) tenés un toque de adrenalina que lo podés hacer en un fin de semana, y grabaste el disco. O el viernes de noche llegaste a tu casa y tenías un fin de semana y de repente dijiste, «pa, voy a hacer un disco» y no tenías ni canciones pero empezaste a agarrar la guitarra y empezaste a improvisar, y arriba de esas primeras improvisaciones empezaste a grabar más sonidos, o baterías u otras guitarras y llegó el domingo y tenías, tenes ahí, yo que sé, siete canciones, buscaste la tapa en internet, y el domingo de noche lo subiste y el lunes tenés un disco. O sea tenés un disco, (...) [talvez] suena horrible, capaz las canciones no están tan buenas, pero es como es todo en ese*

momento [en] que lo viviste y lo sentiste, y [luego] sentiste que lo [que] tenías que hacer está tal cual expresado y plasmado en la música, así con esa frescura que está buenísima. Y eso, capaz que se nota debajo de todo el ruidaje y de toda esa baja fidelidad que tiene grabar con un micrófono horrible y sin tarjeta de sonido. Capaz que se nota esa frescura, (...) [el] espíritu primario que vos tenías el viernes de noche (...)”. “(...) Las personas que pueden escuchar eso son las por las que valió la pena, y por vos porque quisiste hacer algo y lo hiciste, pero después la personas que lo encuentran y les gusta, «bueno ellos también lo precisaban en su momento», y ahí está. Yo que sé, la música existe para eso, para compartirla y para que las personas compartan su forma de sentir y puedan sentirse respaldados en que alguien sintió igual o parecido y lo puso, lo pudo decir en una canción. Grabar un disco serio y bien grabado es divertido también, creo que es divertido, yo me divertí pila porque estaba como muy entusiasmado; creo que detrás de eso tenés una ambición (...)”.

En resumidas cuentas podemos ver como un mismo artista puede elegir distintos caminos para que su obra le llegue a las personas, en donde una obra al tener un recorrido menor dentro de la *caja negra*, como es el caso de las maquetas que se encuentran en *Nikikinki* tal vez sufran con menor impacto de lo que G. Simmel llama “la tragedia de la cultura”, dado que se expone a menos momentos de objetivación y por ende la recepción puede que sea más difícil para el público en general, como lo menciona Federico desde su discurso. Mientras que el disco de su banda, al tener un mayor recorrido por la ya mencionada *caja negra* ha presentado una mayor recepción de la audiencia. Aquí se demuestra el mayor recorrido que ha tenido este disco, pasando así por un proceso de objetivación más influyente en comparación con las grabaciones de sus maquetas, y podría ser mayor el impacto del mismo, dado que a mayor objetivación, más asimilación por parte del público general.

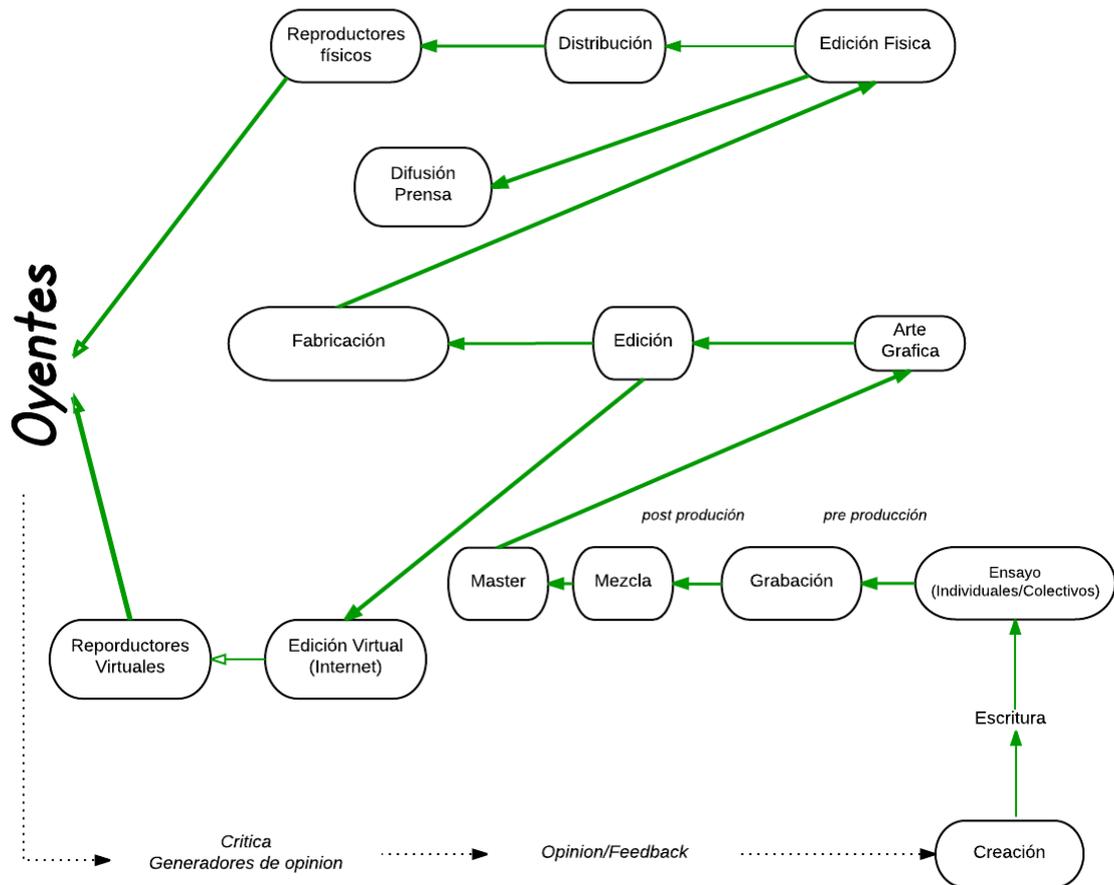
Para seguir complejizando los recorridos por el canal de la música pasaremos al caso del colectivo de sellos *Esquizodelia Records*, entre los cuales se encuentra el ya mencionado *Nikikinki Records*, junto a *Via Láctea Ediciones*, *Tarántula Records*, *El Octavo*, *Feel de Agua* y *Modulo Records*. Si bien cada uno de ellos presenta su particularidad, para este capítulo tomaremos al colectivo *Esquizodelia* en su totalidad para realizar este análisis, aunque teniendo en cuenta algunos matices entre sí.

Esquizodelia, surge como sello discográfico en el 2007, desde el comienzo tuvieron la política de poner a disposición sus discos en internet para ser descargados gratuitamente, y paralelamente realizar las ediciones físicas de los mismos, aunque no de todos ellos. Para el 2011 pasan a convertirse en un colectivo de sellos, en donde afianzan una visión que ya venían manejando desde antes. Pero aquí en lo que nos centraremos es en el recorrido que han presentado los discos de *Esquizodelia* como sello, y luego de cómo es el recorrido de los discos editados principalmente por *El Octavo* y *Modulo Records*, además de *Nikikinki*, que ya fue mencionado. Nos centraremos en estos y también porque se nos haría imposible identificar todos los recorridos del colectivo, por la pluralidad que presentan.

En los comienzos como sello *Esquizodelia* aún no contaba con una página oficial, lo que hacían para compartir sus discos era subirlos a servidores del tipo *Megaupload* o *Mediafire* y pegar en link en las redes sociales de ese momento como lo era el *Fotolog*. En sus dos primeros discos el sello se dedicaba a cofinanciar la edición física de los mismos: una mitad del gasto corría por parte de la banda y la otra mitad por parte del sello.

Esquizodelia en términos generales ha presentado un comportamiento como el del siguiente diagrama:

2



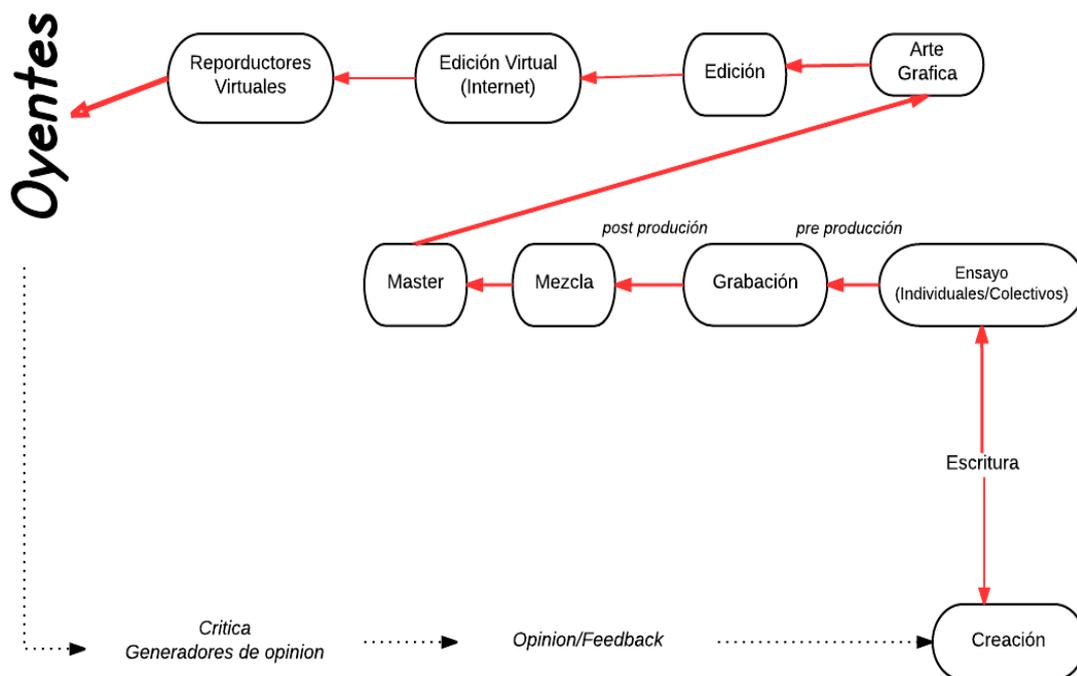
Esos fueron los caminos recorridos particularmente por sus dos primeras realizaciones, las cuales presentan un camino común hasta que el recorrido se divide en dos para que la obra sea editada tanto física como virtualmente. Luego su modalidad de trabajo fue cambiando, pasando de encargarse de la producción en sí misma a facilitar herramientas para que el disco pueda ser realizado y editado. Esto quiere decir que con el correr de los años y puntualmente al convertirse en un colectivo, lo que ellos plantean es “facilitar” los elementos relacionados a los carriles que ha de transitar la obra. *Esquizodelia* tiene la característica de funcionar de manera colectiva: todos sus participantes son a su vez los músicos, quienes graban y hacen el arte gráfica de sus discos. Uno de los principales fuertes de *Esquizodelia* fue comenzar a grabar domésticamente, logrando una buena calidad de sonido, lo que generaba que no dependieran de un estudio de grabación para realizar sus discos.

Dentro de esta lógica de circuitos, el colectivo lo que parece ser y hacer es una especie de tablero o mapa, en donde cada banda o músico decide cuál será su recorrido y en donde *Esquizodelia* colaborará en la realización de este proceso. Para entender y organizar este enredo entre los circuitos, veamos dos de los sellos del colectivo. Por un

lado *El Octavo*, es un sello que pone su énfasis en la edición física de los discos, buscando que los mismos sean interesantes desde el punto de vista de edición, y teniendo como proyecto a futuro editar en vinilo. Hiram Miranda, uno de los representantes del sello afirma que para él, “*El Cd ya cumplió su ciclo*”. Para lograr este objetivo el sello busca fabricar troqueles primero para vinilos de ´7 y luego de ´12. Aquí el sello interviene en el casillero del *arte gráfica* y la edición del mismo en adelante, dividiéndose como circuito en dos, dado que enfatiza en las ediciones físicas, pero no deja de lado la edición virtual.

El Octavo interviene en la última etapa de la realización de un disco, dejando encargada a la banda de realizar el proceso previo a su manera y gusto, aunque algunas veces también ha participado en los procesos previos de la producción. Por otro lado *Modulo Records*, interviene exclusivamente en la *grabación, mezcla y masterización* y los discos son editados solamente a través de internet. Dado que Juan, mentor del sello, solo sube los discos en donde ha trabajado y que él siente que tienen un lugar en su página. Ambos sellos han participado y coeditado juntos al menos un disco, donde la grabación corrió por cuenta de *Modulo* y la mezcla y edición física por *El Octavo*, teniendo este último la iniciativa para la grabación.

Aquí podemos ver el recorrido que tienen los discos editados por *Modulo Records*, al igual que varios de los demás sellos del colectivo *Esquizodelia*, como lo pueden ser *Feel de Agua* o *Via Láctea*.



Esquizodelia, tanto como colectivo o como sello que fue, tiene a los representantes más jóvenes que entrevisté, demostrando un nuevo punto de vista y un cambio en los circuitos del canal de la música, y agregándole mayores posibilidades a la objetivación de la obra creada subjetivamente. Los casos son diversos: desde acompañar al artista solo en un par de casilleros hasta hacerlo en todos ellos; considerando, a su vez, que no necesariamente una obra que sea acompañada en no todos los casilleros haya sufrido una objetivación menor a la que lo haya sido en todos. Por lo visto y analizado, en algunos casos parece ser que sí, pero dada la información recabada no podríamos afirmar si esos casos son aislados o si en verdad representan una menor alteración. Lo que sí podemos decir es que en los sellos llamados *independientes* o en los músicos que en definitiva buscan su propio recorrido dentro del circuito de la música, estos lo hacen buscando así la forma más fiel para ellos mismos de objetivar su obra creada subjetivamente. Pero también podemos agregar que la búsqueda de un recorrido propio dentro del circuito de la música puede que sea una forma de subjetivar el proceso de objetivación y así romper con la tragedia de la cultura.

Siguiendo la misma línea pensaremos el *canal de la música* desde *Contrapedal*, dicho sello surgió en el año 2005 a raíz de una búsqueda de nuevas alternativas para que la música se haga escuchar. El sello ha presentado distintas formas de trabajar,

dependiendo del artista: con sus tres artistas de cabecera, Dani Umpi, Max Capote y FrannyGlass, en la actualidad se encarga de acompañarlos durante todo el recorrido. Con otros artistas *menores* el sello se encarga de ellos al comenzar a trabajar, o lo hace específicamente en alguno de los carriles como puede ser la edición física o la difusión. Este último podría considerarse su fuerte, dado que Gabrile Turielle mencionó que *Contrapedal* se concentra más que nada en el diálogo con la prensa especializada y los generadores de opinión. En la actualidad el sello se encuentra trabajando con un pie en Uruguay y el otro en México.

Podemos decir entonces que actualmente *Contrapedal* busca enfatizar en el casillero de la difusión y prensa teniendo a la grabación y los discos como objeto de difusión. En ese marco *Contrapedal* se está concentrando en la actualidad también en la realización de grandes festivales y giras tanto aquí como en México. Por otro lado el recorrido de los discos de *Contrapedal* tienden a seguir el diagrama 2 presentado con líneas verdes dado que si bien el sello se encarga de la fabricación de discos físicos, enfatiza mucho el uso de Internet, utilizándola como herramienta de difusión de mayor alcance, para también trabajar con mayor facilidad en el exterior. Encajando en ese diagrama por el hecho de sacar discos físicos y trabajar con internet.

Contrapedal se autodefine como una plataforma de desarrollo artístico, no como un sello. Su labor de sello sigue siendo parte de la plataforma pero de manera lateral, ya que el mercado no les permite vivir de la venta de discos solamente. Poniendo así su énfasis en el casillero de la *difusión, promoción y prensa*, se encarga así de generar un *feedback*, no solo por parte de los oyentes sino por parte de los “generadores de opinión”, quienes como su nombre lo indica tienen la función de influir en la opinión del público.

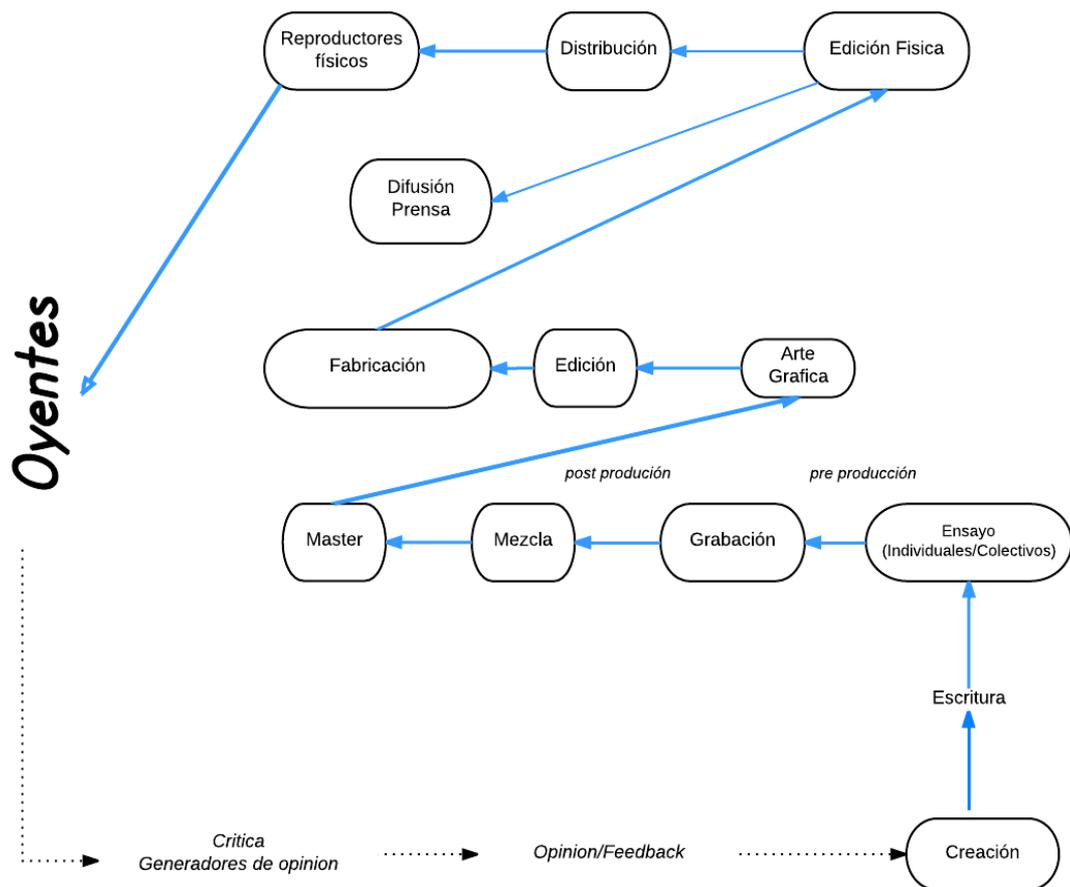
Por otro lado, los músicos que trabajan junto a *Contrapedal* acompañan todo el proceso de realización de un disco, dado que en las entrevistas fue mencionado que al ser pocos los integrantes del mismo los une una relación de amistad. O sea que recorren juntos el camino desde que un disco comienza a gestarse hasta que es editado.

Otro caso es el de *Perro Andaluz*, el que en 2015 cumplió 25 años desde la edición de su primer disco. Muchas cosas han cambiado para este sello desde sus comienzos: en sus orígenes el sello se encargó de impulsar varias grabaciones de la escena alternativa uruguaya; actualmente se ocupa casi únicamente de colaborar con cuestiones de arte

gráfica, (si es que los músicos tienen desconocimiento en el tema), de mandar a fabricar las copias, distribuir las y difundirlas. Es decir que su lugar en el canal de la música es simplemente el de mediar entre el músico y el CD. Dado que en varios casos las copias son financiadas por los músicos o fondos de ayuda económica y al no haber contrato de por medio el músico puede subirlo a internet o hacer lo que quiera con el disco.

Este caso particular es el de un sello que a raíz del cambio que trajeron las nuevas formas de grabación (que dieron autonomía a los artistas respecto a los estudios de grabación, y permitieron el fenómeno de que los artistas pudieran llegar ya con el disco a grabado), decidió dedicarse únicamente a colaborar con la edición física de los trabajos. Utilizo la palabra colaborar, dado que en la entrevista realizada a Ángel Atienza (único encargado del sello), este menciona en repetidas veces que actualmente él se encarga *de darle una ayuda a los músicos*. Existen casos, en donde los músicos se acercan al sello él les explica cómo deben hacer para editar los discos y esos músicos lo hacen por su cuenta, de manera independiente.

Solo en contados casos *Perro Andaluz* se encarga de marcar el recorrido de la obra de un determinado músico, pero cuando él mismo se encarga de toda la producción de un disco, lo hace siguiendo el diagrama presentado a continuación:



Por último presentaremos el recorrido de los sellos de carácter más tradicional, como *Bizarro*, *SONDOR* y *Ayuí*. Si bien estos sellos tienen sus diferencias², los tres casos presentan un recorrido similar por el *canal de la música*. Dicho recorrido es el del último diagrama presentado, interviniendo a veces antes de la grabación y otras veces luego de ya realizado el mastering final. Eso dependiendo del artista del que se trate, el tiempo que vengam trabajando en conjunto, la trayectoria o el contrato en sí mismo.

² Por ejemplo *SONDOR* cuenta con un estudio propio de grabación, *Ayuí* tiene una inclinación política más marcada y *Bizarro* está asociado a la casa de música Palacio de la música.

Este recorrido es el que ha primado en la industria discográfica desde que Moles escribe hasta la actualidad. Aunque han surgido nuevos recorridos con diferentes características, en el imaginario colectivo este es el que aún se mantiene como “tradicional” o el “camino a seguir”. Los nuevos recorridos comienzan a ganar fuerzas desde un costado, cuestionando el recorrido tradicional y proponiendo alternativas, comenzando así a legitimarse como otro recorrido posible y no simplemente como un recorrido “alternativo”.

Los sellos tradicionales en cuanto a internet han comenzado a presentar una apertura subiendo su catálogo a plataformas como *Spotify* o *I tunes*; su acceso desde nuestro país no está del todo popularizado a través del uso de estas plataformas, dado que para acceder a los discos uno debe de hacerlo desde una tarjeta de crédito internacional, lo que hace que esa modalidad no se haya expandido del todo aun. O sea que una vez ya editados los discos, (muchos de ellos ya hace años) se reeditan en formatos virtuales. Si bien han comenzado a trabajar con internet, como ellos lo mencionaron en sus respectivas entrevistas, su fuerte no está en los formatos virtuales, sino en la edición física de tipo tradicional. En el caso de *SONDOR* esto se ve reforzado al tener un estudio de grabación propio y de alta reputación; en el caso de *Ayuí* este reforzamiento se da al poseer una disquería propia o en el de *Bizarro* por su asociación a las disquerías de Palacio de la Música; en los tres casos su particularidades los llevan a enfatizar trabajo en la grabación, edición y distribución de los discos.

Antes de culminar es interesante mencionar el caso del disco *¡Formidable!* de Riki Musso: el disco fue grabado prácticamente solo en su estudio (a excepción de las baterías, grabadas en el exterior), en donde también lo mezcló y masterizó. Para la tapa utilizó una foto vieja y lo subió para que fuera descargado gratuitamente a su página web. Ese disco tuvo un gran impacto en el público uruguayo, alcanzando más de 7000 descargas en el correr de unos pocos meses. Ese impacto no solo fue en la audiencia, sino también fue en los sellos discográficos, quienes se interesaron en realizar su edición física. Esta fue finalmente producida por *Montevideo MusicGroup* y el disco fue retirado para su descarga de Internet, aunque aún está para escucharse online desde *Bandcamp* y Youtube. Este disco tuvo un recorrido hasta los *Oyentes*, y de ahí junto con el *feedback*, el disco volvió a entrar en la *caja negra* para ser fabricado, editado y distribuido por *Montevideo MusicGroup*. Sin entrar al caso puntual, podemos decir que este caso fue uno de los más paradigmáticos de los últimos años, dado que era una de

las primeras veces que un músico reconocido ponía un disco en internet para ser descargado gratuitamente, sin ningún tipo de discográfica de por medio. Además de eso coincidió con que fue un disco que recibió buenas críticas por parte de la prensa y una gran aceptación por parte del público, lo que lo convierte en un hecho más visible aun. Este caso particular denota el cambio del paradigma, en donde se producen variantes en los recorridos esperados de los discos pero aún persisten lógicas pertenecientes a paradigmas anteriores, que influyen sobre la expectativa que se tiene sobre el recorrido y sobre la jerarquización de los mismos dentro del mundo discográfico.

Otro punto que es necesario abordar es el tiempo del recorrido. El tiempo se encuentra en un constante cambio, pero trayéndolo a nuestro tema se puede ver como se conjugan las nuevas tecnologías con el tiempo. En la década de los 60's en donde se grababa con solamente dos canales y muchas veces en vivo, los discos eran grabados en muy poco tiempo, muchas veces en un fin de semana o un par de noches. Pero todo el proceso desde la mezcla hasta la fabricación del disco representaba una demora importante. Esta situación hoy por hoy se ha revertido, en donde a raíz de las nuevas lógicas y tecnologías tanto para la grabación como para la edición, los músicos pueden grabar un disco en un día, o dedicarle años experimentando distintos sonidos; y a su vez, al momento de la edición no se tiene por qué esperar el tiempo que muchos músicos, incluso a comienzos de este siglo, debían esperar. Antiguamente había un hiato entre la velocidad con que podían tener un disco terminado y la lentitud que implicaba la edición de mismo. Esta situación fue la que de alguna manera impulsó la creación de nuevos sellos, en donde los músicos pudiesen manejar el tiempo en relación a sus necesidades. Este punto fue repetido en las entrevistas como una constante: el estancamiento en algunos momentos de la producción de un disco, en particular la demora en la edición y fabricación del disco, por razones comerciales o burocráticas totalmente ajenas a los músicos o bandas.

Con la aparición de las nuevas tecnologías no solo se consolidaron nuevos circuitos, con nuevos recorridos y nuevos énfasis, sino que también se redefinió el tiempo en que puede realizarse un disco. Estos nuevos circuitos trajeron consigo una nueva forma de entender al tiempo, dejando en distintas manos el manejo del mismo.

Para culminar este capítulo pretendo agregarle al concepto de circuito trabajado por Moles, la idea de *Boost*. Un *Boost*, dentro de un circuito es un impulso, en donde hay

una mayor concentración de energía. Por ejemplo un pedal de guitarra *booster*, lo que hace es levantar la señal, llevando el sonido a un plano más adelante. Dentro de un circuito de pedales de efectos³ de una guitarra el lugar donde se coloque el pedal de *boost* enfatiza de diferente manera el sonido final.

Esta idea nos sirve para ver en qué lugares de los diferentes circuitos es donde hay una mayor energía, ya sea por parte de los músicos o por parte de los sellos discográficos. Estos puntos de concentración son, en primer lugar la grabación, donde si bien muchos sellos ya no se encargan de realizarlas, los músicos condensan su energía en este punto. Dado que como ya mencionamos, en parte por el avance tecnológico, los músicos tienen la posibilidad cada vez mayor de poder encargarse y estar más compenetrados con la grabación de su música, ya sea que se encarguen de grabarse a sí mismos en estudios domésticos o influyendo directamente en cuestiones de grabación o producción musical. El otro momento en donde se condensan los circuitos es en la edición, sea virtual o física. En el caso de la segunda presenta un mayor *boost* por parte del sello discográfico, dado que la mayoría de los sellos entrevistados de una u otra manera se encargan de editar los discos físicamente, presentando un *boost* aún mayor en los sellos de carácter “tradicional”, dado que la edición física de un disco implica agregarle un *boost* a la edición virtual. Y el último *boost* es la difusión, prensa y promoción en donde cada vez más comienza a agregársele más fuerza, dada la tendencia a que salgan cada vez más discos, o sea que cada vez hay más música que llega a grabarse y a editarse y que busca ser escuchada.

La discográfica hoy y ahora.

Del concierto a internet

³ Un circuito de pedales de efectos hace referencia a los distintos procesadores de sonido que utilizan determinados músicos, ya sea en vivo o en estudio. El orden en que estos son colocados influye en el sonido final que se obtiene.

El siglo XX comenzaba con la aparición de la música grabada y con el miedo de que la misma pudiese sumergir y desplazar al concierto. La música pasaría de ser algo público a ser algo privado e íntimo. A lo largo del siglo XX se van tejiendo varios hitos como cuando en 1966 los Beatles anuncian que dejarían de realizar conciertos en vivo para dedicarse solo a grabar y editar discos. Lo cierto es que los conciertos siguen existiendo, siendo una experiencia diferente a la de escuchar música grabada.

El siglo XXI comenzó con una discusión bastante similar. Se velaba por la muerte del CD (y de toda edición física), en donde Internet y las plataformas virtuales serían las culpables del asesinato. Una de las discusiones más relevantes fue la que se dio a comienzos de este siglo entre *Metallica* y el sitio de descargas virtuales *Napster*, el cual fue demandado por la banda luego de que este pusiera, de manera ilegal, material de la banda a disposición del público mediante la descarga libre. La demanda finalmente no falló a favor de *Metallica*, pero *Napster* tuvo que cambiar de nombre (además de introducir una serie de modificaciones que lo convirtieron en un sitio de *streaming*, del cual se puede escuchar online pero no descargar). Si bien han pasado 14 años de ese suceso, la problemática y el tema en general siguen estando presentes en el debate.

Ahora bien, al momento actual es posible matizar esa relación de sustitución planteada como un destino desde hace poco más que una década. Por ejemplo, los últimos dos años significaron un nuevo record mundial en ventas de vinilos (superando incluso en cantidad a los CD's), algo que desde hacía dos décadas no sucedía. Existe una revalorización de los formatos físicos en el entendido de que marcan una experiencia diferente a la música en formato digital, agregándole un valor al objeto disco que trasciende la mera función de soporte, y complementándose a menudo con los formatos digitales en los que al mismo tiempo suelen estar soportados. De algún modo ocurre una situación análoga a la de comienzos del siglo pasado, en donde se planteaba la sustitución de los conciertos por la música grabada; como en aquel caso, más que sustitución hay diálogo, complementación, y nuevas posibilidades para aquello que se creía sepultado.

En este sentido, también puede tomarse en cuenta el hecho de que en la región (Argentina y Brasil) se han reabierto algunas fábricas de vinilo. De hecho se ha comenzado a recatalogar a algunos discos en vinilo, y es cada vez más común que bandas nuevas han opten por este formato para editar sus discos. También el casete ha

presentado su revancha: en Argentina han surgido varios sellos especializados en la edición de música en casete, como por ejemplo *Cincope Records*, *Quelonio Records* o *Volante Discos*.

Ahora, ¿cómo conviven los formatos físicos y digitales? ¿Cuál es el significado de subir un disco a internet, editarlo en Cd o en vinilo? ¿Cómo se resignifican los soportes musicales? Los discos han bajado cuantitativamente sus números de ventas, pero ¿se escucha menos música? Algo hemos adelantado en los párrafos anteriores; profundicemos ahora.

Umberto Eco en “Apocalípticos e integrados” (1965) define como *apocalípticos* a quienes ven en las nuevas formas de hacer las cosas o en la *anticultura* el fin mismo de las cosas. Son quienes ven las nuevas formas como el final en sí mismo. Por otro lado, define a los *integrados* como quienes magnifican con optimismo los cambios de paradigma que se comienzan a vivir. En su apartado “Los sonidos y las imágenes” el autor aplica las dos categorías a la música, caracterizando a los *apocalípticos* como aquellos que ven el fin de la música en la música grabada, en la “música envasada” como ellos la llaman y a los *integrados* como aquellos que ven en la posibilidad de registrar y grabar sonidos una nueva forma de realización de la música y una nueva forma de experimentarla.

Volviendo a la actualidad vemos que es llamativo cómo se han sucedido o se suceden aún hoy las cosas. Si utilizamos las mismas categorías de Eco se podría decir que los *apocalípticos* de hoy son quienes ven a Internet como la culpable del fin de la industria discográfica *tradicional* y de los formatos físicos que albergaron la música por todo un siglo; a su vez, los *integrados* serían aquellas nuevas generaciones (y no tanto), que vieron en Internet y las nuevas tecnologías una nueva manera de hacer música y de potenciarla, logrando un acceso más directo tanto al proceso de grabación como al de edición, otorgando incluso nuevos valores artísticos a los mismos en tanto nuevos modos de realización. Dentro de este último grupo se pueden identificar a los músicos o bandas que utilizan Internet como forma prioritaria de difusión, subiendo sus discos para descargar, sea de manera gratuita o no, pero que al mismo tiempo buscan editar físicamente sus discos, entablando otro tipo de relación con el soporte tradicional. La aparición de las plataformas virtuales, como nuevo soporte del disco (entre otras cosas), reactualiza entonces la dinámica de *apocalípticos e integrados* descrita por Eco. Como

en el caso de la oposición entre recitales y música grabada, es necesario entender que en lugar de una sustitución de las modalidades, se da un amalgamamiento y una resignificación de ambas.

Precisamente, la relación entre conciertos y música grabada también se ha resignificado en el S.XXI. En el comienzo de la industria musical el dinero se recababa a través de la venta de los discos, en donde los conciertos oficiaban como forma de promoción de los mismos. Actualmente esta situación fue transformada, (hablando en términos económicos) ya que los discos son una excusa para realizar conciertos, siendo allí donde se encuentra el rédito económico. En el caso Uruguayo algunos sellos consagrados como *Montevideo Music Group* o *Contrapedal* comienzan a interesarse por la organización de festivales y conciertos, agregando a las tradicionales tareas de un sello, otras que pertenecen más bien al campo de productoras. También está el caso de los sellos jóvenes que integran *Esquizodelia Records*, en donde uno de sus puntos más fuertes es la organización del festival *Peach and Convention*.

Volviendo al tema que nos compete en este capítulo, los soportes y la música en la actualidad, haremos una breve descripción, sin pretender entrar en cuestiones técnicas, de cada uno de los formatos abordados (vinilo, casete, CD y los formatos virtuales) para luego así abordar analíticamente los significados que se desprenden de cada uno de ellos.

Vinilo: Es el formato con el que se comienzan a distribuir las primeras grabaciones. El vinilo no siempre fue fabricado con materiales vinílicos, y no siempre fue llamado vinilo, sino se lo puede conocer como *Long Play*, o su abreviatura LP o igualmente como disco de Pasta. Estos discos presentan un diámetro de 30 centímetros en su formato larga duración, aunque también se lo puede encontrar con presentaciones más pequeñas como el *Extended Play* (EP), el cual almacena la mitad de tiempo que el LP, o el *single* o *simple* que solo presenta una canción de cada lado.

En la mayoría de las entrevistas realizadas para este trabajo emergió una visión nostálgica y romántica sobre el vinilo, donde los entrevistados hablaron de él a partir de haber tenido su primer acercamiento a la música con ese formato. Sin embargo, otra razón por la frecuentemente fue mencionado es por las asperezas e incomodidades que presenta: por su tamaño, por los cuidados que requiere y por la necesidad de darlo

vuelta para seguir escuchándolo. Estas cuestiones son el polo opuesto a la comodidad de los soportes digitales; ¿tal vez por eso es que ha tenido un nuevo impulso?

Mucho también se habla del sonido del vinilo, se dice que es un sonido mejor o más cálido o logrado, entre otras. La experiencia propia así como de diálogo con amigos coleccionistas y entendidos en el tema, nos permiten aventurar que se trata de un soporte que tiene una sonoridad particular, ni mejor ni peor sino particular. Esta sonoridad está dada por el roce de la púa sobre el disco, lo que junto al tipo de compresión menor de la música hace que la misma se escuche con más dinámica. Esto da por resultado un sonido particular, el cual ha sido revalorizado. Esto siempre y cuando se trate de un disco bien fabricado y reproducido por un buen sistema de sonido; de lo contrario esa sonoridad óptima es difícilmente alcanzada.

Casette: Se populariza en la década de los 80s, dado que su tamaño presentaba una mayor comodidad para transportar la música y sus costos eran bastante más reducidos en comparación al vinilo. Aunque como es mencionado por los entrevistados que crecieron con el vinilo, el casete era música en “envase descartable”, ya que las cintas (y por la manipulación del casete en sí) presentaban grandes posibilidades de romperse, borrarse, o perder su calidad. También el pasar de las tapas y el arte de gran tamaño del vinilo a un rectángulo de 15 por 10 centímetros, al casete donde todo estaba más comprimido, hacía que fuera tal vez fuera un formato menos llamativo. Del mismo modo, así como los entrevistados hablaron de la calidad del sonido del vinilo, mencionaron lo contrario del casete; si bien algunos casetes lograban tener un buen sonido, señalan que esto no era algo generalizado.

Como fue mencionado por gran parte de los entrevistados, este formato tuvo su importancia por dos cosas: primero por facilitar el desarrollo de grabaciones caseras, en donde el músico adquirió la posibilidad de grabar sus propias maquetas artesanalmente en su hogar. Segundo, dio la posibilidad a los consumidores de poder copiar discos caseramente, ya sea desde la radio, vinilos u otros casetes. El casete abre el mundo de la *piratería*, y con ella se da una mayor accesibilidad del público a la música.

El casete fue mencionado en las entrevistas como un formato de “transición”, dado que la llegada del CD reunió las condiciones de comodidad y la posibilidad de transportar la música del casete con una mayor calidad de sonido.

CD: Este formato marcó el pasaje de los soportes analógicos a los de tipo digital, trayendo consigo determinada “pureza”, dado que al utilizar un lector laser, el reproductor de CD le quita al sonido cualquier “color” que los soportes analogicos le podían darle.

El Cd se fue convirtiendo en un formato estandarizado, donde cualquier músico que buscara ser escuchado, debía editar en él. Con la aparición del mismo, se esperaba la muerte definitiva del vinilo y del casete; se trató de un formato revolucionario, en el sentido de que no solo podía almacenar música, sino cualquier otro dato. Esto agregado a la creciente popularización de las copiadoras de CD’s domésticas, que fueron incrementando la posibilidad de una piratería cotidiana y a veces masificada, hizo sentir que las ventajas de este formato frente a los precedentes eran absolutamente incomparables.

Luego del disco compacto faltaba algo más por venir. La música digital ya se había instalado en la industria pero con un soporte físico. Luego junto a los avances tecnológicos e Internet se dio paso de los soporte físicos a los soportes virtuales, como WAV (el mismo formato de los Cd’s) FLAC o tal vez el más popular de ellos, el Mp3.

Formatos virtuales: estos formatos han sido la revolución de nuestra época, dado que han marcado la mayor diferencia con respecto a sus predecesores, dado su principal característica, que es la prescindencia de un soporte físico y tangible. Es el momento en que se pasa de un mundo físico a uno de tipo virtual.

Estos formatos pasan a redefinir la industria de manera radical, cambiando las lógicas mercantiles por completo. Hasta este momento los soportes físicos junto con la radio eran la única manera que teníamos de poder escuchar música en el ámbito privado. Del mismo modo, si queríamos tener la música en nuestras casas para escucharla cuando queramos, la única manera de acceder a ella era adquiriendo el disco (tanto por compra legal, como por copia ilegal o *pirata*). Ahora estos formatos no son la única manera de acceder a la música y de hecho, de su función primaria de mero soporte, resignificación mediante, han comenzado a adquirir otros valores relacionados al sonido propio del formato, o del objeto físico en tanto objeto de colección con valor agregado propio. Resulta interesante mencionar a modo de ejemplo de lo expuesto en líneas anteriores la desaparición los reproductores de CD de los locales de música, en donde antes de comprarse un disco que no se conocía, este podía ser escuchado ahí mismo. Hoy ya no

se encuentran más estos reproductores en casi ninguna disquería, lo que de alguna manera delata que quienes van a comprar un CD probablemente ya lo hayan escuchado en algún formato virtual.

A su vez, los formatos virtuales también han sufrido algunos cambios, como lo fue el pasaje de la descarga de música al *streaming*, o sea la escucha online a través de plataformas como *My space*, *Bandcamp*, *Grooveshark*, *Spotify*, o incluso a través de *Youtube* (sitio destinado en principio a la reproducción de video), entre otras plataformas con sus características propias.

Una vez desarrollada esta breve introducción sobre cada uno de los diferentes soportes musicales, pasaremos a analizar los significados que de ellos se desprenden, ya sea para los encargados de los sellos, músicos, audiencia, prensa y otros actores que componen al mercado discográfico actual.

Eco en su obra “Signo” (1976) define precisamente al signo “como elemento del proceso de comunicación” (Pg. 21 U.Eco; 1980): “El signo se utiliza para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien que el otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también. Ello se inserta en un proceso de comunicación de este tipo: fuente-emisor-canal-mensaje-destinatario” (Pg. 21 U.Eco; 1980). Estas definiciones nos permiten entender de manera resumida el proceso signico, pero lo que aquí interesa entender es el “*El signo*” como elemento del proceso de significación. Para entender dicha idea debemos separar por un lado el *semainon*, que es el signo físicamente hablando. Por otro el *Semainomenom*, que viene a ser lo que el signo dice y que no es propiamente un objeto físico, y por último el *Pragma*, objeto al cual refiere el signo, que es a su vez una entidad física. Esta idea la retoma Eco y la presenta del siguiente triángulo ‘significante, significado y referente’.

Estos conceptos nos pueden ser muy útiles al momento de comprender los significados de los formatos físicos, que operan como soportes musicales, como lo son el CD, el vinilo o el casete. Actualmente estos formatos no son solamente sinónimo de música, dado que como fue mencionado anteriormente, existen nuevas formas de acceder a la misma en los que no necesariamente se paga para poder acceder a ella. De este modo se resignifican y se revalorizan los formatos físicos.

El significante *disco* ya no significa lo mismo desde que surgieron los soportes virtuales. Siguiendo la lógica planteada por Eco, el objeto *disco* ya no solo hace referencia al disco en sí; con el surgimiento del casete uno podía referirse al mismo como *disco* aunque el objeto como forma no fuese tal. Este se correspondía en principio con la forma geométrica que tenían los vinilos y que con los CD's logra recuperar su referencia, de acuerdo a la forma geométrica similar que estos poseen. Sin embargo con la llegada de los formatos virtuales el fonema *disco* pasó a utilizarse también para referirse a una obra musical completa y no sólo a su formato físico. De este modo se resignifica también al disco físico como tal, como objeto. Esto quiere decir que el disco físico, como signo (como sinónimo de significante), contiene varios significados.

Ahora bien, los significados que toman los formatos físicos pasan a ser resignificados de distinta maneras. Uno de ellos es el de la legitimación de la obra, como fue mencionado por varios de los entrevistados, tanto músicos como encargados de sellos. Estamos en un momento de transición, en el que la convivencia de los formatos físicos con los virtuales aún se está aclarando. Se da así el fenómeno por el cual la edición en los primeros se considera un logro mayor que los segundos. ¿Por qué sucede esto? Una de las explicaciones podría ser que siguen aún operando viejas lógicas, como la del disco como soporte único y que por ende aunque un músico o banda suban su obra a internet, sigan buscando editar su disco en algún formato físico. Obviamente no todos los músicos buscan esto, pero por lo mencionado en las entrevistas se puede ver como aún existe la búsqueda de edición en formatos físicos, y en gran parte parece ser por el factor legitimación. Aunque ya no operan casi las diferencias de calidad sonora, el logro de tener un disco físico socialmente tiene otros significados.

En torno a sentido de la legitimación de la obra a través de una edición física, los entrevistados (productores o gente allegada al medio), señalan que los discos no contienen ese significado de legitimador. Así lo menciona el músico y productor Max Capote: *“[El fenómeno del disco como legitimador]: pasa, [pero] no entre nosotros. Ta, a mí me chupa un huevo si es un CD o está en internet, si está buenísimo. Pero, cuando digo para mí te estoy hablando [de] que también es [es para un] productor musical, que es músico, que tiene un estudio de grabaciones (...). Tengo otra concepción. Ahora para la tía Marta que está en la casa, si vos tenés un disco [como objeto físico], tenés*

un disco! Ya te recibiste.” De este modo, “la tía Marta” representa la expectativa social de legitimación del disco en formato tradicional (físico y comercial) frente a la cual los músicos parecen rebelarse. Al respecto también se expide Pau O’ Bianchi, que al igual que Max Capote, es músico y productor: “Tal vez que [a] los guachos que recién ahora están haciendo [música] y que no tienen esta costumbre, les chupa un huevo directamente... Y no, no, no le dan importancia directamente, y no por eso significa que menosprecian un disco online. Un disco en cualquier formato si te parte la cabeza, ¡te la va a partir igual! O sea, eso no importa si está [en formato físico] o qué... Pero es eso, como te decía: estamos en ese momento bisagra [en] que todavía no se sabe qué está pasando”.

Ambas citas, nos llevan a pensar en cómo han trabajado estos dos artistas con los formatos físicos. En el caso de Max Capote, su primer disco salió en formato físico, sus álbumes posteriores se editaron en internet y CD, salvo un simple 7' que se editó en vinilo. De hecho, a lo largo de su entrevista expone que existe una relación muy fuerte con este formato, dejando entrever que esa relación es de carácter afectivo y romántico, siendo que el vinilo dice recordarle su primer contacto con la música. A su vez, cuando habla de la calidad sonora, hace referencia al gusto por el sonido analógico, de menor compresión y de un color particular, pero que no logra la calidad o definición que logra en su estudio en donde la música que suena en los parlantes se encuentra en soportes digitales. En el caso de Pau o Bianchi, todos sus discos se encuentran en internet para escuchar y descargar gratuitamente, teniendo algunos de ellos su correspondiente edición física en CD, ya mediante la fabricación artesanal (copiados y armados por él mismo), ya fabricados de manera “profesional” en Argentina, como es el caso de sus últimos discos.

El factor *legitimador*, probablemente tenga más de un grado, dado por ejemplo que simbólicamente no es lo mismo que una banda edite sus discos en CD a que lo haga en vinilo. El vinilo será resignificado como el “formato ideal”, lo cual tiene más que ver con el objeto, cuestión que abordaremos más adelante. El hallazgo aquí, va por los diferentes grados de legitimación los cuales tendrían en una punta a los soportes virtuales y en la otra al vinilo. El vinilo presenta un grado mayor de legitimación por el hecho de la dificultad que implica la edición en vinilo, que no la implica la edición en CD o mismo el casete.

Siguiendo la misma línea, el “Curso de lingüística general” de Ferdinand de Saussure, nos acerca a la tríada signo, significado y significante. El autor, a raíz de su diferenciación entre *lengua* y *habla* entiende al signo lingüístico como una entidad psíquica de dos caras, de un lado se encuentra el concepto y del otro la imagen acústica. Sobre este punto, como ya fue mencionado, es interesante detenerse en la imagen acústica disco, que ya no solo se refiere al disco, sino que adopta otros formatos físicos, como el del casete o el de nuevos formatos (que abordaremos más adelante) y en particular a los formatos virtuales. El fonema disco es una forma de referirse a la obra completa, sea cual sea el formato. Es importante resaltar que cuándo se hace referencia a la escucha de un formato virtual el mismo se referencia simplemente como música o como disco mientras que en los formatos físicos se lo refiere a través del formato que contiene esa música. O sea que quien edita una obra en un soporte virtual, se refiere a su obra como “disco”, mientras que un artista que edita su obra en un vinilo, se refiere como “vinilo”, lo mismo en el caso del casete. Aunque con el CD sucede algo particular también, ya que se lo referencia como tal pero el fonema disco vuelve a tomar presencia en este formato.

Con respecto al párrafo anterior me animo a compartir la experiencia de no sentirme ajeno a lo explicitado en cuanto al desfasaje entre *concepto* e *imagen lingüística*, de los cuales Saussure menciona que habitualmente están unidos, pero que en algunos casos podemos encontrar algún desfasaje, como en este caso en la referencia cotidiana a la música. Esto se puede entender dentro de la arbitrariedad del signo, en donde la idea no está necesariamente ligada con las secuencias de sonidos que le sirven como significante. O sea hoy la secuencia d-i-s-c-o no está ligada a la idea inicial de *disco*. Aunque si podemos ver cómo al decir vinilo, uno se refiere al material con el que es fabricado, enfatizando intrínsecamente que es un formato físico.

Para abordar todos los significados que puedan llegar a los destinatarios se necesitaría un estudio que pretenda abordar solamente los soportes musicales desde esa visión. Lo que aquí se presenta es un panorama general sobre los signos de dichos soportes. Pasamos ahora a la lectura que hace Jean Baudrillard sobre el objeto signo, en su obra “Crítica de la economía política del signo” (1974).

En su obra Baudrillard comienza distinguiendo la lógica del consumo, la cual la define como “Una lógica del signo y la diferencia” (Pg 56. Baudrillard. 2002), de las demás

lógicas que serían las siguientes: la lógica funcional del valor de uso, es donde se sustenta el *objeto herramienta*. A la que le sigue la lógica económica del valor de cambio, sustentada en el *objeto mercancía*. Mientras que en tercer lugar el *objeto símbolo* responde a la lógica de cambio simbólico. Y por último expone la lógica del valor/signo, éste responde al consumo y al *objeto signo*. Baudrillard propone que el objeto en sí mismo no es nada en sí mismo, sino que lo que es se define en los diferentes tipos de relaciones y significados que convergen sobre el mismo. Para el autor el objeto lo único que tiene es *valor de cambio simbólico*.

Siguiendo la misma línea con la que veníamos pensando los discos en formatos físicos, podemos pasar a analizarlos desde las lógicas que plantea Baudrillard. Al comienzo los formatos físicos respondían a lógicas funcionales siendo éstos *objetos herramienta*. En ese momento los formatos físicos, los discos, respondían a una lógica funcional, ya que era la manera en que uno podía acceder a la música, los discos eran una herramienta. Luego con el paso del tiempo y la consolidación de la industria se podría decir que los discos se vuelven *objeto mercancía*, en donde responden a la lógica económica, siendo esta una lógica de equivalencia: cada disco equivale a otro como objeto de cambio de una u otra manera, en donde las leyes del mercado son las que valorizan el disco según sus propios criterios.

La tercer lógica es la de cambio simbólico, en donde el objeto toma status de símbolo. Aquí la lógica de cambio simbólico se podría decir que es ambivalente, ya que con el devenir de los demás soportes físicos y luego con los soportes virtuales, cada soporte tiene su particularidad ya sea física o sonora, pero su finalidad que es la de oficiar de soporte musical o sea que la música se pueda escuchar, es en todos los casos la misma. Aquí cada uno de los soportes se asemeja justamente por contener música pero se diferencia por la forma en que son tomados como objeto, valorizándose así de distintas maneras más allá de la música que contengan.

La última lógica, la cual es en la que nos interesa realmente detenernos, es la lógica del valor/signo. En ella el objeto toma estatus de signo y es regido por lógicas de consumo, por la lógica de la diferencia. La diferenciación es central al momento de entender a los formatos físicos, dado que actualmente a través de internet se puede acceder a casi cualquier música que uno desee, pero no todos podemos acceder al disco físico, o sea que acceder al mismo es una forma de diferenciación y de status, tanto para la audiencia

y los consumidores como para los músicos: quien lo desee, y tenga los medios mínimos, puede subir y editar un disco de manera virtual; pero el acceso a fabricar un CD, un casete o un vinilo es bastante más acotado, lo cual establece una valoración especial de cada uno de ellos.

Actualmente la democratización del acceso a la música a través de internet y los soportes digitales ha generado que quien posee un disco en formato físico se distinga de quien no lo posee como tal. De las entrevistas se desprende que esta situación en generaciones pasadas se daba pero de otra forma, tener el objeto era una forma de tener la música en el lugar que se quisiera, situación que marcaba el status de aquel que lo poseía. Hoy acceder a la música no depende de la posesión del objeto, pero igualmente la posesión de este sigue marcando la diferenciación en términos de valor del objeto en sí.

Los dirigentes de sellos, músicos o periodistas que vivieron la transición del vinilo hasta el CD y los soportes virtuales nunca pensaron que el vinilo podría tener una revancha, y al conversar con varios de ellos no entendían como el casete puede hoy estar intentando una proeza similar. Este regreso a los formatos físicos, en particular al vinilo, puede ser visto desde varias perspectivas, pero dejando en claro que alguien que se acerca a este formato no quiere decir necesariamente que se acerque a la música en sí, sino que se acerca a un objeto y a otra manera de experimentar la música. Esto mismo es válido a la inversa, o sea que quien se aleje de los formatos físicos y se dedique a escuchar solo música en soportes virtuales, no quiere decir que se aleje de la música, sino que simplemente la experimenta de esa manera.

Además de la revalorización del disco, tomando el concepto de *objeto signo*, también se han tenido en cuenta distintas características del objeto como el año de edición, país, etcétera, que han contribuido a la revalorización del objeto en sí. Los diferentes formatos físicos, además de presentar una distinción general, presentan a su vez distinciones a la interna de cada uno de ellos. Una de estas es el año y número de edición de un mismo disco, en donde por ejemplo se privilegian las primeras ediciones, que si bien pueden llegar a presentar una calidad inferior de sonido, probablemente se encuentren dentro de una tirada menor a otras de ediciones posteriores. La primera edición se revaloriza como objeto de colección o antigüedad al cual se lo rodea de un valor simbólico relacionado a la idea de objeto casi único.

Los formatos físicos toman el mencionado estatus; aunque estos no pierden su funcionalidad. Pero los formatos físicos, luego de la llegada de los soportes virtuales, no solo han buscado refugio en antiguos soportes, sino que también algunos músicos han optado por ingeniárselas para editar su música en nuevos formatos físicos o formatos de tipo mixto. Se trata de la emergencia de un nuevo significado a partir de los desplazamientos semánticos que ha establecido la aparición de los formatos virtuales: la necesidad de una originalidad no vinculada necesariamente a la funcionalidad básica.

En nuestro país existe el caso de *Los Hermanos Laser*, los cuales editaron su disco en una remera, dando pie a la reciente apertura del sello llamado *Nuevos Discos*. Este formato consiste en la compra de una remera con el diseño del álbum, en cuya etiqueta trae un código con el cual puede descargarse el disco desde su página web. El formato es mixto, pues si bien el disco se descarga, es la remera la que permite llegar a él. A su vez, al tener el diseño estampado, la remera funciona como tapa o arte del disco. Por otro lado existe caso de *Crepar* que además de subir sus discos para escuchar en internet optaron por editar su último álbum en una tarjeta que contiene un Pen Drive, en donde se encuentra el mismo en formato, Mp3 y WAV, además de letras, biografías y un video.

Tomando estos dos casos, podemos entrever en parte como estos nuevos formatos, buscan volver al *objeto herramienta*. Permeándolos de nuevas lógicas funcionales, como lo es la vestimenta, almacenamiento de información, más allá de contener la música. Estos nuevos objetos, comienzan a jugar y proponer nuevas lógicas como *objetos signo*, en donde se opta por editar sus discos en algún formato físico, pero en vez de rescatar antiguos formatos se elige editar su música a través de nuevas formas. En el caso de “Los Hermanos Láseres” la idea surge luego de la incógnita que se plantearon “¿Si no podemos vender discos como hacemos para comercializarlos de alguna forma física?” Lo que tuvo como resultado el disco remera, el cual como ellos plantearon “sigue siendo un objeto, no deja de ser un objeto”, planteando también que el “disco debe tener una cuestión única, de que quien vaya a comprar por la música sepa que lo que está comprando es medianamente único. No significa que haya otros discos, sino una unidad”, y esa unidad se refleja en el código que traen las remeras para descargar el disco. Ahora, si bien esa remera responde a lógicas funcionales, no deja de tener un estatus diferenciador, o sea que quien tiene y hace uso de esa remera está diciendo públicamente que tiene ese disco y gusta de esa música. Lo mismo puede

sucedir con quien utilice el “disco pendrive”: si bien puede hacerlo de manera funcional, almacenando información, adquiriéndolo también está expresando que tiene ese disco y se está diferenciando de quienes no lo poseen.

Estos nuevos formatos, analizados desde la óptica de Umberto Eco, desprenden nuevos significados, dado que siguen siendo objetos, pero no son “discos” estrictamente hablando. Lo cual como estrategia de difusión ha sido totalmente acertada, por la curiosidad que han generado. Estos objetos proponen un nuevo “código común”, lo que significa una serie de reglas que le den significado al signo. Aquí el *semainon*, o sea la entidad física, toma nuevas formas desconocidas hasta el momento, frutos de los avances tecnológicos, situación que resulta llamativa y considerable en estos momentos de cambios de paradigma. El *semainomenon* a su vez, es el disco por el signo, no representado físicamente, lo que se podría leer como “nuevos soportes musicales físicos”. O sea que esto significa que hay una nueva manera de editar música, complementándose con los soportes virtuales y mirando a los discos físicos tradicionales de otra manera. Por último el *pragma*, marcado como la acción del objeto cuando refiere al signo, puede entenderse en este caso como una nueva forma de acceder a la música; ya sea comprando una remera que contenga un código para descargar el disco desde internet, o conectando un pen drive a la computadora, etcétera. Se presentan así nuevas formas de editar un disco.

Luego de expuestos los distintos soportes físicos como signo y objeto, pasaremos a abordar el disco físico como valor, parados desde una óptica marxista a través del texto de Mario Margulis “Ideología, fetichismo de la mercancía y rificación” (2009). Esta óptica nos permite ver cómo a través del intercambio de mercancía y la relación con los sujetos se da origen al valor.

El valor simbólico si bien se nos aparece como una cualidad intrínseca a la mercancía no lo es, sino que es una cualidad relacional surgida del interjuego del sistema social. Con esto quiero decir que todo objeto toma un valor en relación con las lógicas de un sistema mercantil dado. En contraposición de esta idea Marx ilustra la situación experimentada por Robinson Crousoe el cual se encontraba náufrago, solitario, en donde los objetos que el poseía eran útiles pero no eran valores. Con esto nos quiere decir es que el valor es una condición dada por el sistema social y económico.

Aplicando estos conceptos a nuestros objetos de análisis, podemos ver como los discos físicos van cobrando un valor totalmente ajeno a su utilidad y muchas veces ajenos a su relación con el costo de producción. Como describe Margulis muchas veces el precio de la mercancía se establece antes de comenzar a producirse la misma. Aquí los discos físicos comienzan a valorizarse de una nueva manera, en donde como fue explicitado en líneas anteriores un vinilo, casete o CD desprende distintos significados según su formato, año de edición, etcétera. Esto quiere decir que el valor que toman los discos surge a raíz de una relación dentro de un sistema dado.

Un ejemplo ya mencionado que puede ilustrar lo dicho es el momento en que se dejó de producir vinilos y apareció el CD, en donde nadie pensaba en el retorno del primero y tantos las ventas del vinilo y como su valor se vio totalmente disminuido con respecto al del CD. En la actualidad, económicamente hablando vemos que los costos de producción de los vinilos son superiores a los del CD, valorizándose aún más esas ediciones que en su momento estuvieron devaluadas. En tanto el valor se consolida relacionamente es posible entender la revalorización de los soportes físicos dada la posibilidad de acceder a la música a través de los formatos virtuales. Margulis teoriza con respecto al dinero, el cual pasa de ser una entidad física a una entidad virtual. Sin entrar de lleno sobre esta idea, podemos decir que el pasaje del disco físico al virtual ha valorizado al objeto en sí mismo, dado el surgimiento de un nuevo valor que es la música virtual.

La música en soportes virtuales, es una forma de acceder a la música a través de internet o copias domésticas, donde ya no es necesario un intercambio económico para acceder a la misma. Algunos músicos venden su música en soportes digitales, otros simplemente la regalan y en el caso de otros artistas uno puede acceder ilegalmente sin pagar por ella. Lo que quiere decir que el valor económico de estos formatos aun no está afianzado en nuestro medio, lo cual genera una distancia aun mayor con los soportes físicos. El valor que parecen tomar los discos virtuales es el valor de la distribución y difusión, dado que no son valorizados como objeto; las ventajas de estos formatos están en las posibilidades de difusión dado el mayor alcance que tiene internet, lo cual abre las puertas a que más gente se pueda acercar así a la obra y luego decidir adquirirla en algún formato físico o asistir a los conciertos de ese músico o banda. Se entiende así a la música en soportes virtuales principalmente como un valor de difusión.

Otra categoría utilizada por Marx que nos permite analizar a los discos es la de *fetichismo*, la cual es comprendida como: “*un hechizo, algo emparentado con la superstición y la magia y que remite a la idea de Dios oculto en la intimidad de la mercancía*” (Pg. 58 M. Margulis 2009). Utilizamos esta definición para ir concluyendo sobre los formatos físicos. En las citas, tomadas de las entrevistas, sobre estos, en particular el vinilo, varios de los entrevistados se refieren a los discos y a los soportes físicos como algo con cierta magia y superstición, con un determinado ritual. En donde no se valoriza solo la música, sino que se valoriza el disco como obra completa, con una tapa y arte de disco física, la cual virtualmente tiene un impacto menor. Se valoriza así también una especie de ritual de poner y sacar los discos. Actualmente los discos son valorizados cada vez más como fetiche, rodeados de magia y superstición.

Independencia

La música de los músicos

Antes de adentrarnos en el concepto de “independencia” es interesante mencionar lo que plantean Lash y Urry en “Economías de signos y espacio” más concretamente en su capítulo “Acumulación de signos: Las industrias culturales” donde analizan la misma y ven como el fordismo llega a la industria discográfica en la década de los ’60. Donde se produce en grandes series de pocos modelos. Los autores plantean que en la actualidad, se ha dado paso al post-fordismo, ya que en vez de una elite pasa a haber un conjunto de ellas. Dándose paso a un modelo de producción flexible, definida por los autores como un modelo de producción de “innovación-intensiva” (Pg. 171. Lash.S y Urry. J. 1998). Este tipo de producción, también “reflexiva” se basa en tiradas más pequeñas, dedicándole gran parte del trabajo a la innovación del producto. Hecho este paréntesis, pasaremos al estudio de los sellos independientes en nuestro país.

Como ya se ha venido trabajando la industria discográfica no para de presentar cambios en su funcionamiento, lo cual consideramos constituye un cambio en su paradigma. A fines de los ’70 a raíz del Punk, surgía como ideología el “Do it yourself” o el “Hazlo tú mismo” idea que al comienzo estaba muy arraigada al Punk o al Hardcore y consistía en que las propias bandas fueran las encargadas de grabar y editar sus discos, manteniéndose independiente a las discográficas ya afianzadas. Este movimiento se

mantuvo en un lugar alternativo dado que los costos para lograr algo de calidad eran muy elevados y al optar por una edición de índole más casera, la calidad terminaba siendo bastante más baja que la de los discos editados por los sellos tradicionales, quienes tenían los medios para contratar un estudio de grabación. Algo similar ocurría con la difusión, la cual poseía una llegada muy acotada, prácticamente limitada al propio *underground* en el cual los artistas se movían. Estos sellos independientes no tenían los medios para difundir sus discos masivamente, llegándole solo al público cercano al sello o a las bandas mismas. Pero con el correr de los años y los ya mencionados avances tecnológicos, no solo se comenzó a popularizar la idea del “hazlo tú mismo” sino que se volvió algo prácticamente más realizable, dejando entonces de ser una filosofía restringida a unos pocos géneros musicales, para llegar a ser una posibilidad cierta para músicos de diferentes géneros y lugares no limitados al *under*. Un trayecto similar tuvo el concepto *Indie*, el cual en sus comienzos era relacionado con bandas que optaban por editar sus discos a través de sellos no multinacionales, pero que con el tiempo (90’s mediante) se fue entendiendo cada vez como un género musical y a la vez como una filosofía frente a la música relacionada con el género homónimo. Las posibilidades de grabar en estudios domésticos y la posibilidad de editar virtualmente, con la consecuente reducción de costos que ambas cosas significan, posibilitaron una nueva explosión de sellos discográficos, los cuales se hacen llamar sellos *independientes*. Ser *indie* y *hacerlo tú mismo* son hoy posturas más universales, deudoras en buena medida de su origen, pero no acotadas a los ámbitos en los que se las vio nacer.

Para comenzar deberíamos explicar que es lo que significa ser un “Sello independiente”. La definición formal del mismo es que son sellos independientes todos aquellos que no dependan de una discográfica multinacional, como lo son *Sony, Emi, Warner* o *Universal*, las cuales son conocidas como *majors*. Bajo esta definición se podría decir que todos los sellos discográficos de nuestro país en la actualidad son independientes. Sin embargo la misma parece no ser suficiente para entender en qué consiste y qué se entiende hoy por un sello independiente, impidiendo realizar distinciones en el seno de la totalidad de sellos uruguayos que nos permitan ver sus matices entre los sellos percibidos como independientes y los que no. Es por ello que para el caso de los segundos utilizaremos el término *sellos tradicionales*. Al día de hoy es común escuchar que las “revelaciones musicales” son presentadas por los nuevos sellos independientes,

los cuales son asociados con una nueva manera de grabar y editar discos (no tradicional), además de presentar una nueva forma en su organización. La independencia no estaría ligada solamente a la relación con los sellos multinacionales sino también con la organización interna y las posturas filosóficas de las que hablábamos en los párrafos anteriores.

Ahora, vemos que la definición formal de sello independiente no es la que se utiliza comúnmente, ni por los propios músicos, los sellos, la prensa o el público. Entonces, ¿qué significa ser independiente? ¿Los sellos o los músicos son independientes en cuanto a qué? A estas preguntas se intentara responder en este capítulo. Por un lado vimos que actualmente en nuestro país, según la definición formal de independencia, todos los sellos entrevistados (también todos los que existen) son independientes. El concepto de *independencia* es entonces problemático, y por lo dicho incluso por los entrevistados cabe hacerse la pregunta de frente a qué se es independiente: el mercado, las asociaciones empresariales, los estudios de grabación, las plataformas en las que poder subir los discos a internet, la distribución, el conocimiento técnico para llevar a cabo una grabación, entre otros. Aunque complejo, es necesario aproximarnos a una definición de independencia que nos permita clarificar el asunto.

Para ilustrar esta situación desde la perspectiva de dos sellos denominados *independientes* tomaremos dos casos extremos: el de *Nikikinki* y el de *Bizarro Records*. En el primero de los casos veamos que nos dice Federico: “*Creo que tengo una cierta idea al momento, [de lo que es] ser independiente, en el momento [en] que creé el sello, porque (...) era independiente (...). O sea era algo que yo hacía, no sé, sin preguntarle a mis padres.*” Las palabras de Federico metaforizan en la idea de independencia de los padres esa actitud del *Do It Your Self* de la que hablábamos hoy. Sin ir más allá de una definición intuitiva de *independencia*, la retórica de Federico da cuenta de la independencia como una actitud de libertad, para la que el mismo lenguaje metafórico e intuitivo sea un refugio. Se trata de una noción de independencia que se rehúsa a una definición clara, lo que complejiza al significante independencia.

El segundo caso es el de un sello que trivialmente se entiende como no independiente: *Bizarro Records*. Veamos sin embargo se autodefine en la voz de Andrés Sanabria :

“Vuelvo a decirte, la que siempre, me parece que ya quedó, se sigue usando, pero quedó completamente demodé (...)Entonces para un montón de cosas me considero, considero que Bizarro es independiente y para otro montón no. No es independiente de cumplir con la ley y otra serie de regulaciones”.

Estas dos citas nos acercan un poco a entender cómo el significante *independencia*, por el uso indiscriminado del mismo y la proliferación de sentidos, ha sido paradójicamente vaciado de contenido. Estos dos sellos se pueden entender como dos extremos dado su manera de trabajo y organización; por un lado *Bizarro* presenta una maquinaria armada de grabación, edición y difusión de discos, edita a los músicos más populares del país en el formato tradicional físico y comercial; por el otro *Nikikinki* sube simplemente música a un portal de *Bandcamp*, discos, Ep, maquetas o ensayos de músicos o bandas desconocidas, que en su gran medida graban improvisadamente y a baja calidad. Y sin embargo, más allá de las diferencias, ambos sellos se autodefinen como independientes. No es casualidad que en ambos casos no exista una visión muy demarcada de lo que *independencia* significa. El concepto es oscuro y parece que solo puede acercarse a él o bien de manera restringida y formal o bien de manera intuitiva y vaga. Aunque el concepto de *independencia* está lejos de ser unánime, existen visiones más concretas como puede ser la de Hiram impulsor de *Esquizodelia* y de *El Octavo*, quien señala: *“[ser] una banda independiente, para mí va [en] el hecho de estar metido en todos los procesos, de todo de [lo que está relacionado con] la banda, no necesariamente tenés que hacerlo vos mismo, pero estar, tipo saber en qué anda, y cómo ocuparte de eso”.*

Aunque por momentos la idea de *sello independiente*, parezca ser definitivamente un significante vacío podemos generar otras categorías que nos acerquen tanto a los sellos independientes como a los tradicionales. Estas categorías son: *sellos para músicos* y *sellos de los músicos*.

Los sellos *para músicos* (o sellos tradicionales) pueden ser entendidos como aquellos en los que sus encargados pocas veces son músicos o se dedican a realizar y grabar la música que editan. Este puede ser el caso de *SONDOR* o de *Bizarro*. Aquí sus encargados tienen una relación muy estrecha con la música pero no son músicos en sí, y los discos que graban y editan son de artistas que de alguna manera ellos eligen. Estos sellos tienen una manera de organización vertical (más o menos compleja según el

caso), en donde los encargados deciden si trabajar con ese proyecto, a partir de cuándo trabajar, cuánto dinero destinar o hasta cuándo editar el disco. Estos sellos establecen compromisos contractuales de tipo comercial con los músicos, los cuales deben ser cumplidos por estos en tiempo y forma, de la misma manera que uno debe cumplir un contrato o compromiso de cualquier otra índole.

Es interesante ver desde la perspectiva de Emile Durkheim y su definición de “solidaridad” el funcionamiento de los sellos. Para estos sellos de índole tradicional o *para los músicos* encontramos un tipo de solidaridad orgánica, en donde existe una gran diferenciación de roles. Como ya lo mencionamos los encargados no son músicos ni graban sus discos, mientras que los músicos que se encargan de ser grabados probablemente no se encarguen de mezclar el disco, ni de realizar el arte gráfica, ni probablemente se encarguen de contactar una fábrica o imprenta para editar físicamente sus discos, aunque existen casos excepcionales o casos de sellos tradicionales que presenten rasgos de los que no lo son (y viceversa). Estos sellos presentan una gran diferenciación en cuanto a sus funciones y un alto grado de división de trabajo, en donde quien se encarga de realizar una tarea no se encarga de otra y probablemente ni siquiera sepa cómo realizarla. Estos sellos mantienen una forma de trabajo a la cual Durkheim ubica en las sociedades más desarrolladas (en las que el trabajo en serie es un ejemplo paradigmático). Finalmente, si traemos a colación los conceptos ligados a Sociodinámica de Abraham Moles mencionados en el capítulo “El recorrido de la música” podemos ver que quienes se encargan de cada uno de los casilleros del circuito de estos sellos tienden a ser personas especializadas y altamente diferenciadas entre sí.

Siguiendo la línea de Emelie Durkhiem podemos decir que en el caso de los sellos independientes o lo que también denominamos como *sello de los músicos*, predomina un tipo de solidaridad mecánica. Aquí vemos que los integrantes y participantes de dichos sellos, como puede ser el colectivo *Esquizodleia* y los sellos que lo conforman, son competentes y están dispuestos a realizar casi que cualquiera de los trabajos que el sello demanda, existiendo así poca diferenciación de los trabajos. Este aspecto es definitorio y puede apreciarse en el hecho de que quienes se encargan de la organización de los recitales, de la grabación, de manejar la página de internet, del diseño de los discos y demás son los mismos músicos. Esto quiere decir que un músico, en estos

sellos, no solo es músico sino que se encarga de realizar otras actividades (las cuales pueden variar de acuerdo a competencias e interés; aunque en cualquier caso los integrantes suelen cumplir más de una función y los roles no son fijos ni están jerarquizados). Pongamos por ejemplo un músico que graba y toca con su banda: este en otra ocasión puede ser quien se encargue de grabar a otra banda o de realizar el arte de disco. En otros casos el mismo músico que tocó y fue grabado se encarga de realizar la mezcla, de colaborar en la mezcla o realizar el arte gráfico de su disco; también puede encargarse de la organización de un recital y hasta de cobrar las entradas de uno en el que participa él u otro de los artistas del sello.

En varios de los casos de los sellos independientes la realización de los discos en formato físico corre por cuenta de las bandas mismas, en donde ellas son las encargadas de realizar las impresiones, las copias y financiar todos los gastos de edición. En el caso del colectivo *Esquizodelia* lo que sucede es una mediación que facilita el proceso de edición: el colectivo recolecta y transmite información práctica a sus miembros como por ejemplo en qué lugares conviene realizar las copias, ya sea por calidad o por ser más económico. En el caso de *Perro Andaluz*, que tiene rasgos de *sello tradicional* (aunque por su historia y por su catálogo puede considerárselo afín a una cultura *alternativa*, y por ende desmarcada de la postura adoptada por la mayor parte de los sellos tradicionales uruguayos) se trata de un sello que actualmente no financia las ediciones físicas de sus discos: las mismas corren por cuenta de los músicos o fondos estatales.

Pero volviendo al caso de *Esquizodelia*, el sello apoya (entendido desde una jerarquización horizontal, en donde todos los músicos son de alguna manera parte de la organización misma) todo el recorrido de la banda, desde los ensayos (mediante el préstamo de equipamiento entre los músicos), a la grabación, la edición y la difusión en sí, los encargados de realizar y financiar los discos son los propios músicos, a veces en conjunto con demás integrantes del sello (que también son músicos que graban y difunden su propia música en *Esquizodelia*); la realización depende enteramente de ellos mismos. A partir de la categoría de *sello de músico* y mediante estos ejemplos nos acercamos de alguna manera a una posible definición de *independencia*.

Para los entrevistados la idea de *independencia* va de la mano de la idea de amistad y comunidad, en donde no hay una figura jerárquica, sino más bien colegas que buscan

realizar y potenciar su música. Esto se vio reflejado en sellos con una jerarquización más horizontal, como los del colectivo *Esquizodelia*, al igual que en *Contrapedal*, el cual si bien tiene un representante fuerte que lleva el proyecto adelante, ha demostrado tener una relación de amistad y (que matiza la frialdad de la relación contractual propia de los *sellos tradicionales*) con los músicos con los que trabaja fuerte.

Para esta búsqueda son de utilidad las ideas que Howard Becker propone en el capítulo “La cultura de un grupo desviado de la norma: el músico de baile” de su obra “*Outsider*” (1960). Becker describe desde dentro a este mundo, dado que él también es músico, y encuentra en los músicos de Jazz de su época existe un cierto rechazo al público y a la faceta comercial que ha tomado el arte al volverse una mercancía. Esos músicos se refieren al público que gusta de las piezas “comerciales” y a los músicos que optan por ejecutar esa música como “cuadrados”. El ideal del músico que opta por no seguir las líneas comerciales y tocar lo que se le plazca, sin sacrificar sus estándares artísticos para satisfacer al público, que es el ideal descrito de alguna manera por Becker, está emparentado con la idea actual de músico o sello independiente.

En el mencionado apartado Becker parte de la diferenciación entre los “músicos comerciales” y los “músicos de jazz”. Los primeros son caracterizados como tendientes a aceptar más las presiones externas que influyan y pesen sobre sus deseos; los segundos a su vez son descritos como músicos que tienden a expresarse libremente, según sus creencias o la de su grupo de música. Esta diferenciación encaja perfectamente con lo que venimos proponiendo sobre los sellos. En este sentido los “sellos tradicionales” tienen similitudes con los músicos comerciales, dado que si bien hay un interés por los discos que editan, al ser la discográfica su sustento económico las tendencias y las presiones externas influyen sobre los mismos. Ilustremos con las palabras de Andrés Sanabria de *Bizarro*: “*La tendencia mundial va a que más que compañía de discos es una compañía de entretenimiento, que vendés discos, y vendés shows, que vendés camisetas y vendés vasos, y gorras, y administrás derechos. Bueno, capaz que charlamos dentro de 5 años y somos todo eso, o capaz que no existimos.*” Esta postura es similar a la que Becker plantea de los músicos comerciales, en donde uno debe ir amoldándose a la situación dada. Respecto a los discos que editan, Andrés Sanabria comenta que le llegan una gran cantidad por año y edita solo una veintena, de los cuales la mayoría pertenece a artistas ya reconocidos popularmente; solo a veces

toman algún riesgo con algún artista nuevo, mucho menos de lo que le gustaría, según mencionaba el mismo Andrés. Esto sucede por la influencia externa del mercado, ya que es mucho más probable que se vendan más discos de una banda ya conocida, aunque ese disco no sea del todo bueno, a que se venda un disco de una banda no conocida que hace su debut discográfico, por más bueno que sea el mismo

Esta situación que impide a los músicos jóvenes encontrar espacio en un sello comercial, lleva a menudo a que los mismos se agrupen y formen sus propios sellos, los cuales son independientes, es decir con una filosofía análoga a la de los músicos de Jazz, dentro de las categorías de Becker. En algunos de los sellos independientes, tanto sus encargados como sus músicos no tienen a la música como su fuente principal de ingreso. Se diferencia *vivir de la música*, lo cual sería en términos económicos, y el *vivir para la música*, en donde se trata de hacer la música que plazca y de la manera que se desee. Esta diferenciación la retomaremos más tarde. Pero siguiendo la línea que venimos trabajando, podemos ver cómo en los sellos independientes los discos que se tienden a editar son de artistas nuevos, realizando a menudo una música que no entraría en la definición de “comercial”, es decir que por el estilo, la estética o el modo en que es grabada (en entre otras cosas), no encaja dentro de los cánones estéticos promovidos por los sellos tradicionales. Al margen de los géneros particulares, se trata de una música diferente a la que suena en las radios, que se toma libertades frente a lo esperado y también frente a lo *popular*. Si bien hay nuevos sellos de esta índole que presentan cada vez artistas más populares, existe un cierto auto aislamiento por parte de los músicos que los integran, en donde se podrían decir que establecen una relación conflictiva con el público, signada por una posición de marginalidad artística frente al mercado, desde la cual los artistas pueden tomar diferentes posiciones como la naturalización de la misma o la pretensión de ascenso a un lugar más privilegiado y tradicional. Como en el caso del músico de jazz, en donde Becker describe hasta un cierto rechazo hacia los *cuadrados* a quienes miran con una gran desconfianza. Si seguimos la misma analogía, podemos decir que los músicos independientes no suelen sentirse conformes con un público *cuadrado*, pero esto ya es algo que trasciende a nuestra investigación. En algunos casos como *Perro Andaluz* o *Esquizodelia*, sus representantes tienen otra fuente laboral y se pueden autosegregar del mercado discográfico; si bien forman parte del mismo, se mantienen al margen para que este no influya, o impacte en menor manera en su música. En el caso de *Perro Andaluz*, su encargado, tiene un trabajo totalmente ajeno

a la música, mientras que editar discos es a lo que le dedica su vida, pero sin depender económicamente de ello para vivir. En el caso de los músicos que editan su música allí, algunos viven de la música pero no necesariamente de la venta de los discos. Lo mismo sucede dentro de *Esquizodelia*, en donde sus integrantes tienen otros trabajos paralelos, que en algunos casos pueden estar directamente relacionados con la música.

Por otro lado, en la entrevista con Mauricio Ubal de *Ayuí*, este entiende a un sello discográfico de la siguiente manera: “*Es decir, para nosotros un sello es algo que se ocupa del trabajo (...) de buscar, a veces (...) [de] acompañar, pero básicamente tratar de invertir un dinero, en la producción, en la grabación, en el desarrollo del mercadeo del artista. Es decir, porque hoy en día editar un disco, cualquiera edita. Digo francamente cualquiera graba y edita*”. La función del sello es entonces invertir, producir, abrir un mercado para el artista: crear un producto e insertarlo en el circuito comercial.

Sin embargo, hoy los nuevos sellos independientes no hacen en énfasis en el dinero, tal vez eso sea lo que los hace justamente independientes. No significa esto que no manejen dinero: los entrevistados mencionan el tema a menudo y le dan importancia, pero lo que hacen los integrantes de estos sellos es autogestionarse, dialogando con la lógica mercantil de la sociedad capitalista, pero manteniendo a menudo a la producción artística al margen de la lógica comercial. A su vez se proponen nuevas lógicas, como la de una organización de carácter horizontal en donde todos colaboran con todos y no invierten de manera vertical.

A esta diferenciación podemos sumarle las categorías planteadas por Eco, *Apocalípticos e Integrados*. No sería correcto hacer una reducción por la cual los sellos tradicionales serían análogos a los apocalípticos, y los independientes a los integrados, pero sí es posible señalar que en el marco de un cambio de paradigma que favorece (y hace proliferar) a los segundos, parece lógico que sea una postura algo común que los sellos tradicionales vean en estos cambios que atentan contra el formato tradicional (físico, comercial, cuya función es esencialmente utilitaria) el apocalipsis de la música; y que por el contrario, desde los sellos independientes o *de músicos* se consideren estos cambios como la apertura de una serie aún incierta de posibilidades de realización artística.

En el caso de los sellos tradicionales, muchos de ellos (como vimos en la cita de Andrés Sanabria de *Bizarro Records*), están buscando su manera de amoldarse a este cambio de paradigma, en donde vemos que las disquerías comienzan a cerrar o a disminuir su tamaño o a vender artículos de sonido e instrumentos. La situación es compleja para estos sellos, y como se dijo, es lógico que adopten posiciones apocalípticas. Un ejemplo de estas posiciones es el de Mauricio Ubal de *Ayuí*, quien ve a las nuevas lógicas de financiamiento como *Crowdfunding* de la siguiente manera: “«Bueno, quiero hacer mi próximo disco» y dice, y pone, hace esa mendicidad de subir, de entrar a pedir plata, que alguno le tire con lo que sea (...)”. Ubal se refiere a un hipotético artista que sube su disco a la plataforma en cuestión. Luego continúa “(...) Digo, yo que sé, es muy fuerte. Para mí es muy fuerte. Entonces digo, «está bien, que la gente haga lo que pueda», digo que cada uno haga... Yo te digo mi visión.” Este caso dentro de las categorías de Eco sería un caso de *visión apocalíptica* en donde se idealiza el pasado y se ve al futuro con una clara negatividad. Desde esta óptica desde la que habla Mauricio Ubal, es una óptica en donde se considera a la música como fuente de ingreso; para ello el sello debe invertir en un artista, con la finalidad de generar un objeto comercial de calidad con el que se pueda tener un rédito. En esta entrevista Ubal destiló cierto rechazo particular hacia a las nuevas forma de realización de los discos, desde su edición virtual al igual que su reproducción.

Los sellos independientes al tener esa característica que Becker encontró en los músicos de Jazz, y similar a la que Eco encuentra en los integrados, pueden terminar de describirse dentro del ensayo escrito por Max Horkheimer y Thodor Adorno llamado, “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” (1947). Este ensayo se encarga de analizar dentro de la economía capitalista a la industria cultural y la creación de bienes culturales masivos por parte de la misma. Este ensayo está cargado de una sensación negativa hacia la industria cultural de la época. En él se ve al arte convertirse en una mercancía, dejando desamparado al artista que no pretenda comercializar su arte. Esta visión se puede ver en la siguiente cita “(...) mercado en el que en los buenos tiempos la única libertad que se permitía el arte era morir de hambre” (Pg., 7 Horkheimer y Adorno, 1988, 1ª edición 1947, Sudamericana). Esta visión de Adorno y Horkheimer es bastante similar a la que viven los artistas que forman la mayor parte de los sellos independientes, quienes proponen mantenerse al margen de la industria cultural (en el que están de hecho), dado que generan sus ingresos de otras actividades

y trabajos que no sean la música que graban, pudiendo así no morir de hambre y permitirse mayor libertad al momento de la creación. Esta visión encaja con la mayor parte de los sellos independientes; sin embargo existen matices, como es el caso de aquellos sellos en los que los artistas sí buscan generar ingresos para vivir de su creación, pero siendo los dueños plenos de sus obras, sin tener que negociarlas con ningún sello que se apodere de ellas para editarlas.

“El arte sigue siendo fiel justamente gracias a la libertad respecto a los fines de la falsa libertad” (Pg., 9 Horkheimer y Adorno, 1988, 1ª edición 1947, Sudamericana). Esta visión sigue siendo compartida, en donde a nivel mundial se puede percibir un modelo como el que describen Adorno y Horkheimer. Sin embargo en las entrevistas fue prácticamente unánime la idea de que ni las discográficas uruguayas ni el mercado local suelen influir en la obra final de los músicos. Este hecho fue explicado en las entrevistas principalmente por el hecho de que nuestro mercado es un mercado prácticamente débil en comparación con el de nuestros países vecinos, donde actualmente las ventas de discos ni siquiera son el fuerte económico de los sellos discográficos, lo que daría por resultado lógicas comerciales y jerárquicas no del todo desarrolladas. Ahora, si bien el mercado es débil y los sellos pueden no influir en las obras musicales, estos sellos comerciales existen. Y entonces, para editar su música en ellos los artistas tienen que amoldarse de alguna manera a estas reglas. Es entonces que los sellos independientes se presentan como otra opción, la cual permite que la obra creada subjetivamente, siguiendo las ideas de Simmel, pueda presentar mayores opciones de objetivación (e incluso de darle un carácter subjetivo, creativo y propio a los propias estaciones objetivas del circuito) y no solo un modo de objetivar su obra. Aquí radica la mayor característica de los sellos *independientes*, lo cual excede ampliamente el criterio formal y restringido de dependencia o no de las multinacionales. Su característica radica en una mayor preocupación por evitar “la tragedia de la cultura”, ya que si bien la obra al momento de ser editada pasó por varios momentos de objetivación, demuestran una búsqueda al estar pendientes o realizar gran parte de los procesos, de mantener latente la subjetivación primigenia.

Eventualmente suelen asociarse los sellos independientes a internet, ya que de hecho estos han encontrado un gran aliado en la misma, dado que les permite poder subir sus discos sin tener que esperar por la orden de nadie y en el caso que lo vendan en portales como *Bandcamp* el dinero recibido va directamente al músico, sin intermediarios, de la

misma manera que si se pusiera un puesto de discos en una feria. Internet y la distribución de música virtual les da, en varios casos, la posibilidad de los músicos de manejar su obra de la manera que deseen, pudiendo mantenerse al margen del mercado (o en una posición cómoda frente a él) y desde ahí manejarse y proponer nuevas formas de trabajo, dejando la música en manos de los músicos.

A modo de cierre, cabe señalar que esta caracterización planteada de lo que es un sello independiente no es cerrada ni absoluta, sino que parte de las dificultades definitorias del término, y se acerca a través de los autores mencionados y de las declaraciones de los entrevistados a algunas conclusiones provisionales, pero útiles y necesarias. Esta caracterización es de carácter analítica, dado que dentro del ambiente musical la idea de *sello independiente*, sigue siendo un significante vacío, en donde uno entra tanto a la página de internet de *Ayúí* como a la de *Nikikinki* o cualquiera de los sellos pertenecientes a *Esquizodelia* y ve todos se autodefinen como independientes. Por lo dicho se hace necesaria la aproximación analítica mediante categorías que permitan establecer algunos criterios para hablar de independencia, como se hizo en este capítulo.

El arte de la obra de arte

Un viaje hacia el centro de la música

Siguiendo los conceptos de *teoría crítica*, para este capítulo nos centraremos en el artículo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936). En este trabajo el autor parte del avance tecnológico y la reproductibilidad de las obras, así como del concepto de *Aura*, entendido como una manifestación artística irrepetible. El aura es aquello que tiene la obra de arte que la hace única, original, es el sello subjetivo que pone el creador en ella. En este sentido la reproductibilidad técnica lo que hace es dañar el aura de la obra arte.

La reproductividad técnica genera que al ser recibidas las obras los acentos se pongan ya no en su “*valor cultural*” si no en su “*valor exhibitivo*”. El primero se refiere a lo bello de la obra de arte, a lo que no se puede apreciar con los sentidos, sino que es algo que está por detrás. Benjamin señala que: “*Las obras artísticas más antiguas sabemos*

que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual” (Pg., 5 Benjamin 1989 Taurus, Buenos Aires). En esta cita Benjamin resume la expresión de la obra de arte. Mientras que por otro lado se encuentra el “*valor exhibitivo*”, el cual es permeado por la técnica y la reproductibilidad de la obra, a través de las cuales son modificados tanto el autor, como su obra.

Este trabajo lo comenzamos trayendo a colación el cambio acontecido durante el siglo pasado en donde emergió la música grabada, y por ende, la posibilidad de ser escuchada sin volver a ser ejecutada. Este punto es el que problematiza Benjamin, quien ve en la reproductibilidad técnica un alejamiento, o pérdida, del *aura*. Para Benjamin el *aura* es un entramado junto al tiempo y al espacio, lo que hace que un determinado suceso se vuelva irrepetible. La reproductibilidad técnica rompería con esa temporalidad y espacialidad, dado los procesos que sufre una obra desde su grabación, pasando por diferentes momentos, también por diferentes espacios y sumándole todo los demás procesos que vimos en el capítulo “El recorrido de la música”. La obra ya no sería única, estaría inmersa en una espacio-temporalidad-homogeneizada que desconoce el *aura* de la propia obra.

El concepto de *aura* de Walter Benjamin está fuertemente emparentado con la subjetividad primigenia que propone George Simmel. El *aura*, es la característica irrepetible de un determinado suceso y que con la reproductibilidad técnica y el depuramiento de las obras se puede perder. Ese hecho, que desde la perspectiva de Simmel sería del pasaje subjetivo al objetivo, lo que él llama la *tragedia de la cultura*. Todo el proceso que vimos anteriormente, es un proceso de objetivación de la subjetividad primigenia que Benjamin llamaría *aura*. Ha pasado más de medio siglo desde que Benjamin escribió este ensayo y muchas cosas se han mantenido prácticamente igual, mientras que otras han presentado algunos cambios o se han diversificado a través la alternatividad y el cambio digital.

Aplicando esta categoría al trabajo, en las entrevistas podemos ver cómo sin mencionarlo con el mismo nombre, existe una preocupación por el *aura*. Por ejemplo en la entrevista con Pau O’Bianchi de *Esquizodelia*, entre conversaciones de discos, sentimientos y conciertos, resumió de una manera muy bella lo que significa la música y

lo que hay detrás de todo este mundo de los discos de la siguiente manera: “*Es un ritual, (...) y es más o menos a lo que tiene que volver un poco la música también... El concierto, ¿no? A ver... Yo siempre vuelvo, porque no hay que olvidarse que nosotros somos monos, (...) es importante acordarse también. Por qué uno ta, humano, humano, humano, pero nosotros somos monos, somos monos más evolucionados, hablamos, todo lo que quieras, hemos creado cosas geniales, hemos hecho de todo, pero somos monos. Y tenemos [una] cosa adentro ¿sacás? Que gritamos, la música, eh, como mono yo, para mí me sirvió (...) para, para expresarme, para sacarme para adelante, para transformar mi personalidad, ¿sacás?*” Esta cita actualiza y coloca en nuestro tema la idea de *aura*. En el caso puntual, el mencionado artista ha grabado discos de manera convencional, siguiendo un proceso de composición, ensayos, grabación, mezcla, y edición. Pero a su vez grabó un disco “producto de una crisis nerviosa”, transmitiéndonos espacialidad y temporalidad de la obra. Dicha obra existe, gracias al avance tecnológico; este nos da la posibilidad de que a través de música grabada podemos rever la idea de *aura* como algo tejido entre el tiempo y el espacio, en donde se capta y se siente algo único, traspasando el *valor exhibitivo*, llegando al centro del *valor cultural*.

Este ejemplo (el de Pau O’Biachi) es uno de los tantos que comienzan a surgir en la actualidad, cuando cada vez más personas optan por grabar sus canciones, aunque sea sacrificando calidad sonora, en su cuarto y de manera espontánea, compartiéndolo a través de internet o editándola artesanalmente, sin pasar casi por un proceso de edición. Esto puede ser visto en varios discos de *Nikinki Records* y especialmente en algunos del colectivo *Esquizodelia*⁴.

En el mismo sentido los avances tecnológicos y las consecuentes posibilidades tanto para el formato físico como para los formatos digitales permiten (como en este caso; pero también en otros y de otro modo) aplacar la *tragedia de la cultura* de la que hablaba Simmel; de algún modo cada una de las estaciones del proceso comunicativo musical ubicadas en el momento de objetivación externa de la obra son retomados por el artista. Este puede llenar de subjetividad, de creatividad, de su sello personal el proceso

4 También algunos casos aislados de sellos tradicionales como *Ayuí*, que han editado algunos discos con grabaciones de este tipo, las cuales sin embargo en sus comienzos no fueron pensadas para ser editadas en un disco. Al ser rescatadas de alguna manera se pretende recuperar también el *aura*.

de grabación, la difusión, la edición de su obra y hasta el control de sus derechos como autor.

La reproductibilidad técnica se ha apoyado durante mucho tiempo en la profesionalización del proceso de grabación. Una forma de mantención del *aura* es la utilización a menudo de lo que se denomina sonido *low fi*, lo que significa “baja fidelidad”. En el caso de los músicos que optan grabar de esta manera (al margen de otras causas contingentes como la pereza o la falta de dinero) parece constatarse una reacción contra la excesiva tecnificación, y a la vez una búsqueda de comunicación entre la canción y el público que sea más directa, evitando así el proceso homogeneizador de la edición propia del sello tradicional.

Como se ha señalado hace varias páginas, los discos han sufrido cambios, la tecnología ha influido fuertemente, no solo en los métodos de grabación y edición, sino que en los sonidos mismos, la equipación, el acceso, etcétera. Cada disco es producto de un tiempo y un espacio, de alguna manera, valorizándose así a los mismos. Hay discos que son lo que son por el contexto en que fueron grabados; si tomamos la idea de *aura* desde un lugar más flexible que el que planteó Benjamin podemos ver que hay discos grabados que logran captarla. Por ejemplo en la actualidad dentro del ambiente de grabación existe un debate respecto a si grabar un disco de una banda en vivo (donde todos los músicos de la sesión estarían tocando y grabando a un mismo tiempo), lo que daría que el grueso del disco (es decir, todo excepto detalles y quizá voces) esté acotado a una instancia particular casi ritual, en un tiempo y un espacio concretos; o grabarlo con la metodología ya clásica de un músico a la vez, empezando el baterista siguiendo fríamente un metrónomo, al que luego se le agregarían los bajos, las guitarras base o teclados, los arreglos instrumentales y finalmente la voz. Aquí no grabarían todos juntos, no habría un tiempo y un espacio acotados ni una espiritualidad ritual que sea registrada. En el primer caso al buscar rescatar el *valor cultural*, probablemente se pierda calidad de sonido técnicamente hablando, pero se genera una mayor interacción de los músicos entre sí y con su contexto. Mientras que la segunda opción pone al *valor exhibitivo* al frente de la obra, en donde prima la técnica y la calidad de sonido más depurado pero perdiéndose la interacción de los músicos y el *feedback* que esto genera. De este modo el problema del *aura* reaparece incluso en el seno mismo de la grabación y se hace trascendente.

Es imposible que actualmente una obra no esté mediada, ya sea por los demás músicos ejecutantes, el productor artístico, el productor discográfico, el ingeniero de sonido o cualquier otro actor que incida en la cadena. Lo que fue dicho en varias de las entrevistas, tanto por los músicos como por los dirigentes de los sellos, fue que si el sello optaba por trabajar el proyecto de un determinado artista, no tenía sentido de que esa obra presentada fuera modificada con el fin de poder vender más discos o hacer más dinero. Algunos sellos sí pensaban en la salida comercial que podría tener un determinado disco, pero una vez que se comenzaba el trabajo el sello como institución da un paso al costado en cuanto a la producción de la obra. Aunque es claro (y fue mencionado) existe un intercambio de opiniones entre los músicos, los encargados de los sellos y los demás participantes de la producción del disco. Estas particularidades del ambiente fonográfico uruguayo (donde como se dijo no hay presencia actual de sellos multinacionales y el mercado es débil) hacen que la mediación sea relativamente débil.

Aquí se ha manejado el concepto de *aura* de una manera un poco más abierta que la manejada por Benjamin, en donde se ha referido al *aura* como la esencia de la obra compuesta. Hallamos, que salvo algunos músicos que graban y suben sus discos a internet en solo unos días (incluso en estos caso es discutible si no ocurre pero a menor escala), en todos los demás casos siempre existe algún tipo de mediación entre el músico y su obra. Esto no quiere decir que se pierda la esencia de la inspiración, de la subjetividad primigenia como plantea Simmel. En algunos casos puede que suceda, dado que la mediación tiene ese riesgo, pero en otros casos parece percibirse el *aura* o la subjetividad primigenia. Como dijimos la clave estaría en la subjetivación de las estaciones que hacen a la objetivación (en términos de Simmel). De este modo el *aura* ya no solo abarcaría la obra sino que implicaría una serie de espacios nuevos e impensados. La subjetividad de los artistas gana nuevos terrenos.

Conclusiones

La canción sigue siendo la misma

Luego de realizado este recorrido por la industria discográfica actual, se presentaran algunas conclusiones.

1. La actualidad de la industria discográfica presenta en términos de Lash y Urry una fuerte presencia de *flexibilidad y reflexibilidad*. Donde lo que hace unos pocos años parecía novedoso hoy ya es algo común, como el consumo de música a través del *streaming*, o lo que en la década de los '90 parecía quedar obsoleto, como el vinilo, hoy se ha actualizado. No solo el viejo material, sino nuevas ediciones y la reapertura en la región de varias fábricas en vinilo. A lo largo del análisis, se ve que este es un momento de reestructuración de la industria, ya que se han sufrido cambios radicales que impulsan tanto a los sellos como a los músicos a tomar nuevos caminos para movilizar su música.

2. Los circuitos de difusión cultural, que propuso Abraham Moles (1967) no han hecho otra cosa que ramificarse cada vez más. Pero podemos concluir que en la industria uruguaya hay dos fuertes tendencias, la primera es el recorrido tradicional, donde un músico compone su obra, la ensaya, la graba, la fábrica y la edita. Y la segunda, potenciada por las nuevas tecnologías, es la que graba en estudios domésticos y concluye subiendo el álbum a la red. Pero que también condensa o se saltea etapas que el recorrido de índole más tradicional no. Estos circuitos tampoco son estables, dado que un músico que recorre un circuito para crear un determinado álbum, no necesariamente recorra el mismo para crear otro álbum.

3. Internet ha cambiado la forma de consumo musical, en los tiempos que corren estamos continuamente expuestos a la música, por ende el acceso a la misma cobra otro valor. A raíz de esto los formatos físicos toman otros significados, ya que comienza a valorarse el valor simbólico de los mismos, de ahí se puede explicar el resurgimiento del disco de vinilo. También la facilidad de subir o editar un disco a través de internet genera que la edición física del álbum tenga un rol legitimador de la misma.

4. A raíz del surgimiento de una camada de sellos que se han denominado independientes se ha abierto un debate sobre lo que significa ser independiente en Uruguay. Varios de los entrevistados, los más jóvenes quizás, veían que hasta entrados los '2000 la independencia era una opción entre varias y que hoy para los grupos más jóvenes, dado la situación actual de las discográficas, es casi que una de las pocas opciones para editar su música. Existe una definición formal de independencia, que es todo sello que no es parte de ninguna *major*, o sea que no funciona con capital

multinacional, es independiente. Pero hay un debate más profundo sobre lo que significa ser independiente, donde se concluyó que a grandes rasgos hay dos tipos de sellos, *sellos para músicos* y *sellos de los músicos*. Los primeros son los sellos con una estructura de carácter más empresarial, como lo es el caso de *Bizarro*, *SONDOR* O *Ayuí*. En donde los encargados de los sellos no suelen ser músicos, o si lo son suelen diferenciar sus labores. Mientras que los *sellos de los músicos*, tienen la característica de ser manejados por los propios músicos, donde las labores no están del todo determinadas, sino que son flexibles y rotativos. En cuanto a su estructura suelen funcionar de forma colectiva y cooperativa, donde la ayuda que realizan no es directamente económica. Como ejemplo de esta estructura puede ser el colectivo *Esquizodelia*, y los sellos que lo componen.

5. Para culminar es necesario mencionar el lugar que tienen los conciertos en la escena musical actual, en donde en Uruguay al menos parecen encontrarse las mayores recompensas económicas en cuanto a música se refiere; los discos, por su parte, pasan a ser cada vez más una forma de promocionar los conciertos. Los músicos aquí encuentran otra forma de expresión diferente de la música grabada. Muchas veces buscan proponer algo diferente, algo concentrado en un tiempo y espacio, en donde el *valor cultural* prepondere sobre el *valor exhibitivo*.

6. Esta última conclusión es la derivada del objetivo general del trabajo, en donde se propone caracterizar y categorizar los distintos sellos discográficos en la actualidad de nuestro país. Estas caracterizaciones no son rígidas ni permanentes, sino que son más bien una herramienta para comprender y seguir pensando sobre la industria discográfica. Estas demás decir que cada sello y cada músico tienen una identidad propia, pero como fue desarrollado durante el trabajo hay características que son comunes para unos y ajenas para otros.

La primera caracterización visible probablemente sea la generacional, donde al seguir linealmente la aparición de los distintos sellos, se ve que cada nueva aparición trae consigo cambios. *SONDOR* y *AYUÍ* fueron sellos que comenzaron editando en discos de vinilo, luego Casette y CD, y ahora se encuentran subiendo su catálogo a plataformas digitales como *SPOTIFY*. Por otro lado *Perro Andaluz*, comenzó como sello editando en Casette, para luego hacerlo en CD y al día de hoy volver a buscar editar en vinilo,

dejando en las manos de los músicos subirlo o no a una plataforma digital. Posteriormente *Bizarro* su primera edición la hizo en CD y al día de hoy ha editado también en vinilo y subido parte de su catálogo a distintas plataformas digitales. En los casos previos en donde los sellos han subido su material a plataformas digitales, se contraponen con lo que los sellos surgidos ya entrados los '2000, quienes ponen sus discos a disposición en internet de manera gratuita, o donde para quien lo baje elija el monto que pagar, como el caso del colectivo *Esquizodelia*, y los distintos sellos que lo componen. En este caso se encuentra todo el catálogo de manera gratuita en internet, pero eso no niega las ediciones físicas de los discos. En la entrevista a *El Octavo* (sello que forma parte del colectivo *Esquizodelia*) se destacó un pensamiento mayor en cuanto al objeto que oficia de soporte de la música, o sea de los discos, ya que en la actualidad el mismo no es la única opción de almacenar la música, por ende se busca que el objeto físico tenga valor en sí mismo. Esto también explica la revalorización del vinilo, más allá de lo sonoro, ya que el objeto por sí mismo es el que presenta mayores opciones estéticas. La búsqueda de valor en el objeto ha llegado a trascender a los soportes tradicionales, ya que fueron entrevistados dos casos donde las bandas optaron por lo que se llamó “nuevos formatos”, siendo el caso de *Crepar*, quienes optaron por poner su música en un Pendrive y los *Hermanos Laser* quienes en una remera colocaron un código para descargar su disco.

Al analizar las entrevistas se vieron como estos cambios y posturas, muchas veces contrapuestas entre sí, responden en gran medida a cambios generacionales. El caso de los formatos físicos vs internet lo revela, ya que los nativos digitales han demostrado desenvolverse mejor con las nuevas tecnologías, que las generaciones anteriores que presentan una visión más apocalíptica sobre la música en internet y su distribución.

También se caracterizó a los distintos sellos según sus intereses económicos. Por un lado los sellos autogestionados por los propios músicos, como puede ser el colectivo *Esquizodelia* o el caso de *Perro Andaluz*, que al día de hoy se encarga de la realización del disco, pero la financiación en la mayoría de los casos, corre por cuenta de los músicos. Mientras que por otro lado podemos encontrar sellos, como *Bizarro* o *Ayúí*, que se encargan de financiar los discos o parte del proceso de los mismos. Y por ende buscan un rédito económico de ellos, no solo recuperar lo invertido.

Al cruzar la categoría economía con internet, vemos que los sellos autogestionados tienden a coincidir con los que suben a internet su música, mientras que los sellos que tienen una estructura económica que invierte en los músicos y pretende una ganancia de esa inversión, se han mostrado más reacios a subir música a internet y más aun de manera gratuita.

A lo largo del trabajo se han presentado las características de cada sello con respecto a las diferentes categorías trabajadas. Lo que caracteriza a todos los sellos uruguayos es que ninguno es parte de ninguna major o multinacional, aunque si algunos han tenido contratos y arreglos puntuales, esto hace en gran parte a la característica general de nuestra industria donde los tratos son bastante cercanos entre los representante de los sellos y los músicos, ya sea en lo sellos más pequeños o más nuevos a los que hacen un tiempo están editando música. Esto hace que la idea de sello discográfico como algo que interviene y re define la música, no sea sentida como algo tan presente. Claro que para afirmar eso deberíamos hacer un estudio de caso mucho más profundo.

Concluyendo ya, se observó cómo tendencia que cada vez han surgido más discográficas, impulsado por los avances tecnológicos, y estas cada vez presentan rasgos y características más disimiles entre sí.

Bibliografía:

-Adorno, Theodor y Horkheimer Max (1988) *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas* (Publicado en *Dialéctica del iluminismo*, sudamericana, Buenos Aires)

-Baudrillard, Jean (2002) *Critica de la economía política del signo* (Siglo veintiuno, Buenos Aires)

-Becker, Howard (2012) *Outsiders* (Siglo veintiuno, Buenos Aires)

-Benjamin, Walter (1989) *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* (Taurus, Buenos Aires)

Buquet, Gustavo. 2002. *La industria discográfica: reflejo tardío y dependencia del mercado internacional. En Comunicación y cultura en la era digital: industrias, mercados y diversidad en España*, ed. Enrique Bustamante, 67-106. Barcelona: Gedisa.

-Durkheim, Emelie (1987) *La división social del trabajo* (Ediciones Akal, Madrid)

-Eco, Umberto(2012) *Apocalípticos e Integrados* (Debolsillo, Buenos Aires)

-Eco, Umberto(1980) *Signo* (Editorial Labor, Barcelona)

- Fouce, Hector(2010) *Tecnologías y medios de comunicación en la música digital: De la crisis del mercado discográfico a las nuevas prácticas de escucha*. (Comunicar, vol. XVII, núm. 34, España)

-Gajardo Cornejo, Claudio (2011) *Aproximación a la industria discográfica y su relación con la industria radial en Chile (1964-1967)* (Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Chile, vol. 10, núm. 29)

-Godoy, Ina (2012) *Ey Cancion, jóvenes cantautores uruguayos* (Estuario, Montevideo)

-Hennion, Antonie (1989) *An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music Author* (Science, Technology, & Human Values, Vol. 14, No. 4)

-Hesmondhalgh, Desmond (2013) *The cultural industries* (SAGE)

- Hollard, Sam (2011) *Listen to the Music: Lessons for Publishers from Record Labels' Digital Debut Decade*
- Lash, Scott y Urry, Jhon (1998) *Economías de signos y espacio. Sobre el capitalismo de la posorganización* (Amarrotro editores)
- Margulis, M (2009) *Ideología, fetichismo de la mercancía y reificación en sociología de la cultura. Conceptos y problemas* (Biblios, Buenos Aires)
- Montoro Juan, Cuadrado Manuel (2009) *Determinantes del éxito comercial en las industrias culturales. Análisis del sector fonográfico en España.* (Estudios de Economía Aplicada, vol. 27, núm. 1, España)
- Moles, Abraham (1967) *Socio dinámica de la cultura* (Editorial Paidós, Buenos Aires)
- Nietzsche, Friedrich (2012) *El origen de la tragedia* (Libertador, Buenos Aires)
- Olivera, Rubén (2015) *Sonidos y silencios. La música en sociedad* (Ediciones Tacuabé)
- Quiña, Guillermo Martín (2012) *La cultura como sitio de la contradicción. Una exploración crítica de las prácticas musicales independientes en la ciudad de Buenos Aires* (Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XVII, núm)
- Rodríguez Mauricio (2012) *En La Noche. El rock uruguayo post dictadura (1982/1989)* (Fin de siglo, Montevideo)
- Sandulli, Francesco, Barbero Martín (2009) *Música en Internet: estrategias a seguir* (Universia Business Review, núm. 4, España)
- Saussure, Ferdinand (1945) *Curso de Lingüística General* (Losada, Buenos Aires)
- Sedeño Valdellós, Ana María (2005) *La necesidad de protección de la música como patrimonio cultural y Artístico, Piratería y antipiratería.* (Revista latina de comunicación social. N° 59)
- Simmel, George. *El concepto y la tragedia de la cultura.*
- Stolovich, Luis. *Diversidad creativa y restricciones económicas. La perspectiva desde un pequeño país.*
- Pelaez, Fernando (2010) *De las cuevas al Solis* (Perro Andaluz, Montevideo)

-Villa Barquera, R(1974) *Saussure y Chomsky, Introducción a su lingüística* (Cinco-
Kapeluz, Bogotá)

-Yoon, Kiho(2009) *On the impact of digital music distribution*
(<http://hdl.handle.net/10086/15990>)