



RIDAA

Repositorio Institucional  
Digital de Acceso Abierto de la  
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad  
Nacional  
de Quilmes

Del Pizzo, Ignacio

# Apropiación digital, disrupción nostálgica y alternatividad estética : un análisis sobre la escena musical urbana argentina (2018-2022)



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.

Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

*Cita recomendada:*

Del Pizzo, I. (2023). *Apropiación digital, disrupción nostálgica y alternatividad estética: un análisis sobre la escena musical urbana argentina (2018-2022)*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3979>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

## **Apropiación digital, disrupción nostálgica y alternatividad estética: un análisis sobre la escena musical urbana argentina (2018-2022)**

**TESIS DE MAESTRÍA**

**Ignacio Del Pizzo**

[ignacio.delpizzo@unq.edu.ar](mailto:ignacio.delpizzo@unq.edu.ar)

### **Resumen**

Como problematización inicial, partimos entendiendo que el crecimiento exponencial de la música urbana argentina entre 2018 y 2022 se cimentó sobre su condición de fenómeno transmedia (narrativa expresada en distintos lenguajes mediante múltiples medios), acompañando en reciprocidad los usos de las tecnologías de la comunicación por parte de los jóvenes. A su vez, esto nos abre nuevas perspectivas de análisis en relación a nuestro objeto empírico: la transversalidad al interior de las audiencias, la apropiación de herramientas digitales en todos los procesos de dotación de sentido de las producciones, la presentación de figuras que problematizan los cánones estéticos occidentales e incluso ideológicos de la música popular, el vínculo con los territorios y, como estudiamos en trabajos anteriores (Murolo y Del Pizzo, 2021), las formas de manifestación de la ya típica impronta nostálgica en las producciones de la cultura pop. Para acercarnos a posibles conclusiones que quizás sean herramientas para entender la escena musical en la década que estamos inaugurando, que será hereditaria de la anterior y muy especialmente en los años a los que nos circunscribimos, abordaremos distintas instancias comunicacionales que componen al fenómeno transmedia de la música urbana. Serán de nuestro interés dinámicas de producción, plataformas de difusión y consumo, léxico, uso del propio cuerpo, redes sociales virtuales, fotografías, canciones y videoclips, entre otros elementos que participan de la cultura de la imagen y son pertinentes al campo de la Comunicación Digital Audiovisual.



Universidad  
Nacional  
de Quilmes

# Maestría en Comunicación Digital Audiovisual (MCDA)



## Tesis

*Apropiación digital, disrupción nostálgica y  
alternatividad estética: un análisis sobre la escena  
musical urbana argentina (2018-2022)*

- Autor: Del Pizzo, Ignacio
- Director: Murolo, Leonardo
- Fecha de entrega: 07/03/2023

*A Diego.*

## ▫ **Notas del autor y agradecimientos**

Mi primera experiencia universitaria se dio durante mi adolescencia, cuando comencé a asistir a charlas, ferias y demás eventos informativos sobre la vida académica. Mientras cumplía 20 años finalizaba mi carrera de pregrado y, durante la primera mitad de esa nueva década, se sucedieron mi recorrido de grado y el primero de posgrado. Ya durante el segundo lustro me aventuré en la Maestría en Comunicación Digital Audiovisual, entregando el Plan de Tesis casi el mismo día de mi cumpleaños de 30. Quizás, ese haya sido mi último acto de juventud.

La universidad pública en general, pero muy especialmente mi amada Universidad Nacional de Quilmes, me acompañó durante todos esos años. Me cobijó, me dio un lugar de pertenencia, me convocó, me tuvo paciencia, me enseñó qué es la empatía y me cambió la vida para siempre. También me brindó diversas becas y hasta trabajo, incluso en momentos en que tuvimos que abrazarla -literalmente- para defenderla. Se constituyó como mi lugar preferido y se sumó a los que venía habitando con anterioridad: la tribuna, los pogos y las esquinas del barrio, que sentía cada vez más vacíos.

Ese pesimismo inicial, que puedo justificar con la temprana e injusta ausencia de varios de quienes les supieron dar sentido (están presentes en cada línea de este escrito), se fue resignificando a medida que lo analizaba a través del prisma de lo que sucedía en la universidad, de rebotante vitalidad. Lo que consideraba un problema no lo era, o quizás lo era para mí solamente. A partir de acá, dejo de escribir en pasado: ahora me siento en los entretiempos, cuando insisto con aferrarme a la valla me duele hasta el último hueso del cuerpo y es muy difícil que me detenga en alguna esquina si no es para hacer algo específico.

Esta tesis es en parte un duelo: de la juventud personal.

Pero también una celebración: de las juventudes populares actuales.

Fue gracias a mis estudiantes -trabajadores, la mayoría- que me interioricé en la escena actual de los ritmos urbanos argentinos, pudiendo hacer una lectura a través del universo digital, del concepto de nostalgia y de lo estético-identitario-alternativo, tres ejes que me apasionan desde que tengo memoria. Esta tesis de aceptación y celebración es, en suma, un (re)descubrimiento. Y, como toda experiencia gratificante, es colectiva. En este camino me acompañaron muchos compañeros de la UNQ, que se han transformado en amigos indispensables.

Párrafo aparte merece Leonardo Murolo, director de la presente tesis. Uno de los desafíos más importantes que creí tener durante los años mencionados más arriba fue el de construir la simetría en nuestra relación, algo que no parecía tarea sencilla frente a alguien que reúne características personales y académicas tan sobresalientes. Pero ahí, justamente ahí, radicaba mi error: Leo nunca estuvo enfrente, siempre estuvo a mi lado. Su generosidad, confianza, determinación, sentido de justicia, pasión, compromiso social, lucidez intelectual y, muy especialmente, invaluable amistad, hicieron posible no sólo a esta tesis, sino que haya sido redactada por alguien de la tribuna, del pogo, de la esquina. De la universidad pública del Conurbano Bonaerense.

Ignacio

Berazategui, 7 de marzo de 2023

Escuchando música y tomando café, siempre en gerundio

▫ **Índice**

|                                                                                                                                                     |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. Introducción .....</b>                                                                                                                        | <b>8</b>  |
| <b>2. Fundamentación .....</b>                                                                                                                      | <b>14</b> |
| 2.A. Mercado musical global .....                                                                                                                   | 15        |
| 2.B. Escena local .....                                                                                                                             | 17        |
| <b>3. Un marco teórico para cinco escalones .....</b>                                                                                               | <b>22</b> |
| 5.A. Lo digital en el arte .....                                                                                                                    | 24        |
| 5.B. La transversalidad nostálgica .....                                                                                                            | 28        |
| 5.C. Estética(s) alternativa(s) .....                                                                                                               | 30        |
| <b>4. Propuesta metodológica para escuchar con la mirada .....</b>                                                                                  | <b>34</b> |
| 4.A. De lo cuantitativo a lo cualitativo .....                                                                                                      | 35        |
| 4.B. Técnicas y recursos .....                                                                                                                      | 42        |
| <b>5. Desarrollo o estrofa, puente y estribillo .....</b>                                                                                           | <b>44</b> |
| 5.A. Apropiación digital .....                                                                                                                      | 48        |
| 5.A.1. Alfabetización plena en el uso de nuevas pantallas .....                                                                                     | 51        |
| 5.A.2. Utilización de diversas herramientas de lenguaje multimedia en la producción artística .....                                                 | 54        |
| 5.A.3. Interpretación de redes sociales virtuales como espacios a habitar: curaduría de la propia imagen y medio de vinculación con seguidores..... | 57        |
| 5.B. Disrupción nostálgica .....                                                                                                                    | 60        |
| 5.B.1. Construcción semiótica a partir de un pasado no vivido .....                                                                                 | 62        |
| 5.B.2. Referencias directas e indirectas de influencias .....                                                                                       | 65        |
| 5.B.C. Exaltación del presente y el futuro, pero con fuertes reminiscencias .....                                                                   | 68        |
| 5.C. Alternatividad estética .....                                                                                                                  | 71        |
| 5.C.1. Ponderación de entornos populares .....                                                                                                      | 73        |
| 5.C.2. Tensiones con la construcción estética hegemónica .....                                                                                      | 76        |
| 5.C.3. El cuerpo como lienzo: peinados y tatuajes en pieles históricamente invisibilizadas .....                                                    | 79        |

|                                                                                     |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>6. ¿Y si lo efímero resulta inolvidable? Algunas conclusiones posibles .....</b> | <b>82</b> |
| <b>7. Bibliografía .....</b>                                                        | <b>86</b> |
| 7.A. Referencias de YouTube .....                                                   | 96        |
| 7.B. Referencias de Spotify .....                                                   | 98        |
| 7.C. Referencias de Instagram .....                                                 | 99        |



*Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido.*

Jean Baudrillard

## 1. Introducción

*Siempre luché por recordar  
pero hoy qué buen regalo es olvidar  
un sobre abierto, un escalón  
hay cosas que prefiero no ligar  
como una cuerda y un puñal  
hoy siento que me protege el olvidar*

Gabo Ferro

*Un eco, un gesto, una señal* (2013)

La escena musical mainstream en Argentina finalizó la segunda década del siglo XXI con características completamente impensadas pocos años antes. Luego de un período en el que su pasado parecía no terminar y un underground que no lograba acceder a audiencias masivas, un fenómeno que hasta ese entonces se había caracterizado por habitar en los márgenes de la popularidad alcanzó enormes niveles de producción, distribución, consumo y resignificación: la música urbana. En esta tesis la entendemos como un conjunto de géneros musicales (trap y rap, los más representativos) que a su vez dialogan con tantos otros como electrónica, funk, pop, heavy metal, reggaeton, jazz y punk, sólo por nombrar algunos. Es menester aclarar que la nomenclatura “ritmos urbanos” no se refiere a todas las expresiones musicales que suelen gestarse en centros urbanos, a saber: desde la cumbia al tango, pasando por el rock y el hardcore, por ejemplo.

El recorte temporal que propusimos inicialmente fue el trienio 2018-2020. Esta primera decisión respondió a que “El Quinto Escalón” -competencia musical que nucleó a varios jóvenes que posteriormente se constituyeron como referentes de los ritmos urbanos<sup>1</sup>- tuvo su última edición a fines de 2017. Sosteniendo ese punto de partida, dispusimos ampliar nuestro espectro de estudio hasta 2022 por dos razones fundamentales, una intrínsecamente vinculada con la temática elegida y, otra, con cuestiones de coyuntura general. En lo referido a la justificación estrechamente relacionada con la escena a

---

<sup>1</sup> En el Desarrollo proponemos una descripción posible del certamen.

analizar, reconocemos a los años 2021 y 2022 como sumamente fértiles a la hora de abordarlos en la presente investigación, en la que el género alcanzó niveles de popularidad inéditos y nuestras categorías de análisis se robustecieron aún más. En lo que al motivo general respecta, decidimos tener en cuenta las características propias de este fenómeno cultural durante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) determinado por las autoridades sanitarias desde mediados de marzo de 2020 con motivo de la pandemia a causa del covid-19, y también el posterior Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio (DISPO) que se aplicó en los meses siguientes con diversas aplicaciones según las jurisdicciones.

Como problematización inicial, partimos entendiendo que el crecimiento exponencial de la música urbana argentina entre 2018 y 2022 se cimentó sobre su condición de fenómeno transmedia (narrativa expresada en distintos lenguajes mediante múltiples medios), acompañando en reciprocidad los usos de las tecnologías de la comunicación por parte de los jóvenes. A su vez, esto nos abre nuevas perspectivas de análisis en relación a nuestro objeto empírico: la transversalidad al interior de las audiencias, la apropiación de herramientas digitales en todos los procesos de dotación de sentido de las producciones, la presentación de figuras que problematizan los cánones estéticos occidentales e incluso ideológicos de la música popular, el vínculo con los territorios y, como estudiamos en trabajos anteriores (Murolo y Del Pizzo, 2021), las formas de manifestación de la ya típica impronta nostálgica en las producciones de la cultura pop. Para acercarnos a posibles conclusiones que quizás sean herramientas para entender la escena musical en la década que estamos inaugurando, que será hereditaria de la anterior y muy especialmente en los años a los que nos circunscribimos, abordaremos distintas instancias comunicacionales que componen al fenómeno transmedia de la música urbana. Serán de nuestro interés dinámicas de producción, plataformas de difusión y consumo, léxico, uso del propio cuerpo, redes sociales virtuales, fotografías, canciones y videoclips, entre otros elementos que participan de la cultura de la imagen y son pertinentes al campo de la Comunicación Digital Audiovisual.

Esta tesis se inscribe en el marco del proyecto de investigación “Tecnologías, política, cultura popular y masiva. Usos y narrativas de la comunicación en redes”, donde reflexionamos en torno a los desarrollos de la comunicación digital desde una perspectiva de convergencia cultural, en el marco del programa “Tecnologías digitales y prácticas de comunicación / educación”, integrante del Centro de Políticas Públicas en Educación, Comunicación y Tecnología de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ).

Siguiendo esta filiación, nuestro posicionamiento epistemológico se ubica en los usos y apropiaciones de las expresiones de la cultura popular, en este caso, de la música urbana argentina durante el lustro 2018-2022. En este tema puntual, entendemos que los artistas del género tienen una cercanía particular con las audiencias con quienes dialogan, situación reforzada mediante sus propuestas en torno a tres ejes clave: la apropiación digital, la disrupción nostálgica y la alternatividad estética.

Los campos de los estudios culturales en general y de los estudios culturales latinoamericanos en particular serán los terrenos a partir de los cuales construiremos nuestra propuesta, que también reconoce en la teoría crítica pilares fundamentales a partir de los cuales pensar relaciones y problematizar los conceptos trabajados. Nos ubicamos en las antípodas de los determinismos, especialmente de los tecnológicos, y a partir de dicho posicionamiento discutimos ciertos discursos tradicionales como aquellos referidos a “la brecha digital” o a “los nativos e inmigrantes digitales”. Aquí se inscribe la dimensión ineludible de las políticas públicas, que podemos ejemplificar con el programa Conectar Igualdad<sup>2</sup>, de aplicación local con características propias y hereditario de la iniciativa estadounidense One Laptop per Child<sup>3</sup>, impulsada por empresas globales de tecnología y organismos de crédito, que tuvo diversas versiones en Latinoamérica (como por ejemplo, por mencionar alguno de los más representativos, el Plan Ceibal<sup>4</sup> en Uruguay, Industrias Canaima<sup>5</sup> en Venezuela y Computadores Para Educar<sup>6</sup> en Colombia).

En este punto resulta pertinente destacar el proyecto de investigación previo del que participamos junto al equipo de trabajo entre 2015 y 2019: “Nuevas pantallas: usos, apropiaciones, narrativas y formas expresivas de las tecnologías de la comunicación”. También, nuestra actividad con el proyecto de extensión “Cronistas Barriales” con el

---

<sup>2</sup> Disponible en <https://conectarigualdad.edu.ar/inicio> (consultado por última vez el 16 de febrero de 2023).

<sup>3</sup> Disponible en <https://laptop.org/> (consultado por última vez el 16 de febrero de 2023).

<sup>4</sup> Disponible en <https://www.ceibal.edu.uy/es> (consultado por última vez el 16 de febrero de 2023).

<sup>5</sup> Disponible en <http://www.conatel.gob.ve/tag/canaimitas/> (consultado por última vez el 16 de febrero de 2023).

<sup>6</sup> Disponible en <https://www.computadoresparaeducar.gov.co/> (consultado por última vez el 16 de febrero de 2023).

cual, en el marco del programa “Comunicación, Participación y Ciudadanía”, trabajamos estas problemáticas desde 2011.

Continuando con la imbricación entre las propuestas conceptuales y nuestra biografía personal -decisión metodológica en esta tesis-, nos resulta menester reconocer que la temática que aquí abordaremos responde a intereses que compartimos en diversas publicaciones, congresos y encuentros en universidades de todo el país. También, en nuestro desempeño como redactor sobre música y cultura popular en el diario *Tiempo Argentino*, actividad mediante la cual intercambiamos opiniones con referentes de la escena musical global y nacional que se vierten en este escrito, y como autor de “Cultura Pop: resignificaciones y celebraciones de la industria cultural en el siglo XXI” (Murolo y Del Pizzo, 2021), en el que reconocemos que

“El pasado y el presente se entrecruzan, juegan, se desafían en un ida y vuelta entre lo residual y lo emergente. En el terreno cultural, ninguna expresión, formación o práctica puede declararse finalizada y aducir que en su totalidad quedó obsoleta, al tiempo que prácticamente ninguna otra puede consagrarse, por más esfuerzo que se haga, como lo intrínsecamente nuevo. El pop, que se desarrolló a mediados del siglo pasado en un arte disruptivo, habilitó pensarlo como una celebración o como una crítica a la sociedad del consumo. Desde allí devino en todo tipo de arte y encontró su mayor popularidad en la música”.

Sin embargo, la temática central de esta obra terminó de definirse por el interés de generosos estudiantes con quienes hemos construido colectivamente conocimiento durante diversas experiencias docentes, que comenzaron como becario de extensión y docencia de la UNQ acompañando a las materias Taller de Prácticas y Lenguajes en Comunicación de la Diplomatura en Ciencias Sociales y Seminario y Taller de Producción Audiovisual de la Licenciatura en Comunicación Social, ambas pertenecientes al Departamento de Ciencias Sociales.

También, como capacitador en el proyecto de extensión previamente mencionado durante la realización de la tesis de licenciatura “Las Noticias de los Jóvenes: Criterios de noticiabilidad en la producción de contenidos audiovisuales en el marco del Proyecto ‘Cronistas Barriales’”, y de investigación en la redacción del trabajo final integrador de

especialización “Administración de redes sociales virtuales en instituciones gubernamentales locales: análisis del uso de Facebook por parte de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Berazategui durante 2016”<sup>7</sup>.

A estas experiencias sumamos el ejercicio docente de extensión en el curso Nuevas Pantallas: Formatos Transmedia, Creatividad e Innovación de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), de pregrado en el Taller de Introducción al Lenguaje Multimedia de la Tecnicatura Universitaria en Producción Digital, de grado en Nuevas Pantallas y Nuevos Escenarios de la Licenciatura en Artes Digitales (ambos espacios curriculares correspondientes a la Escuela Universitaria de Artes de la UNQ), y de posgrado en los cursos Usos y Narrativas de la Comunicación en Redes de la Universidad Nacional de Salta (UNSa), Tecnologías, Política y Cultura Popular: Usos y Narrativas de la Comunicación en Redes de la Universidad Nacional de San Luis (UNSL), Cultura y Comunicación Digital de la UNC y Tendencias de la Comunicación Digital Audiovisual de la UNSa.

La estructura del trabajo que proponemos se organiza a partir de una Fundamentación en la que ubicamos a la Comunicación Digital Audiovisual como uno de los campos más dinámicos e interesantes de la actualidad, y especificaremos las motivaciones que impulsan este trabajo desde el mercado musical global, por un lado, y a partir de la escena local, por otro, pensando a lo local en constante relación con movimientos globales.

Este recorrido de lo general a lo particular es la antesala del capítulo “Un marco teórico para cinco escalones” que, además de especificar los autores y corrientes de pensamiento transversales en la obra, se detendrá en las tres categorías mediante las cuales organizamos el presente trabajo.

Nuestra “propuesta metodológica para escuchar con la mirada”, por su parte, expondrá datos cuantitativos a partir de los cuales elaboramos los datos, teniendo siempre presente que este trabajo es eminentemente cualitativo.

El capítulo “Desarrollo o estrofa, puente y estribillo” consta de tres subtítulos, cada uno de los cuales intenta responder a las claves que estructuran a esta tesis: apropiación digital, disrupción nostálgica y alternatividad estética.

---

<sup>7</sup> Disponible en <https://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/775> (consultado por última vez el 17 de febrero de 2023).

A partir de aquí propondremos algunas conclusiones posibles que nos conducirán a preguntarnos: ¿Y si lo efímero resulta inolvidable? Posteriormente, compartiremos nuestra Bibliografía en la cual, además de los textos citados y consultados, se detallarán las referencias enumeradas en el marco metodológico.

## **2. Fundamentación**

*Decidimos seguir adelante  
con el nombre de nuestros caídos como un estandarte  
tenemos derecho a ser felices  
a pesar de la furia animal que dejó cicatrices*

Los Gardelitos  
*Lo que vendrá* (2014)

Consideramos que el campo específico de la Comunicación Digital Audiovisual es uno de los más desafiantes en la actualidad, entendiéndolo como un pilar ineludible de la Comunicación Digital en general. Se trata de un escenario en el que, en nuestra contemporaneidad, debates clásicos en torno al fin del arte y la muerte del autor se revitalizan cuando son revisitados bajo el prisma de las múltiples acepciones del término “inteligencia” (artificial, colaborativa) y herramientas virtuales tales como criptomonedas y tokens no fungibles (NFT, por la sigla en inglés de *non fungible token*).

En este marco, la música en tanto lenguaje, expresión popular y mercado representa un fenómeno tan amplio como cambiante, en el que las producciones locales se ven influenciadas por corrientes que responden a una dimensión histórica -un presente con claras reminiscencias pasadas que conviven con las posibilidades de distintos futuros- y geográfica -tendencias artísticas globales que son apropiadas y resignificadas con características propias-.

Comprendemos que cruzar el audiovisual digital con la música, ubicándonos en la historia de los medios y los lenguajes, no es una propuesta particularmente novedosa. Sin embargo, frente a la velocidad con la que se suceden las apropiaciones y nuevos usos de las tecnologías de la comunicación, podemos aventurarnos a asegurar que se trata de un campo con amplio desarrollo que, al mismo tiempo, puede albergar nuevas problematizaciones que planteen diversas posibilidades de abordaje y que colaboren, a su vez, a enriquecer los debates en torno al campo que, en esta tesis en particular, ubicarán a sujetos jóvenes en el centro de la escena al considerarlos como fuentes inagotables de aprendizaje en tiempos en extremo mediatizados.



## 2.A. Mercado musical global

La aberración “Helter Skelter” escrita con sangre en el interior de la casa de 10050 Cielo Drive representa mucho más que una serie de asesinatos: la trágica interpretación de la canción *Helter Skelter* publicada por The Beatles en su álbum homónimo por parte de los miembros de la Familia Manson se traduce como uno de los últimos golpes asestados contra el movimiento hippie y, con él, la progresiva clausura de prácticas culturales extremadamente difundidas durante la década del ’60 en distintas partes del mundo. El grito “*I got blisters on my fingers!*”<sup>8</sup> de Ringo Starr en el epílogo del track considerado como uno de los fundacionales del heavy metal hizo un patético eco en Charles Manson quien, además de haber sido un criminal sectario, se convirtió en ícono pop, tanto que junto a Marilyn Monroe comparte la característica de componer la nomenclatura artística de Brian Hugh Warner: Marilyn Manson, ridículamente acusado de incentivar la masacre de la Escuela Preparatoria de Columbine exactamente treinta años después de los homicidios perpetrados contra el matrimonio La Bianca, Sharon Tate y sus allegados.

El arco temporal comprendido entre ambos hechos (producidos las noches del 8 y 9 en agosto de 1969 y la mañana del 20 de abril de 1999, respectivamente) comprende una sucesión de transformaciones profundas en el seno del mercado de la música de Estados Unidos, nación emblema de la industria cultural y, por consiguiente, de influencia global. Resulta paradójico que las ediciones inaugural y final del Festival de Woodstock se realizaron en los mismos años: la primera, anunciada como “*3 days of peace & music*”<sup>9</sup> que resultó un gran impulso para la contracultura; la última, cubierta por la prensa como “*The day the music died*”<sup>10</sup> tras una sucesión de muertes violentas, violaciones en masa, incendios intencionales, actos de vandalismo y otros episodios trágicos.

---

<sup>8</sup> “*¡Tengo ampollas en mis dedos!*” (traducción propia).

<sup>9</sup> “*3 días de paz y música*” (traducción propia).

<sup>10</sup> “*El día en que la música murió*” (traducción propia). Disponible en <https://www.sfgate.com/style/article/Woodstock-99-The-day-the-music-died-3073934.php> (consultado por última vez el 17 de febrero de 2023).

Woodstock '99 constituyó el reflejo de fin de siglo de todo lo que supuestamente pretendía combatir<sup>11</sup>, como el otro -en este caso, tristemente célebre- festival del '69: el Altamont Speedway Free Festival, en el que miembros del Hells Angels Motorcycle Club apuñalaron hasta la muerte a Meredith Hunter durante el concierto de The Rolling Stones.

Estos casos de vinculaciones entre producciones musicales y asesinatos múltiples, por un lado; y el límite ineludible en la organización de festivales masivos bajo antiguos paradigmas de organización de eventos culturales, por otro, confluyeron con un hito en la crisis de las bandas de estadios: el 11 de julio de 2000 comenzó la causa judicial “Metallica vs. Napster” en el Tribunal de Distrito de los Estados Unidos para el Distrito del Norte de California, en la que la banda acusaba a sus propios fanáticos de descargar ilegalmente sus discos a través de la plataforma web. La industria de la música tomaría dos estrategias durante el advenimiento del siglo XXI: la realización de festivales que podríamos catalogar como “modernos” y las colaboraciones entre artistas como metodología productiva.

En lo que respecta a los festivales musicales mainstream, se transformaron paulatinamente en eventos culturales más variados, que tanto en su dimensión artística como en su faceta mercantil encontraron en la ampliación de la oferta una acogida satisfactoria por parte de las audiencias. Sus nombres se convirtieron en marcas: Lollapalooza, Rock in Rio, Coachella Valley Music and Arts Festival, Hellfest, Wracken Open Air o Tomorrowland son solo algunos ejemplos representativos de esta tendencia, en la que la música convive con propuestas vinculadas a las artes plásticas, audiovisuales, gastronomía, moda y hasta turismo. La noción de “experiencia” pasó a ser central y de esta forma se consolidó un notable cambio en la constitución de los asistentes, que dejaron de ser fanáticos con un interés específico y pasaron a ser, en su mayoría, espectadores más generalistas que completan la anteriormente mencionada experiencia en la mediatización de su participación en dichos eventos mediante el uso de sus perfiles en redes sociales virtuales.

Esta asimilación de auditorios en eventos -que a los fines de esta tesis seguiremos llamando- musicales, convive con la profundización de una tendencia cada vez más

---

<sup>11</sup> Para ahondar acerca de este emblemático festival, recomendamos la película documental *Woodstock 99: Peace, Love and Rage* (Price, 2021) y evitar la -que consideramos como- incompleta serie *Clusterf\*\*k: Woodstock '99* (Crawford, 2022).

predominante en la industria de la música: las colaboraciones. El cantante lírico italiano Luciano Pavarotti fue el máximo exponente en este sentido durante las décadas del '90 y el '00, organizando los conciertos benéficos Pavarotti & Friends en los que combinó música clásica con repertorios de géneros considerados menores por parte de la crítica musical tradicional, tales como el pop, el rock y el funk. Sus presentaciones junto a Spice Girls, Ricky Martin o Aqua inauguraron un siglo XXI en el que este tipo de decisiones artísticas dejaron de ser excepciones para constituirse como el canon, en el que músicos de corrientes claramente diferentes produjeron materiales de forma conjunta, desde canciones (como *Take What You Want*, con los raperos Post Malone y Travis Scott junto al cantante de heavy metal Ozzy Osbourne), shows en vivo (la estrella pop Madonna interpretando *La Isla Bonita* junto a integrantes de la agrupación de música gipsy Gogol Bordello) o discos completos (tales como *Lulu*, de los ya mencionados Metallica junto a Lou Reed).

## **2.B. Escena local**

Si partimos desde los modelos de país antitéticos planteados por unitarios y federales, veremos que la identidad nacional argentina está en constante discusión y, también, tensión. Con una historia reciente en la que el terrorismo de Estado provocó 30.000 desaparecidos y, consecuentemente, hijos y nietos que todavía no conocen sus verdaderas identidades, el cuerpo social coterráneo también convive con medidas de avanzada global como la implementación del documento nacional de identidad no binario. Con esas heridas y esas esperanzas, la idea de identidad nacional es una constante construcción a partir de la cual las distintas manifestaciones culturales se nutren, y la música es un claro ejemplo: si los discursos más difundidos postulan al tango y al folclore como los géneros musicales que constituyen nuestra *argentinidad* en términos barthesianos, al mismo tiempo están manifestando la histórica construcción de hegemonía por parte de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires frente al denominado “interior”.

Un género surgido de la capital federal, el tango, como contrapeso de la nomenclatura “folclore”, una generalización vacua y superficial en la que se intentan sintetizar expresiones tan populares como diversas tales como, entre otras, la baguala, la zamba,

el chamamé, el carnavalito, la chacarera, la cueca, el escondido, la vidala y la lista continúa.

Mientras la cultura legitimada se dirimía en dicho binarismo dialéctico, fueron muchos los géneros musicales que, influenciados o no por el tango y lo que llamamos folclore, emergieron en todo el país, respondiendo tanto a transformaciones sociales internas como a movimientos estéticos de otras latitudes. La trova, el bolero, el melódico y el jazz vieron como se popularizaban el rock, el pop y el rap. Estos, a su vez, hicieron lo propio con el heavy metal, la cumbia colombiana, el punk y el hardcore, que posteriormente presenciaron nuevos emergentes, tales como la electrónica, la cumbia villera, el reggaeton y el trap.

Esos múltiples procesos de diversificación y crecimiento cuantitativo de expresiones musicales se vieron sacudidos el 30 de diciembre de 2004 durante un recital de Callejeros, cuando

“(…) se produjo la tragedia en República Cromañón, establecimiento ubicado en Once, en el barrio porteño de Balvanera, con un saldo de ciento noventa y cuatro muertos. Es menester sumar a esta cifra los heridos, las víctimas con secuelas psicológicas, los familiares de los fallecidos y los sucesivos suicidios de jóvenes que, hasta el momento de quitarse la vida, se los consideraba sobrevivientes. Una expresión de la cultura popular terminó convirtiéndose en una de las peores tragedias de Argentina” (Murolo y Del Pizzo, 2021).

La presente tesis considera a ese mojón en la historia argentina como el corolario de lo que podríamos llamar crisis de la aglomeración, relacionándola con la asistencia a eventos masivos que la cultura popular nacional sitúa principalmente en conciertos y partidos de fútbol. Nos preguntamos si esto se traduce en una crisis más amplia dentro de la escena musical, de lo colectivo, pero las posteriores transformaciones tanto del mercado mainstream como las expresiones underground demostraron lo contrario:

“Estamos en condiciones de augurar, sin temor a sostener una mirada demasiado benevolente, que la tercera década del tercer milenio tendrá prácticamente zanjada al menos una de las tantas discusiones poco conducentes en torno a la música popular: la incompatibilidad de

convivencia entre géneros. No hay que remontarse mucho en el tiempo para recordar que, al menos en los centros urbanos de Argentina, era prácticamente imposible que se crucen integrantes de públicos de géneros diversos sin que esto redundara en escenas de violencia de distintos tipos: verbal, primero; y física, poco más tarde. Era común que los festivales masivos tuviesen días temáticos: todas las bandas punk agrupadas durante una jornada, las de reggae otra, las de rock and roll durante la tercera y así sucesiva y ridículamente. Podríamos suponer que se trataba de una suerte de segmentación de audiencias, pero la explicación es aún más sencilla y brutal: los numerosos y gravísimos episodios de violencia que se sucedían sin que se encontrara solución alguna. Una suerte de ‘futbolización’ de los fanáticos de algunas bandas que, como los llamados barrabravas o hinchas caracterizados, funcionaban como grupos de choque en defensa de ciertos valores simbólicos” (Murolo y Del Pizzo, 2021).

Si ubicamos el apodo “asesino del tango” aplicado sobre Astor Piazzolla por sus colegas y el mercado musical de la época como punto de partida, encontraremos varios sucesos en diversas escenas que hicieron crujió los límites de los géneros musicales, permitiendo discutirlos, ampliarlos y resignificarlos. Resulta pertinente recordar lo que decía García Canclini (1997) al respecto:

“Tantas obras que han hecho del dialogo entre lo culto, lo popular y lo masivo su campo de ensayos, desde Octavio Paz y Jorge Luis Borges a Astor Piazzola y Caetano Veloso, testimonian la fertilidad de las creaciones y los rituales liminales menos preocupados por la preservación de la pureza que por la productividad de las mezclas”.

Así como Sandro arribó a la canción romántica a partir de un surgimiento rockero, León Gieco pivoteó entre dicho género y varios autóctonos. El escenario de hardcore abandonado por Gabo Ferro en pleno recital de Porco tendió infinidad de conexiones con lo que sería su retorno como trovador. Y si de hardcore se trata, Fun People aunó bolero, tango y el melódico en cada momento de su trayectoria; Pablo Lescano y sus Damas Gratis experimentaron con el rock (Andrés Calamaro), el reggae (Fidel Nadal) y

el ska (Gustavo Lobo); la cumbia se introdujo en el heavy metal de la mano de Los Parraleños -primero- y Asspera -luego-, metal que hasta se convirtió en música infantil de la mano -disfrazada- de Heavysaurios, todo esto mientras el Chango Spasiuk compartía escenario con Ricardo Iorio, que versionó a Roxette.

Los géneros musicales y el género entendido como categoría más amplia nunca dejaron de dialogar, aunque en la contemporaneidad asistimos a una crisis sin precedentes en ciertos modelos de masculinidad. El caso paradigmático de Cristian Aldana, condenado a veintidós años de cárcel por el Juzgado Nacional en lo Criminal de Instrucción N°17 en el caso 26 144/2016, sentó un referente ineludible. Vocalista y líder de El Otro Yo, fue un reconocido personaje de la escena artística (no sólo discográfica, incluso participó en películas clave del nuevo cine argentino como *Silvia Prieto* o componiendo parte de la música de *Los guantes mágicos*) y tuvo intensa actividad política (siendo candidato a diputado nacional en las elecciones de 2013 y presidente de la Unión de Músicos Independientes -UMI-).

Por su parte, el ex líder de Bersuit Vergarabat Gustavo Cordera, de larga trayectoria con claros apoyos a diversos movimientos de derechos humanos, aseguró en una entrevista pública que “*hay mujeres que merecen ser violadas para tener sexo porque son históricas*”, lo que le valió una denuncia por el delito de incitación a la violencia colectiva que derivó en un juicio a cargo del Tribunal Oral Federal N°7, tras la confirmación de su procesamiento por parte de la Sala I de la Cámara Federal de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

En este sentido podemos también citar a Ricardo Iorio, ex líder de V8, Hermética y Almafuerte, que participó en un Festival de las Madres de Plaza de Mayo, brindó un concierto para los internos de la cárcel de Caseros y compuso algunas de las canciones más combativas de la música nacional (*El pibe tigre*, *Sirva otra vuelta pulpero*, y la lista sigue), durante los debates por la legalización de la interrupción voluntaria del embarazo realizó furiosas campañas contra la ampliación de derechos de las personas gestantes, además de emitir comentarios discriminatorios contra sectores populares y la comunidad judía.

Mientras estos hechos se sucedían -como siempre- y se evidenciaban de formas masivas -como nunca antes-, fueron las mujeres quienes ocuparon lugares de influencia en el mercado de la música, que históricamente -salvo excepciones- invisibilizó a infinidad de prolíficas artistas. Cuando Marilina Bertoldi ganó el premio Gardel de Oro en 2019 por su disco *Prender el fuego*, remarcó que se trataba de la primera mujer en hacerlo desde

hacía diecinueve años -nada más y nada menos que luego de Mercedes Sosa- y que, además, quien alzaba el galardón era una lesbiana. De esta manera, quedó de alguna forma establecido un punto de no retorno que representó un mojón en el desarrollo de la escena musical argentina.

### 3. Un marco teórico para cinco escalones

*¿Quién olvidó las horas de su juventud?*

*Murmurando se queja ante esta actitud*

Hermética

*Soy de la esquina* (1994)

El 3 de marzo de 2018 Black Sabbath tuiteó la foto de una mano con la leyenda “*Hand of Doom*” como única descripción, jugando con el título de la sexta canción de su segundo disco *Paranoid*, una obra trascendental de la cultura popular del siglo XX. La extremidad mostrada en primer plano tenía -tiene- una particularidad: dos de sus dedos están amputados. Esa característica peculiar cobra un sentido más amplio cuando se la contextualiza, ya que se trata de la mano de su guitarrista Tonni Iommy, quien perdió esas falanges en un accidente fabril al manipular maquinaria pesada durante su juventud como obrero metalúrgico en los suburbios de Birmingham. En la universidad de esa misma ciudad, al mismo tiempo que los médicos le aseguraban a un Iommy de 17 años que ya era un ex guitarrista, Richard Hoggart fundaba el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos.

Para los alcances de la presente tesis, adherimos a la siguiente definición:

“Los estudios culturales describen cómo la vida cotidiana de las personas se articula con la cultura y a través de ella. Indagan de qué modo ciertas estructuras y fuerzas que organizan su vida cotidiana de manera contradictoria les otorgan y les quitan poder, y como su vida se articula con las trayectorias del poder económico, social, cultural y político, y a través de ellas. Exploran las posibilidades históricas de transformar las realidades que viven las personas y las relaciones de poder dentro de las cuales esas realidades se construyen, por cuanto reafirman el aporte vital del trabajo cultural (e intelectual) a la imaginación y la realización de tales posibilidades. Se interesan por la construcción de los contextos de la vida como matrices de poder, pues entienden que las prácticas discursivas están inextricablemente ligadas



a la organización de las relaciones de poder. Procuran usar los mejores recursos intelectuales disponibles para comprender más acabadamente el estado de situación del poder como un equilibrio en el campo de fuerzas constitutivo de un contexto particular, en la medida en que creen que tal conocimiento les permitirá a las personas cambiar el contexto y por lo tanto las relaciones de poder. Es decir, buscan comprender no solo los modos en que el poder se organiza, sino también las posibilidades de supervivencia, lucha, resistencia y cambio. Dan por sentado el cuestionamiento, no como una realidad que está presente en todos los casos, sino como un supuesto necesario para la existencia del trabajo crítico, la oposición política e incluso el cambio histórico” (Grossberg, 2012).

El marco teórico que toma esta tesis como punto de partida se ubica justamente allí, en esa intersección de tiempo, espacio y muy especialmente, cosmovisión. Por ende, podemos destacar como conceptos clave de este trabajo la construcción de sentido a partir de apropiaciones, resistencias y negociaciones, la interdisciplinariedad, los usos que los sujetos hacen de las tecnologías y la hegemonía. En ese sentido, nos posicionamos en las antípodas de los determinismos en general y de los determinismos tecnológicos en particular que pregonan que

“Las nuevas tecnologías fueron descubiertas mediante un proceso esencialmente interno de investigación y desarrollo, que luego fijó las condiciones del cambio social y del progreso. El progreso, en particular, es la historia de estos inventos, que ‘crearon el mundo moderno’. Los efectos de las tecnologías, sean directos o indirectos, previsto o imprevistos, son, por así decirlo, el resto de la historia. El motor de vapor, el automóvil, la televisión, la bomba atómica *han hecho* al hombre moderno y la condición moderna” (Williams, 2011).

A partir de aquí, discutimos con ideas que pueden englobarse en términos tales como analfabetismo, brecha y nativos e inmigrantes digitales; también, de conceptualizaciones en torno a la comunicación del vetusto esquema emisor – mensaje – receptor. Incluso, con las modernas formas que intentan imponer masivas campañas

de marketing, cuando categorizan a los jóvenes desde una reduccionista perspectiva etaria como generación Y / millennials o generación Z / centennials.

Así como la música urbana posee rasgos novedosos y simultáneamente hereditarios de múltiples géneros, este texto pretende ser un aporte original que reúna, relacione y tienda nuevas miradas sobre conceptos ya trabajados por diversos autores en relación con lo que aquí nos concierne, especificados en los siguientes títulos del presente capítulo. Retomaremos a clásicos que han sido escritos durante el siglo pasado, pero poseen una potencia inagotable en términos de relecturas sobre enfoques que nos resultan pertinentes, y dialogaremos con obras producidas en los últimos años, atendiendo a la dinámica propia de nuestro objeto de estudio.

A continuación, compartimos algunas líneas teóricas que responden a estos postulados, agrupadas según los subtítulos con los que estará organizado el Capítulo 5, el Desarrollo. También, se proponen como un hilo conductor de las palabras clave del presente escrito. Este ordenamiento tiene como objetivo guiar tanto la escritura como la lectura, mas no así separar los temas, ya que los mismos se interrelacionan, complementan y enriquecen mutuamente. En ese sentido, la apropiación digital, la disrupción nostálgica y la alternatividad estética serán los ejes centrales de nuestro análisis de la escena musical urbana argentina luego de “El Quinto Escalón” a partir del marco teórico explicitado en los párrafos que continúan.

### **3.A. Lo digital en el arte**

En esta tesis abordaremos a las herramientas digitales desde una dualidad: por un lado, aquellas utilizadas por los artistas para producir contenido; por otro, a través de las cuales se vinculan con sus seguidores. Teniendo presente esta doble posibilidad de acercamiento, veremos que no se trata de dos estamentos separados, sino que en muchos casos se mixturan ambos procesos en los mismos lenguajes, plataformas y medios.

Tenemos en cuenta a quienes producen, a quienes consumen y a quienes realizan ambas acciones en simultáneo, de ahí se desprende que para el trabajo será fundamental la obra de Henry Jenkins. Nos centramos, en primera instancia, en algunas de sus ideas basales como el cruce entre viejos y nuevos medios alrededor de la nomenclatura “convergencia”, entendida como el *“flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el*

*comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento”* (2008). Luego, en sus reflexiones en torno a la inteligencia colectiva, que “*expande la capacidad productiva de una comunidad, toda vez que libera a los miembros individuales de las limitaciones de su memoria y faculta al grupo para obrar de acuerdo con un banco más grande de conocimientos*” (2009). Y, también, la resignificación de contenidos, comprendiendo que “*los fans no sólo poseen retales tomados prestados y que han hurtado de la cultura de masas, sino una cultura propia construida a partir de las materias primas semióticas que proporcionan los medios de comunicación*” (2010).

Analizándolo desde una perspectiva culturalista, el género se posicionó como uno de los más populares entre los jóvenes, habiendo iniciado en el circuito underground, alcanzando la masividad mediante plataformas digitales y expresándose además en eventos en los que se habita el espacio público de formas particulares que responden a la misma narrativa. Esto, observamos a partir de Hirsch, Morley y Silverstone (1996), es atravesado por la domesticación de las tecnologías mediante los procesos de apropiación (cuando al adquirir un dispositivo tecnológico deja de ser una mercancía y pasa a ser un objeto de uso personal), objetización (cuando se expone ante los demás), incorporación (cuando forma parte de prácticas cotidianas) y conversión (cuando los usuarios reciben reconocimiento simbólico al contar con grados avanzados de alfabetización en el uso de dichos dispositivos tecnológicos).

Desarrollamos nuestro análisis a partir de discusiones vinculadas con la originalidad de las obras artísticas frente a su reproducción, teniendo en cuenta que nuestro objeto de estudio es contemporáneo y que “*de lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo*” (Benjamin, 1973). Nuevamente ponemos en el centro a las audiencias participativas, reconociendo que “*la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino*”, por lo que “*el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor*” (Barthes, 1987). Por otra parte, no dejamos de ponderar también ciertos aspectos de teorías que reniegan de dicha perspectiva y son contemporáneas a internet, especialmente teniendo en cuenta la claridad de las marcas autorales y el culto de la personalidad en la música urbana contemporánea. Por ende, proponemos un desarrollo que también tiene en cuenta que “*con buena parte de la parafernalia mediática volcada a estetizar la personalidad artística, la figura del autor parece estar más viva y exaltada que nunca*” (Sibilia, 2017).

Consideramos fundamental sostener un abordaje que entienda a estas dinámicas desde los usos y apropiaciones de las tecnologías digitales por parte de los jóvenes, que incluya conceptos clásicos que enriquezcan las aproximaciones teóricas en relación con manifestaciones comunicacionales contemporáneas. Entre ellas, podemos mencionar las lecturas de oposición, negociadas y preferentes:

“Las diferentes áreas de la vida social están diseñadas a través de dominios discursivos jerárquicamente organizados en significados dominantes o preferentes. Los eventos nuevos, problemáticos o conflictivos que quiebran nuestras expectativas o nuestras construcciones de sentido común, deben ser asignados a sus dominios discursivos antes de que puedan ‘tener sentido’. El modo más común de ubicar en el ‘mapa’ estos hechos es asignar lo nuevo a algún dominio de los existentes en el ‘mapa de la realidad social problemática’. Decimos ‘dominantes’ y no ‘determinantes’ porque siempre es posible ordenar, clasificar y decodificar un evento dentro de más de uno de los dominios. Pero decimos ‘dominante’ porque existe un patrón de ‘lecturas preferentes’ y ambos llevan el orden institucional/político e ideológico impreso en ellos y se han vuelto ellos mismos institucionalizados. Los dominios de los significados ‘preferentes’ están embebidos y contienen el sistema social como un conjunto de significados, prácticas y creencias: el conocimiento cotidiano de las estructuras sociales, de ‘cómo funcionan las cosas para todos los propósitos prácticos en esta cultura’, el rango de poder e interés y la estructura de limitaciones y sanciones” (Hall, 1980).

En ese sentido, para analizar las prácticas artístico-digitales de las juventudes, también nos resulta de suma utilidad la noción de lo dominante, lo residual y lo emergente, que estipula que:

“Lo alternativo, especialmente en las áreas que se internan en áreas significativas de lo dominante, es considerado a menudo como de oposición y, bajo presión, es convertido a menudo en una instancia de oposición. Sin embargo, y aún en este punto, pueden existir esferas en

la práctica y el significado que -casi por definición a partir de su propio carácter limitado, o en su profunda deformación- la cultura dominante es incapaz de reconocer por medio de algún término real. Existen elementos de emergencia que pueden ser efectivamente incorporados, pero siempre en la medida en que las formas incorporadas sean simplemente facsímiles de la práctica cultural genuinamente emergente. Bajo estas condiciones resulta verdaderamente difícil cualquier emergencia significativa que vaya más allá o en contra del modo dominante (...)” (Williams, 2000).

Y, también, si adherimos a que *“la división ya no pasa entre el trabajo y las diversiones. Estas dos regiones de actividades se homogeneizan. Se repiten y se refuerzan la una a la otra”*, resultan pertinentes en nuestro análisis las ideas que problematizan a la noción de estrategia, es decir, al *“cálculo (o la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable”* y de táctica, entendida como *“acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio”*, que *“no tiene más lugar que el del otro”*, tal como las define de Certau (2000). Continuando con trabajos que particularizan su enfoque en la coyuntura cultural contemporánea, nos valemos de contenidos multimedia que reflexionan sobre los roles de las nuevas audiencias (Murolo, 2018)<sup>12</sup> y los vinculamos con el circuito de éxitos en el mercado musical entendiendo que *“en Internet, donde pareciera que todo se hace viral, quizá muy poco o incluso nada lo es”* (Thompson, 2018) y con la construcción de fenómenos transmedia, cuya *“dispersión textual que encuentra en lo narrativo su hilo conductor -aunque sería más adecuado hablar de una red de personajes y situaciones que conforman un mundo- es una de las más importantes fuentes de complejidad de la cultura de masas contemporánea”* (Scolari, 2013). Por último, y sabiendo que también se puede concatenar con el subtítulo siguiente, consideramos fundamental en el cruce de arte y digitalización tener presentes las ideas de novedad y reminiscencia frente a nuevas formas de consumo:

---

<sup>12</sup> Conferencia 360° disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vESVMjE3h3U&t=1262s> (consultado por última vez el 17 de febrero de 2023).

“Lo que nos interesa de las nuevas pantallas es su posicionamiento como novedad específica. Es decir, las nuevas pantallas no son cine, no son televisión, no son video. Y con esto cumplen con una característica intrínseca de la industria cultural, se parecen a algo conocido y a la vez no existieron nunca antes. Son novedad y reminiscencia. Son novedad porque nos deslumbramos por sus innovaciones tecnológicas, son reminiscencia porque a la vez parece que sabemos todo de ellas” (Murolo, 2012).

### **3.B. La transversalidad nostálgica**

Comenzamos esta tesis citando a Baudrillard, quien postuló que “*cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido*” (1978). Una de las características intrínsecas de la cultura popular y masiva es la presencia de la nostalgia tanto en lo que respecta a la circulación de discursos y construcción de sentidos<sup>13</sup> como en el ejercicio de revisitar a sí misma:

“Authenticity is used as an index or an indicator of a musical past, as an historical meter in the re-establishment of a living dialogue with tradition. It can suggest an active involvement with history. But this involvement can also imply an affirmation of dogma, unity and coherence. To those historians who maintain that research ought involve an immersion in the widest possible range of primary sources, notions concerning musical authenticity require great caution. For it becomes quite clear that any search for musical authenticity can involve the creative appropriation and mythologizing of the past”<sup>14</sup> (Brocken, 2003).

---

<sup>13</sup> Aquí nos nutrimos del curso “¿Qué verde era mi valle!: la renovación del folk británico de posguerra entre el pastoralismo y la nostalgia” dictado durante 2016 por Norberto Cambiasso, y de varios fragmentos -no citados textualmente, pero presentes en estas páginas- del tomo 1 (*Transiciones de la psicodelia al prog*) de “Vendiendo Inglaterra por una libra. Una historia social del rock progresivo británico”, de cuyo segundo tomo (*Del revival al progressive folk*) sí transcribimos textualmente un fragmento en los párrafos que continúan.

<sup>14</sup> “La autenticidad se utiliza como índice o referencia de un pasado musical, como métrica histórica en el restablecimiento de un diálogo vivo con la tradición. Puede sugerir una participación activa en la

Tras su masiva acogida por las audiencias y la crítica tras el fértil terreno cultivado tras el lanzamiento de su larga duración anterior -“*Lennon’s ironic estimate of The Beatles’s god-like status, debatable before Revolver, appeared fairly realistic after it*”<sup>15</sup> (MacDonald, 1994)- adherimos a las teorías que ubican a que la máxima expresión de dicha dinámica se ubica en el lanzamiento del disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* de The Beatles:

“Ciertamente, el álbum estaba despertando gran interés por parte de colectivos que previamente se contentaban con tratar el pop con desdén camuflado de repugnancia. Ningún álbum pop había recibido antes del *Pepper* tan amplia cobertura en tantos foros de opinión popular, de la alta y la baja cultura, algunos ahora obligados, quizá por vez primera, a adoptar la voz del crítico del rock (...). El mundo estaba ya dispuesto a tomarse en serio el pop, y eso era lo único que importaba” (Heylin, 2007).

El sùmmum nostàlgico queda en evidencia a partir de una placa en la que jóvenes músicos componen canciones como *When I’m sixty four*, a través de la cual Paul McCartney imagina un futuro en el que será nostàlgico de su presente, y *Being for the benefit of Mr. Kite!*, en la que John Lennon se inspira en un afiche de la época victoriana apostado en una tienda de antigüedades: a cuyo valor como piezas individuales, se suma su conjunción en un mismo álbum:

“Buena muestra de la notable capacidad de ampliación del género que, durante el período que nos ocupa, constituyó una prerrogativa casi excluyente de los de Liverpool. En el sentido de que parecían siempre un paso delante de sus competidores. En el *Pepper*, *Being for the benefit of Mr. Kite!* contradecía la sobriedad eduardiana de *When I’m*

---

historia. Pero esta implicación también puede incluir una afirmación de dogma, unidad y coherencia. Para aquellos historiadores que sostienen que la investigación debería involucrar una inmersión en la gama más amplia posible de fuentes primarias, las nociones relativas a la autenticidad musical requieren mucha cautela. Queda bastante claro que cualquier búsqueda de autenticidad musical puede implicar la apropiación creativa y la mitificación del pasado” (traducción propia).

<sup>15</sup> “La estimación irónica de Lennon sobre el estatus divino de The Beatles, discutible antes de Revolver, parecía bastante realista después” (traducción propia).

*sixty four* con sus desbordantes orquestaciones de feria victoriana, pletóricas de armonios, armónicas y cintas de calíopes y órganos a vapor. Cosas como estas, en las que George Martin traducía mediante mecanismos innovadores los requisitos insondables de la desaforada imaginación lennoniana, atestiguaban un uso del estudio de grabación como material compositivo que se volvería de rigor en el rock progresivo” (Cambiasso, 2022).

Asimismo, aceptamos el reto de adentrarnos en el desafío de analizar los procesos culturales actuales en los que focalizamos teniendo en cuenta dicho período, desde miradas políticas -“*there was a feeling that every aspect of the existing society had been discovered to be wrong, and could be opposed; that in the splendid carnival of the student demonstrations and rock concerts and hippie neighborhoods and the continual insurrecciones of individuales a revolution had already occurred; that the new society and the newer ways of living already existed, in embryo*”<sup>16</sup> (Berman, 1997)-, culturales en general -“*una grabación puede preservar elementos de un gran momento musical, pero embotellar la energía de las fuerzas sociales y culturales resulta imposible*” (Boyd, 2007)- y de consumos musicales en particular -“*las ropas y los discos eran relativamente baratos y accesibles, lo que permitió a los jóvenes de la clase trabajadora convertir la moda y la música en vehículos de una expresión propia que en poco tiempo fue adoptada incluso por la aristocracia*”- (Schaffner, 2005).

Si bien estudiamos a la nostalgia a partir de su transversalidad, nos renegamos a “*aplanar con un optimismo banal ni con un pesimismo nostálgico*” (Sarlo, 2014) los casos que analizamos, e intentamos acercarnos a una interpretación sobre las relaciones de clase y los consumos culturales populares tamizados por la nostalgia presente en la creación musical que orilla los límites de lo amateur y lo profesional:

“Es sin duda en el terreno de la canción y la interpretación vocal o instrumental donde mejor se puede observar el apego que la clase

---

<sup>16</sup> -“*Existía la sensación de que se había descubierto que todos los aspectos de la sociedad estaban equivocados y era posible oponerse a ellos; que en el espléndido carnaval de las manifestaciones estudiantiles y los conciertos de rock y los barrios hippies y las continuas insurrecciones de los individuos ya se había producido una revolución; que la nueva sociedad y las nuevas formas de vida ya existían, de forma embrionaria*”- (traducción propia).



obrero tiene por la tradición, y su capacidad para asimilar nuevas tendencias. (...) Estas cadencias tienen mucho en común con el ritmo del viejo vals; que hace que ‘se salgan las lágrimas’, ya que provoca un cálido sentimiento de nostalgia” (Hoggart, 1990).

### 3.C. Estética(s) alternativa(s)

En nuestra contemporaneidad, la producción musical a cargo de artistas jóvenes está notoriamente vinculada a la imagen, además del sonido. Por ende, es fundamental plantear nuestro abordaje a partir de un ejercicio de antropología de la mirada –ya que, adherimos, en la actualidad “*nuestro visual está en rotación constante, ritmo puro, obsesionado con la velocidad*” (Debray, 1994)- y de la estética, comprendiéndola capaz de cubrir “*el vasto campo de la representación sensible de la experiencia humana*” (Oliveras, 2006)-. En ese sentido, además de las canciones y los videos, las fotografías tienen un rol protagónico, desde una perspectiva militante, en estos circuitos de producción, distribución y consumo: “*si la fotografía se aleja de contextos (...), si se emancipa del interés fisiognómico, político, científico, se vuelve entonces ‘creativa’ (...). Lo creativo en el acto de fotografiar es su entrega a la moda. ‘El mundo es bello’; esta es precisamente su divisa*” (Benjamin, 2015). También lo tienen en su dimensión publicitaria, que “*es franca o, por lo menos, enfática*” (Barthes, 1986), complejizando su rol imitativo como mero elemento de contigüidad como si fuese “*la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material*” (Baudelaire, 2017).

Si bien existe bibliografía específica que reconoce a los ritmos urbanos argentinos como un movimiento que representa “*el inicio de una historia. Un nuevo inicio, en todo caso*” (Montero, 2020), y otra que versa sobre la reafirmación identitaria a partir de las “*marcas que marcan hitos que muchas veces se generan en ceremonias propias que fundan nuevos espacios subjetivos, nuevas posibilidades de ser, de creer, de crecer*” (Manusevich, 2016), abordamos a la construcción semiótica de los cuerpos en acción mediados por las nuevas pantallas:

“Por parte de los jóvenes se desarrolla una serie de actividades concomitantes con la aparición en el espacio virtual. (...) Al ser de

uso masivo, en construcción y habitado por jóvenes, en estos espacios se producen negociaciones de sentidos ante el mercado, el Estado, la cultura adulta y los pares.

(...) En estos espacios de pura imagen el propio cuerpo es el significante por antonomasia. Los cuerpos participan de un mecanismo de codificación donde la belleza es el referente último alrededor del cual buscar la significación. De allí, en determinados usos juveniles las redes sociales virtuales hacen visible la belleza física como un camino axiológico y deóntico” (Murolo, 2014).

Así, ciertas aproximaciones al género -identitario- (Richard, 2002) y también a los géneros -musicales- (Steimberg, 2002), encuentran retroalimentaciones interesantes. Siguiendo este posicionamiento, es menester también considerar, desde una perspectiva amplia, los diversos actos curatoriales sobre la propia imagen:

“Durante la mayor parte de la historia de la humanidad la identidad no ha estado disponible como elección, nos ha sido impuesta. El lugar de nacimiento, el género, la raza y la clase social han canalizado las opciones, la proyección de uno mismo y la autopercepción (...). No obstante las muchas excepciones, tendemos a recibir nuestras identidades directamente de nuestros padres y nuestra posición en la sociedad.

Desde hace unos 50 años, aproximadamente, y por primera vez en la historia, esto ya no es necesariamente cierto (...). Nos inventamos a nosotros mismos (...). Curamos nuestras identidades. La curaduría ya no está sólo dirigida hacia los otros como una representación o una presentación, ya está internalizada. Esto marca no sólo un cambio en cómo nos relacionamos con nuestra vida, sino una variación en el significado de la curaduría” (Bhaskar, 2017).

Proponemos reconocer a la otredad a partir de la diversidad como una forma necesaria para este tipo de análisis, y no a partir de la diferencia o de la desigualdad (Boivin, Rosato y Arribas, 2004). Ciertas intervenciones semióticas en la imagen de los artistas analizados, tanto de sus cuerpos físicos como de sus manifestaciones digitales, se

circunscriben en un complejo entramado en el que “*la violencia cotidiana dentro de una versión neoliberal de la paz facilita la administración de la subordinación de los pobres que se culpan a sí mismos*” (Semán, 2006). Abordamos las expresiones estéticas vinculadas con la alternatividad que aquí tratamos de desentrañar comprendiendo que

“Entre los jóvenes, las utopías revolucionarias de los setenta, el enojo y la frustración de los ochenta, han mutado, de cara al siglo veintiuno, hacia formas de convivencia que, pese a su acusado individualismo, parecen fundamentarse en un principio ético-político generoso: el reconocimiento explícito de no ser portadores de ninguna verdad absoluta en nombre de la cual ejercer un poder excluyente” (Reguillo, 2001).

Cuando hablamos de estéticas alternativas nos referimos a la voluntad manifiesta de estos jóvenes de ubicarse, a partir de ellas, en las fronteras de lo socialmente esperable:

“Se trata de lo que llamaré *criaturas de la noche, seres nocturnos, liminales*. De un lado, metáfora de los márgenes y, de otro, aviso de la irreductibilidad del discurso moral aún vigente en muchas ciudades latinoamericanas: drogadictos, borrachos, prostitutas, jóvenes -que escapan a la definición normalizada-, homosexuales, travestidos que son imaginados como portadores de los antivalores de la sociedad y como propagadores del mal.

Se trata, sin embargo, de figuras contradictorias en cuanto que, según se desprende del análisis realizado, representan en el imaginario tanto una amenaza y un riesgo, como tentación y seducción” (Reguillo, 2006).

#### **4. Propuesta metodológica para escuchar con la mirada**

*Imposible es rescatar volver a vivir ciertos momentos  
si por un desengaño juntaste mucha rabia  
y si por un desengaño juntaste mucha bronca  
pero vamos que nada es para tanto y tanto no lo es todo,  
con firmeza y ante todo mantiene tu espíritu con humor.  
Vence tus tabúes deja atrás tu timidez  
si en verdad lo necesitas ve a buscar lo que te gusta  
y no te entregues, no te mientas,  
que nada es para tanto y tanto no lo es todo  
con firmeza y ante todo mantiene tu espíritu con humor.*

Fun People

*Mantiene tu espíritu con humor (1995)*

El proceder metodológico que posibilita el desarrollo de la presente tesis es eminentemente cualitativo, aunque también se enriquecerá con presencia de datos cuantitativos. La perspectiva, por su parte, es descriptiva e interpretativa. La dinámica propia de las variables nos desafía a contar con un marco metodológico amplio al momento de abordar la apropiación digital, la disrupción nostálgica y la alternatividad estética (que se presentan como categorías de análisis y nociones teóricas a seguir desarrollando que propone este trabajo) de la escena musical urbana argentina durante el lustro comprendido entre 2018 y 2022, reconociendo que “*para ver, no es suficiente con mirar; hay que preparar la mirada y, antes, reconocer el objeto, atribuirle importancia*” (Sarlo, 2014). Nos proponemos “asumir, además, la conciencia de ‘la metamorfosis ineludible’ de la experiencia colectiva” que, sabemos,

“nos obliga a encontrar maneras de entrelazar la experiencia vivida en un momento, en el campo, con el escrutinio de la memoria registrada en la palabra o el archivo. A la acción de describir lo que se presenció se le suma, así, la responsabilidad de narrar cómo llegó a ser, para

contribuir a la tarea pendiente de imaginar cómo podría el mundo llegar a ser de otro modo” (Rockwell, 2009).

Decidimos focalizar, no recortar. Por eso comprendemos los alrededores de nuestros intereses específicos en relación al objeto de investigación, y los reconocemos como otras dimensiones sumamente interesantes que alentamos a que sean trabajadas por futuras investigaciones; entre ellas destacamos el lenguaje musical, la puesta en escena de conciertos, la organización de competencias, la gestión de eventos culturales, las intervenciones en medios de comunicación tradicionales y el mercado de la industria cultural de la música, solo por nombrar algunos abordajes posibles.

Asimismo, y en el contexto de las Ciencias Sociales en general, reconocemos a nuestros sujetos de estudio como individuos con agenciamiento en el marco del campo de lo simbólico y de la lucha por la hegemonía, mediados por sus condiciones de vida como jóvenes en contextos históricos y geográficos determinados. En ese marco general, inscribimos esta tesis en el campo particular de la Comunicación Social y, por ende, en el de la construcción de sentido.

#### **4.A. De lo cuantitativo a lo cualitativo**

Nuestros tres grupos de referentes empíricos son videoclips, arte de tapas y publicaciones en redes sociales. Los consideramos escenarios fértiles para trabajar saberes aprendidos durante la Maestría en Comunicación Digital Audiovisual, ya que representan producciones audiovisuales, imágenes fijas y contenidos multimedia, respectivamente.

A ellos, les aplicaremos las tres categorías de análisis presentes en el título de esta tesis y desarrolladas en el marco teórico: la apropiación digital, la disrupción nostálgica y la alternatividad estética. Asimismo, cada una de estas categorías incluye tres subcategorías de estudio, a saber: para la primera categoría, alfabetización plena en el uso de nuevas pantallas, utilización de diversas herramientas de lenguaje multimedia en la producción artística e interpretación de redes sociales virtuales como espacios a habitar en su dimensión de curaduría de la propia imagen y medio de vinculación con seguidores. Para la segunda, construcción semiótica a partir de un pasado no vivido, referencias directas e indirectas de influencias y exaltación del presente y el futuro pero

con fuertes reminiscencias. Y, para la tercera, ponderación de entornos populares, tensiones con la construcción estética hegemónica y el cuerpo como lienzo a partir de peinados y tatuajes en pieles históricamente invisibilizadas.

Esto conduce, a razón de un tipo de referente empírico por subcategoría, a un total de veintisiete casos. A partir de esta propuesta cuantitativa, elaboraremos los datos cualitativos. En lo referido a la operacionalización, elegimos una nueva pantalla por cada referente empírico: YouTube para los videoclips, Spotify para el arte de tapas e Instagram para las publicaciones en redes sociales virtuales.

YouTube es la plataforma de videos en línea más usada en el mundo, y es uno de los emblemas de la corporación Google. Fundada el 14 de febrero de 2005 por Steve Chen, Jawed Karim y Chad Hurley, tiene su sede en San Bruno, ciudad ubicada en el condado de San Mateo, California, Estados Unidos. Según su portal oficial, *“our mission is to give everyone a voice and show them the world. We believe that everyone deserves to have a voice, and that the world is a better place when we listen, share and build community through our stories”*<sup>17</sup>. Resulta pertinente acudir a esta pantalla para seleccionar los videoclips, debido a que nuclea tanto a los lanzamientos que pueden hacer directamente los artistas analizados como las productoras que los nuclean o las discográficas mediante las cuales publican sus trabajos.

Además, *“YouTube contiene 1.900 millones de personas registradas. Esto implica que a nivel de contenido, forma y discurso se valora una heterogeneidad proclive a disponerse como una oportunidad para la investigación compartiendo una estructura sistematizada para la realización de artículos, libros, capítulos de libro y conferencias”* (Torres-Toukoumidis y Marín Gutiérrez, 2020). A partir de aquí, prestamos especial atención a que

“Los jóvenes del siglo XXI están sobreexpuestos a información audiovisual; y entre todas las plataformas de Internet, YouTube sigue siendo uno de los canales más seguidos. (...) Esto ha provocado el surgimiento de este nuevo sensorium por la hegemonía audiovisual en un contexto posmoderno que codifica nuevos lenguajes utilizados por

---

<sup>17</sup> “Nuestra misión es brindar a todos una voz y mostrarlos al mundo. Creemos que todos merecen tener una voz, y que el mundo es un lugar mejor cuando escuchamos, compartimos y construimos comunidad a partir de nuestras historias”<sup>17</sup> (traducción propia). Información disponible en <https://about.youtube/> (consultado por última vez el 4 de marzo de 2023).

la publicidad y las industrias digitales que se han vuelto parte de la cotidianidad en la vida de las nuevas generaciones” (Castillo y Garzón, 2020).

Spotify, por su parte, es un servicio de streaming sueco fundado el 23 de abril de 2006 por Daniel Ek y Martin Lorentzon, cuya central se ubica en la capital Estocolmo y actualmente cuenta con sedes descentralizadas en Bélgica, Alemania, Canadá, Dinamarca, España, Finlandia, Francia, India, Italia, Países Bajos, Inglaterra, Estados Unidos, México e Israel<sup>18</sup>. Su interfaz gráfica resulta indicada para abordar al referente empírico para el cual utilizamos la nomenclatura “arte de tapa”, en alusión a la definición clásica que define a las partidas estéticas de los formatos físicos del mercado de la música (discos de vinilo, casetes y discos compactos). Aclaramos que en esta tesis tomamos a la definición de arte de tapas desde una perspectiva amplia, que incluye no solo a las portadas digitales de los trabajos de larga duración, sino también de los lanzamientos de simples de difusión o canciones editadas de forma independiente.

Resulta pertinente destacar que

“La posibilidad técnica de la ubicuidad y la portabilidad de la música digital es apropiada a nivel discursivo en relación a prácticas sociales vinculadas a los modos de elección y escucha musical, sus espacios y temporalidades. (...) La novedad se genera a partir de la combinación de distintas lógicas desarrolladas en forma central o tangencial en la historia de la mediatización musical. Las series de los dispositivos técnicos, los géneros y estilos discursivos, y las prácticas sociales de intercambio, se articulan a su vez en la conformación de procesos comunicacionales que exceden a la innovación tecnológica o a la adopción de un modelo económico industrial sustentable” (Jáuregui, 2015).

Instagram, por último, es una red social virtual creada por Kevin Systrom y Mike Krieger, lanzada al mercado el 6 de octubre de 2010 desde la ciudad californiana San

---

<sup>18</sup> Información disponible en <https://www.spotify.com/bo/about-us/contact/> (consultado por última vez el 30 de noviembre de 2022).

Francisco, en Estados Unidos. La firma convoca a sus usuarios a “*join us and help inspire creativity around the world*”<sup>19</sup> y fue adquirida por Facebook en abril de 2012. Escogimos a esta aplicación para nuestro trabajo por ser la red social utilizada por todos los principales representantes de los ritmos urbanos argentinos, además de posibilitar la circulación de fotografías y videos de manera sencilla, tanto para ellos como para sus seguidores, quienes comparten y resignifican lo enunciado por sus artistas favoritos, teniendo en cuenta que

“En la cultura red de Instagram, donde las personas acceden a las imágenes de todos y usan las mismas herramientas de edición, puede ser difícil alcanzar la completa originalidad, pero al menos se puede tener una presencia visual ‘suficientemente única’, algo que no encaje con los tipos comunes y que no pueda ser definido por una o varias etiquetas o *hashtag*” (Manovich, 2020).

Vale mencionar que, a los fines de la presente tesis, algunas publicaciones que originalmente fueron realizadas en Instagram, serán citadas a partir de enlaces alojados en YouTube, debido a que no han sido guardadas en los perfiles de los artistas, o han decidido ocultarlas o eliminarlas. También, que en este referente empírico incluimos fotografías, videos breves y transmisiones en vivo, entre otros formatos.

Aclaremos que nuestra casuística incluye algunos referentes empíricos en los que participan artistas que no forman parte de los alcances de este trabajo (artistas urbanos de otros países o grupos musicales de otros géneros musicales). Sin embargo, en todos los casos se trata de obras protagonizadas por referentes de ritmos urbanos argentinos en el período 2018-2022 que en ciertas ocasiones realizaron colaboraciones con artistas diversos y, por lo relevante de dichos casos, decidimos incluirlos. Habiendo hecho este comentario, la compartimos:

---

<sup>19</sup> “Unirse y ayudar a inspirar la creatividad alrededor del mundo” (traducción propia). Información disponible en <https://about.instagram.com/about-us/careers> (consultado por última vez el 4 de marzo de 2023).



- **Categoría de análisis:** apropiación digital

| Subcategoría de análisis                                                                                                                | Referentes empíricos                      |                                                      |                                                  |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
|                                                                                                                                         | Videoclip en YouTube                      | Arte de tapa en Spotify                              | Publicación en Instagram                         |
| Alfabetización plena en el uso de nuevas pantallas                                                                                      | <i>Flexin'</i> (Lit Killah y Bizarrap)    | <i>Game</i> (Tiago PZK, DJ Telmogo, Emkier y Krom)   | <i>Trato de no basarme en los números</i> (Acrú) |
| Utilización de diversas herramientas de lenguaje multimedia en la producción artística                                                  | <i>Jala jala</i> (Ca7riel y Paco Amoroso) | <i>Fornai</i> (Duki y Orodembow)                     | <i>bzrp #43</i> (Bizarrap)                       |
| Interpretación de redes sociales virtuales como espacios a habitar: curaduría de la propia imagen y medio de vinculación con seguidores | <i>Lo que hace conmigo</i> (Chita)        | <i>Loca</i> (Khea, Duki, Cazzu, Omar Varela y MYKKA) | <i>Plegarias</i> (Nicki Nicole)                  |

- Categoría de análisis: **disrupción nostálgica**

| Subcategoría de análisis                                             | Referentes empíricos                           |                                      |                                                              |
|----------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
|                                                                      | Videoclip en YouTube                           | Arte de tapa en Spotify              | Publicación en Instagram                                     |
| Construcción semiótica a partir de un pasado no vivido               | <i>Ola mina XD</i><br>(Ca7riel y Paco Amoroso) | <i>Antes de perderte</i><br>(Duki)   | <i>Hasta los dientes</i><br>(María Becerra y Camila Cabello) |
| Referencias directas e indirectas de influencias                     | <i>Copa glase</i><br>(Nathy Peluso)            | <i>Ouke</i> (Ca7riel y Paco Amoroso) | <i>Tupac Shakur</i><br>(Trueno)                              |
| Exaltación del presente y el futuro, pero con fuertes reminiscencias | <i>Mirá mamá</i><br>(Wos)                      | <i>Homerum</i> (Paulo Londra)        | <i>Cocinando lo nuevo</i><br>(Ecko)                          |

- Categoría de análisis: **alternatividad estética**

| Subcategoría de análisis                                                            | Referentes empíricos                    |                                                                                                                                 |                                |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
|                                                                                     | Videoclip en YouTube                    | Arte de tapa en Spotify                                                                                                         | Publicación en Instagram       |
| Ponderación de entornos populares                                                   | <i>Dudade</i> (Dillom)                  | <i>Chica singular</i> (La Joaqui y La Perra Que Los Parió)                                                                      | <i>Dance crip</i> (Trueno)     |
| Tensiones con la construcción estética hegemónica                                   | <i>Otra botella</i> (Khea y Neo Pistea) | <i>Pelinegra</i> (Kaleb Di Masi, Symon Dice, LATENIGHTJIGGY y Franco “El Gorilla”)                                              | <i>Cucurucho</i> (L-Gante)     |
| El cuerpo como lienzo: peinados y tatuajes en pieles históricamente invisibilizadas | <i>Turra</i> (Cazzu y Alan Gómez)       | <i>Tumbando el club</i> (Neo Pistea, C.R.O, Obiewanshot, YSY A, Cazzu, Khea, Lucho SSJ, Coqueén Montana, Marcianos Crew y Duki) | <i>Lo más real</i> (La Joaqui) |

## **4.B. Técnicas y recursos**

Las tres categorías de análisis seleccionadas responden a relevamientos previos de la obra (utilizamos este término en sentido amplio y no reducido a la producción musical solamente) de numerosos artistas. Como muestra, delineamos un universo amplio a partir del cual elegimos a los músicos que figuran en la presente tesis. Conocemos la escena desde hace muchos años, entre otros factores, por escribir sobre música y cultura popular en la sección de Espectáculos del diario Tiempo Argentino. A partir de esta práctica profesional dialogamos con algunos de los principales referentes del género, tanto artistas como productores, encargados de prensa, integrantes de equipos, etc. Además, realizamos un consumo asiduo de producciones sobre el fenómeno que circulan en varios formatos: escrito (diarios, revistas, blogs), sonoro (radiofonía, podcasts) y audiovisual (televisión, plataformas de video online, servicios de streaming).

Comprendiendo a la etnografía en sentido amplio, asistimos a varios eventos presenciales sobre el género, siendo estos conciertos de artistas específicos, shows de artistas urbanos en el marco de festivales más amplios que los tuvieron como parte de su grilla o competencias (las denominadas “batallas”) federadas o amateurs, en jornadas organizadas desde el sector privado y desde distintos estamentos estatales (nacional, provincial y municipal), tanto en recintos cerrados ambientados particularmente para brindar conciertos, como en el espacio público.

También escuchamos sus canciones, miramos sus videoclips y seguimos sus publicaciones en redes sociales. Lo hacemos analizando el contenido desde una perspectiva crítica y, en ese ejercicio, advertimos la recurrencia de su apropiación digital, la disrupción nostálgica y la alternatividad estética y las respectivas subcategorías especificadas en los párrafos precedentes. Una vez que construimos estas categorías de análisis, elegimos los casos más relevantes para analizarlos.

Esta tesis se nutre además de conversaciones con jóvenes que se definen como fanáticos del género, en distintos ámbitos de discusión, destacándose las aulas de diversas universidades, en eventos en los que participan estudiantes secundarios y en centros culturales orientados a las juventudes (especialmente el Complejo Cultural “La Calle”, correspondiente al circuito de sedes descentralizadas de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Berazategui).

Al tratarse de un fenómeno cultural emergente, también resulta de nuestro interés la actualización permanente en relación a las diversas legislaciones que repercuten en la escena. En este punto específico destacamos la Ley N°27.539 de Cupo en Eventos Musicales<sup>20</sup> -cuya autoridad de aplicación es el Instituto Nacional de la Música<sup>21</sup>- sancionada en noviembre de 2019 y su actualización<sup>22</sup> en mayo de 2022.

En lo que respecta a la escritura del capítulo Desarrollo la tesis aquí presentada, le dedicaremos una entrada específica a cada categoría de análisis, con subtítulos para las subcategorías de análisis y sus respectivos referentes empíricos. En cada caso compartiremos una captura de pantalla que oficiará de objeto de estudio específico en las imágenes fijas (el arte de tapas y algunas publicaciones en Instagram), y a modo ilustrativo para las producciones audiovisuales (videoclips de YouTube y algunas publicaciones en Instagram).

---

<sup>20</sup> Disponible en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/330000-334999/333518/norma.htm> (consultado por última vez el 30 de noviembre de 2022).

<sup>21</sup> Disponible en <https://inamu.musica.ar/leydecupo> (consultado por última vez el 30 de noviembre de 2022).

<sup>22</sup> Disponible en <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/267197/20220725> (consultado por última vez el 30 de noviembre de 2022).

## 5. Desarrollo o estrofa, puente y estribillo

*Pasan las horas, pasa la vida  
pasa sin darnos cuenta (...).  
Ven aquí, ven que te espero*

Gilda  
*No te quedes afuera* (1994)

Los datos cuantitativos y cualitativos serán desarrollados en los tres ejes clave que organizan nuestra tesis: la apropiación digital, la disrupción nostálgica y la alternatividad estética de la escena musical urbana argentina desde 2018 hasta 2022. Como introducción a los mismos, podemos hacer una breve cronología con base a lo considerado como “música joven” en cada período histórico, desde las producciones del pionero Eddie Pequenino en la década del ‘50.

Las bandas -que podemos ubicar en el rock, el beat, el folk, la psicodelia, y el pop- jóvenes de los ‘60 surgieron impulsados por el cuarto de millón de copias vendidas de *La Balsa* de Los Gatos, un éxito completamente inesperado. Así, Vox Dei, Manal, Pedro y Pablo, Almendra y Arco Iris publicaron discos, mientras otras agrupaciones y solistas que esperarían unos años para hacerlo comenzaban a dar sus primeros pasos como León Gieco, Sui Generis, La Cofradía de la Flor Solar, Orion’s Beethoven, Los Abuelos de la Nada y Memphis La Blusera.

Ya en los ‘70 y con la experiencia de Mandioca como primera discográfica nacional, comenzaron a cruzarse otros géneros como el tango, el candombe, el jazz y el hard rock en la escena coterránea. Se sucedieron Invisible, Color Humano, Aquelarre, Pappo’s Blues, Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll, Serú Girán, La Máquina de Hacer Pájaros, Pescado Rabioso, Katunga, Alma y Vida, Pastoral, Vivencia y El Reloj, entre muchas otras experiencias en las cuales las mujeres comenzaban a abrirse paso en una escena marcadamente masculina, entre ellas, las pioneras Gabriela Parodi y María Rosa Yorio.

En los ‘80 el concepto de “música joven” se emparentó con el punk, la new wave, el synthpop, el reggae y el heavy metal. En esa década nació Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, una banda que se convertiría en un fenómeno social que incluyó

migraciones de sus fanáticos sólo comparables con los generados por los seguidores del grupo estadounidense Grateful Dead entre las décadas del '60 y del '90. También se gestaron Los Violadores, Sumo, Virus, Los Fabulosos Cadillacs, V8, Soda Stereo, Bersuit Vergarabat, Los Piojos, La Renga, Man Ray, Los Auténticos Decadentes, La Torre, Los Twist, Suéter, Riff, Don Cornelio y la Zona, ZAS, Enanitos Verdes, Ratones Paranoicos, GIT, Ataque 77, Rata Blanca, Flema, 2 Minutos, Todos Tus Muertos, Divididos, Los Pericos, La Portuaria, Los Cafres, Las Pelotas, Nonpalidece y los primeros discos solistas de Charly García, Andrés Calamaro, Fito Páez, Celeste Carballo, Fabiana Cantilo y JAF.

En los '90 el crisol de géneros se robusteció con el concepto del “alternativo” y sus derivaciones (como “alterlatino”, por ejemplo), el thrash y el roncanrol. Es la década del surgimiento y/o fortalecimiento de proyectos tales como Babasónicos, Los Brujos, los tríos femeninos Actitud María Marta y She Devils (estas últimas publicaron junto a otra banda joven fundamental del período, Fun People, el EP *El aborto ilegal asesina mi libertad*), Hermética, Illya Kuryaki and the Valderramas, Massacre Palestina, A.N.I.M.A.L., Viejas Locas, Almafuerte, Malón, El Otro Yo, Los 7 Delfines, Peligrosos Gorriones, Juana La Loca, Catupecu Machu, Suárez, Eterna Inocencia, Los Visitantes, Árbol, Logos, Tren Loco, Los Natas, Cienfuegos, Cabezones, Caballeros de la Quema, Kapanga, No Demuestra Interés, Mancha de Rolando, Callejeros, Turf, Shaila, Los Gardelitos, Diferentes Actitudes Juveniles, Cadena Perpetua, Los Tipitos, Adicta, Expulsados y Charlie 3.

Los 2000 tienen, sobre todo en sus primeros años, a la irrupción de la cumbia villera como característica prácticamente fundacional, especialmente a partir de Damas Gratis y Mala Fama como referentes ineludibles. Asimismo, continúa el creciente proceso de diversificación de géneros mediante Los Fundamentalistas de Aire Acondicionado, Eruca Sativa, Miranda!, Intoxicados, El Mató un Policía Motorizado, Carajo, Las Pastillas del Abuelo, Boom Boom Kid, Onda Vaga, Mimi Maura, Airbag, El Kuelgue, Científicos del Palo, Embajada Boliviana, Cielo Razzo, Asspera, Dancing Mood, La Bomba de Tiempo, Poseidónica, No Lo Soporto, Ciro y Los Persas, Minoría Activa, Resistencia Suburbana, Los Caligaris, Los Ingobernables, Lo' Pibitos, Da-Skate y Farmacia. Por supuesto, la tragedia en República Cromañón comentada más arriba representó un punto de inflexión en la década.

El decenio del '10 del nuevo milenio se caracterizó por la presencia de numerosos proyectos solistas de gran relevancia en el mainstream, tales como los de la ya

mencionada Marilina Bertoldi y también Miss Bolivia, Sara Hebe, Louta, Lucy Patané, Barbi Recanati y Juan Ingaramo, entre otros. También, de grupos como Los Antiguos, Los Espíritus, Mustafunk, Jauría, C4 Reggae Combativo, Perras on the Beach, Báandalos Chinos, Octafonic, Las Ligas Menores, 1915, Peces Raros, Indios, Francisca y Los Exploradores, Conociendo Rusia, Usted Señálemelo y Gativideo, que profundizaron la tendencia hacia una variedad cada vez más creciente en la escena: los exponentes de los ritmos urbanos argentinos que analizamos en este trabajo conviven con estos artistas, con quienes muchas veces comparten escenarios.

Muchos de ellos ingresaron a esta escena a partir de sus participaciones, como competidores o en calidad de asistentes, de El Quinto Escalón, certamen de batallas de rap desarrollado entre marzo de 2012 y noviembre de 2017 y que tomó su nombre de su sede inicial, una pequeña escalinata del Parque Rivadavia ubicado en el barrio porteño de Caballito. Influenciado por la tradición vocal del hip-hop (movimiento cultural también integrado por la producción sonora -DJ y samples-, la danza -breaking- y las artes visuales -grafiti-), constituyó una competencia convocada por dos jóvenes que posteriormente se consolidaron como referentes de los géneros urbanos: Alejo Acosta (YSY-A) y Matías Berner (Muphasa).

Con una periodicidad quincenal con los domingos como jornada de encuentro, El Quinto Escalón se propuso como un escenario de confluencia juvenil en un espacio público con entrada libre y gratuita, marcando ya desde su gestación diferencias con otros recintos pertenecientes a circuitos privados, en los cuales es necesario abonar sumas de dinero muchas veces alejadas de las posibilidades económicas de adolescentes de sectores populares y medios para poder expresarse artísticamente, y todo esto en sitios que distan de contar con condiciones satisfactorias en lo que respecta a infraestructura, equipamiento, seguridad y otros factores elementales para la organización de eventos de esta índole.

Si bien muchos de estos jóvenes se definían como raperos, traperos o freestylers, no respondieron a la caracterización delimitante de “tribu urbana” esgrimida por discursos hegemónicos que tienden a reducir las diversidades al interior de cada grupo, eliminando los matices identitarios y ubicando a los sujetos en definiciones sectarias. También representan un desafío para varias definiciones académicas:

*“La interacción y la intersubjetividad crean una determinada cosa que es cualitativamente diferente de los elementos que las constituyen.*



*Así, la memoria colectiva puede servir, en el sentido simple del término, de revelador de acciones, intenciones y experiencias individuales. Es, verdaderamente, una esfera de comunicación, causa y efecto de la comunidad. Así, lo que más particularizado parece, como es el pensamiento, no es más que un elemento de un sistema simbólico, que es la base misma de toda agregación social. En su aspecto puramente utilitario o racional, el pensamiento individualiza, así como en el nivel teórico acota y discrimina; por el contrario, al integrarse en una complejidad orgánica, es decir, al dejar su lugar al afecto y a la pasión, o también a lo no lógico, este mismo pensamiento favorece la comunicación del estar-juntos. Esto trae consigo, en el primer caso, el desarrollo de lo político como factor de unión de estos elementos dispares, y, en el segundo caso, permite poner de manifiesto la preeminencia del grupo, o de la tribu, que no se proyecta hacia lo lejano ni hacia lo futuro, sino que vive en ese concreto extremo donde los haya que es el presente. Se trata de la expresión más sencilla y más prospectiva de la saturación de lo político y de su soporte, el individualismo. Su lugar lo ocupan estructuras de comunicación a la vez intensivas y reducidas en el espacio” (Maffesoli, 1990).*

Además, la gran mayoría de los asistentes eran meros espectadores, que disfrutaban de ver y alentar a quienes demostraban buena técnica y creatividad en el acto performático de rapear. Se gestó, progresivamente, una comunidad en la cual comenzaron a circular signos y sentidos compartidos, pero no necesariamente excluyentes. No se definían por oposición a otros grupos de pertenencia vinculados al campo de la producción cultural, ni tampoco al universo adulto, ya que se reconocía la trayectoria de los pioneros en el género musical en particular y al movimiento en general.

La popularidad de la competencia creció continuamente a partir de la clásica difusión de boca en boca de los participantes, y también apoyada en la circulación de contenido en redes sociales, tanto institucionales como personales de los competidores y de sus seguidores. En este contexto, a comienzos de 2016 se realizó una edición solidaria en la que se cobró entrada por primera vez: los fondos recaudados fueron destinados al pago de una operación del padre de Agustín Cruz (Acru), uno de los raperos participantes de

las batallas. La respuesta fue inmediata y esa edición se convirtió en la de mayor masividad hasta ese momento, lo que evidenció dos aspectos centrales del fenómeno: la colaboración entre sus miembros y la certeza de que podía constituirse como un segmento relevante en la industria cultural de la música.

Este crecimiento en participantes, audiencias y presencia en la agenda mediática derivó en la última edición del certamen, realizada en el Microestadio Cubierto Malvinas Argentinas de La Paternal, con capacidad para 10.000 espectadores y de fuerte peso simbólico, ya que se trata de un recinto caracterizado por ser el elegido para conciertos de rock. Allí se presentaron muchos artistas masivos de Argentina (Babasónicos, Rata Blanca, Las Pelotas, Massacre y Attaque 77, por nombrar algunos), se registraron numerosos DVD oficiales de shows (Almafuerte *-En vivo en Microestadio Malvinas Argentinas-*, Malón *-El regreso más esperado y 360°-* y La 25 *-Vivo X La 25-*) y también fue sede de hitos tales como el primer concierto de Los Fundamentalistas Del Aire Acondicionado con la presencia del Indio Solari en formato holograma. Asimismo, albergó recitales de numerosas bandas internacionales, como es el caso, por nombrar algunas, de las estadounidenses Bad Religion, The Offspring, Megadeth, NOFX, Korn, Limp Bizkit y Black Label Society; las españolas Marea, Barón Rojo y Gatillazo; la alemana Die Toten Hosen; la finlandesa Nightwish; la canadiense Simple Plan; y la escocesa Franz Ferdinand.

Con este nivel de masividad y legitimidad, el fin de El Quinto Escalón representó una suerte de amplificación del movimiento de los ritmos urbanos locales, que había comenzado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, pero pronto encontró su correlato en el Conurbano Bonaerense y en el resto de las principales ciudades de todo el país. Es a partir de este momento acaecido a finales de 2017 en el cual la escena se asentó definitivamente, y desde el año siguiente representa el fenómeno cultural de mayor crecimiento y, al mismo tiempo, proyección de Argentina e incluso de Latinoamérica.

## **5.A. Apropiación digital**

Comenzamos a transitar la última década de la centuria iniciada en los '30 en relación a la conversación sobre las copias de las obras de arte. Si ubicamos a Walter Benjamin como punto de partida, pronto nos encontramos con las problematizaciones de Theodor Adorno y Max Horkheimer en torno a la posibilidad -o no- de hablar de originales en la

industria cultural y, más adelante, hasta con la idea de muerte del autor de Roland Barthes en un mundo que consumiría cada vez más productos digitales mediados por pantallas. Así llegamos a Roger Silverstone, Eric Hirsch y David Morley quienes situaban a lo tecnológico según su apropiación (tecnología como objeto de uso), objetización (exteriorización de las tecnologías), incorporación (tecnologías como parte de prácticas cotidianas) y conversión (tecnologías como valor simbólico).

Tras el punto de inflexión que representó el caso Metallica versus Napster radicado en el Tribunal de Distrito de los Estados Unidos para el Distrito del Norte de California en el año 2000, en el que la banda acusó a la página web de violar sus derechos de autor, utilizar ilegalmente interfaces digitales de audio y ser parte del crimen organizado, hubo varios intentos para intentar frenar el uso de contenidos en línea considerados como “piratas” por las diversas legislaciones. Entre las más destacadas figuran el Acta de Prevención de Amenazas Reales en Línea a la Creatividad Económica y Robo de Propiedad Intelectual (también conocida como Ley PIPA, por sus siglas en inglés) y el Acta de Cese a la Piratería en Línea (Ley SOPA), ambas presentadas en el Congreso de Estados Unidos en 2011.

Entre esos años y la actualidad, una contemporaneidad que se sorprende cada vez menos por la creciente popularidad de los tokens no fungibles (NFT, por su sigla en inglés), muchas veces intercambiados mediante criptomonedas en un mercado que progresivamente deja de ser del arte para ser del criptoarte, múltiples poblaciones de jóvenes a nivel global atravesaron sus biografías personales con cada vez más apropiaciones digitales en sus vidas cotidianas. Los celulares dejaron de ser teléfonos para devenir en terminales convergentes multimedia y se constituyeron como dispositivos de uso individual que simultáneamente son herramientas al servicio de la conformación de comunidades. La posibilidad de conectarse a la web en todo momento y lugar representó el escenario propicio para el progresivo surgimiento de perfiles de usuarios según sus prácticas en línea: la generalidad de los internautas se diversificó en la especificidad de blogueros, tuiteros, youtubers, gamers, streamers y la lista sigue.

Mientras esas discusiones teóricas, desarrollos industriales y apropiaciones socioculturales se desarrollaban, la escena de la música también lo hizo con una presencia cada vez más tangible de las herramientas tecnológicas. Desde la experimentación de Kraftwerk en Düsseldorf hasta la masividad de Jean-Michel Jarre en París, y desde la *intergeneracionalidad* de Daft Punk hasta la *resignificación juvenil* del dubstep, la apropiación digital de la escena se plasmó en las animaciones de

Gorillaz, la jugabilidad de conciertos lúdicos de Mashmellow en Fortnite o los hologramas de Hatsune Miku.

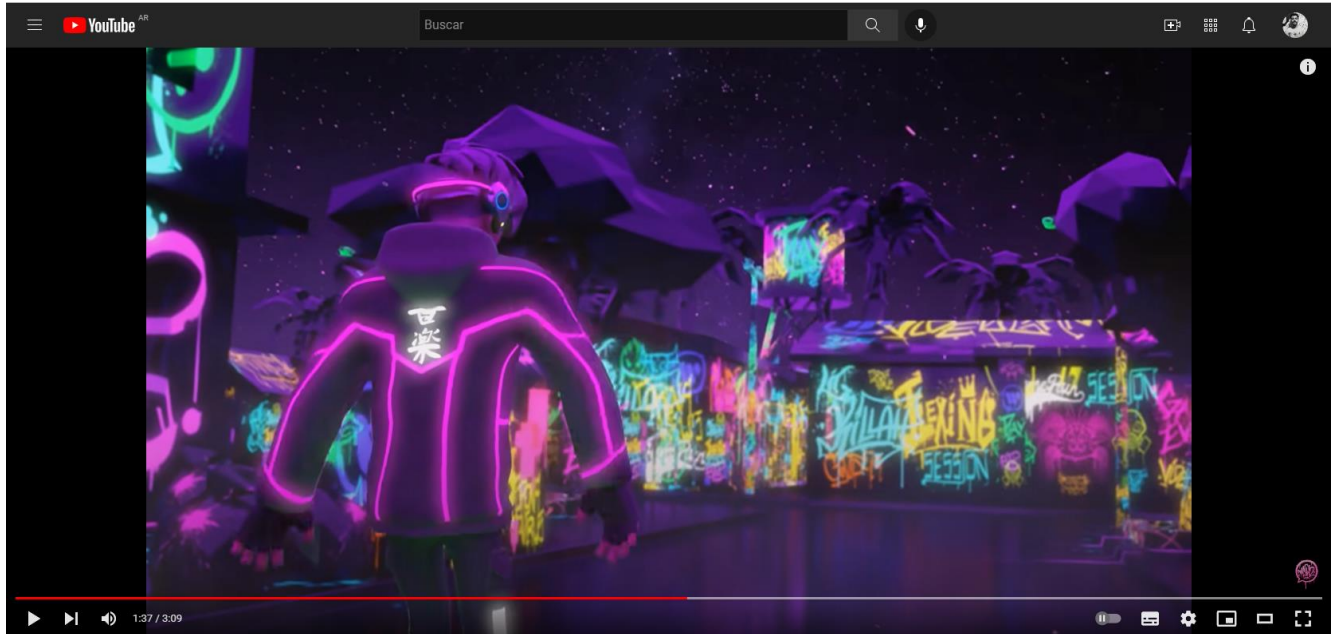
En el marco de este contexto global, los músicos urbanos argentinos más destacados forman parte de la generación que nació con el declive de la popularidad de los cibercafés y salas de arcade y cursó el colegio siendo beneficiaria del programa estatal Conectar Igualdad. Su consumo musical ya no responde al uso de dispositivos como walkmans o discmans, sino a los reproductores de mp3 y mp4, y la idea de obras conceptuales registradas en formatos con una capacidad de almacenamiento limitada (vinilos, casetes o CD) no tuvieron un rol protagónico en sus espectros de escucha, más vinculados a piezas digitales que circulan en forma de bits por la web.

Asimismo, coinciden en una escena que legitima el uso de sonidos vinculados a la imaginaria digital: Babasónicos es una de las bandas de rock más convocantes del país, Hernán Cattaneo realizó el primer concierto de música electrónica en el Teatro Colón y Chancha Vía Circuito versionó a José Larralde para musicalizar un episodio de la multipremiada serie estadounidense *Breaking Bad*.

En este contexto, consideramos pertinente destacar tres características que detectamos en los músicos urbanos argentinos en relación a la apropiación digital, a saber: la alfabetización plena en el uso de nuevas pantallas, la utilización de diversas herramientas de lenguaje multimedia en la producción artística y la interpretación de redes sociales virtuales como espacios a habitar en tanto curaduría de la propia imagen y medio de vinculación con seguidores.

### 5.A.1. Alfabetización plena en el uso de nuevas pantallas

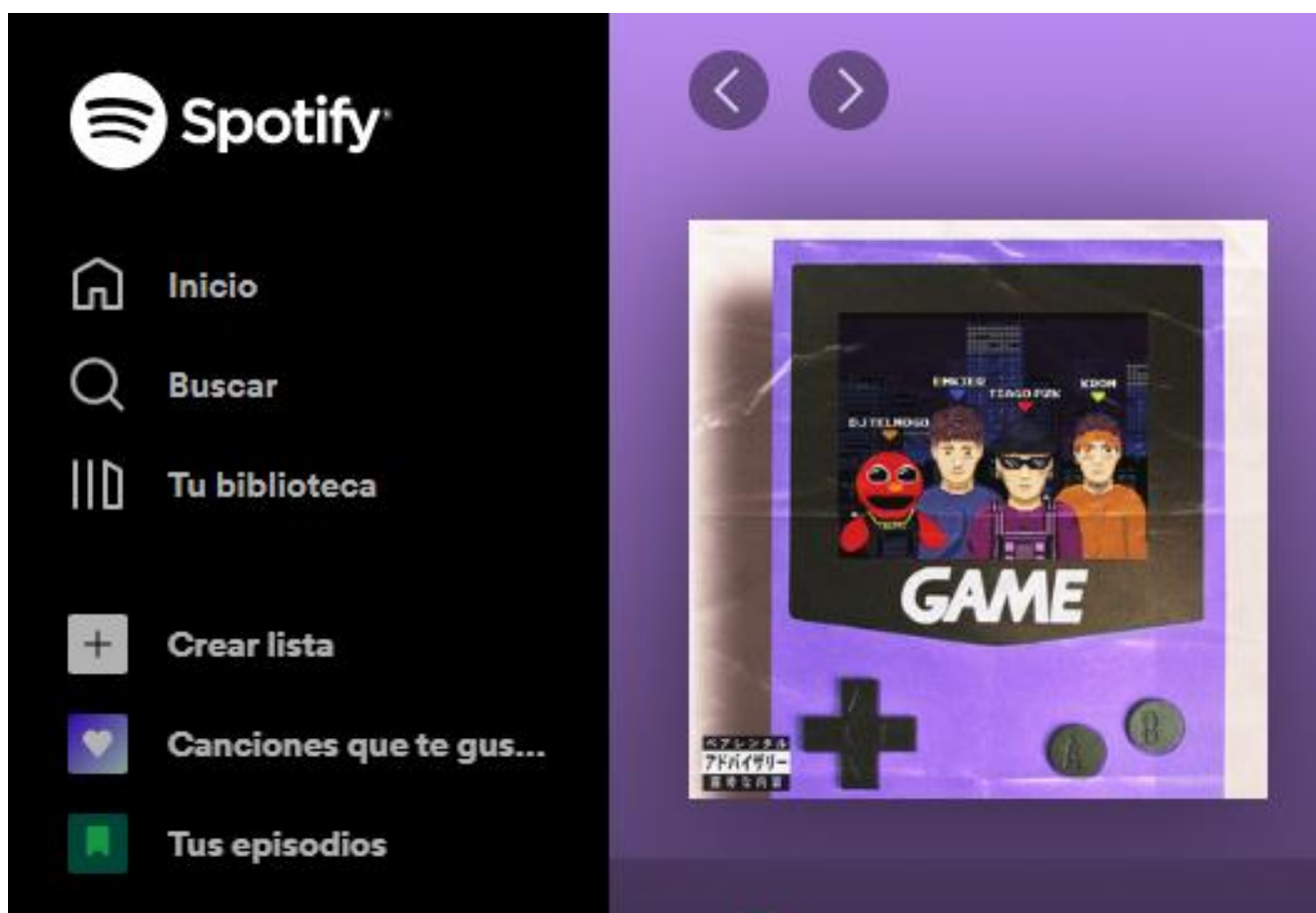
- Videoclip en YouTube: *Flexin'* (Lit Killah y Bizarrap)



Este videoclip es una animación que comienza con la leyenda “A film by Game Ever!”, dialogando con la idea del “game over” presente en la finalización de los videojuegos clásicos. Además, termina con la publicidad de Lit Killah The Game, un juego para celulares ambientado, a su vez, en el videoclip. Al poco tiempo de iniciada la vocalización, el cantante carraspea e indica al productor y musicalizador, Bizarrap: “Pará Biza, subime el Autotune”. Esta herramienta técnica basada en un procesador de audio que corrige la voz, cuyo uso fue históricamente disimulado por los artistas y descalificada por la crítica, aquí se evidencia y reivindica como propuesta estética.

Una vez que el personaje que emula al productor activa el Autotune, la narración se traslada desde el estudio de grabación a escenarios ficcionales contruidos a partir de diseños virtuales. Uno de ellos, una representación de una ciudad completamente intervenida con grafitis fluorescentes con marcadas referencias en clave de estética ciberpunk. Muchas de las leyendas escritas en las paredes hacen referencia a ambos artistas, a las sesiones llevadas adelante por el productor o a logos característicos del cantante.

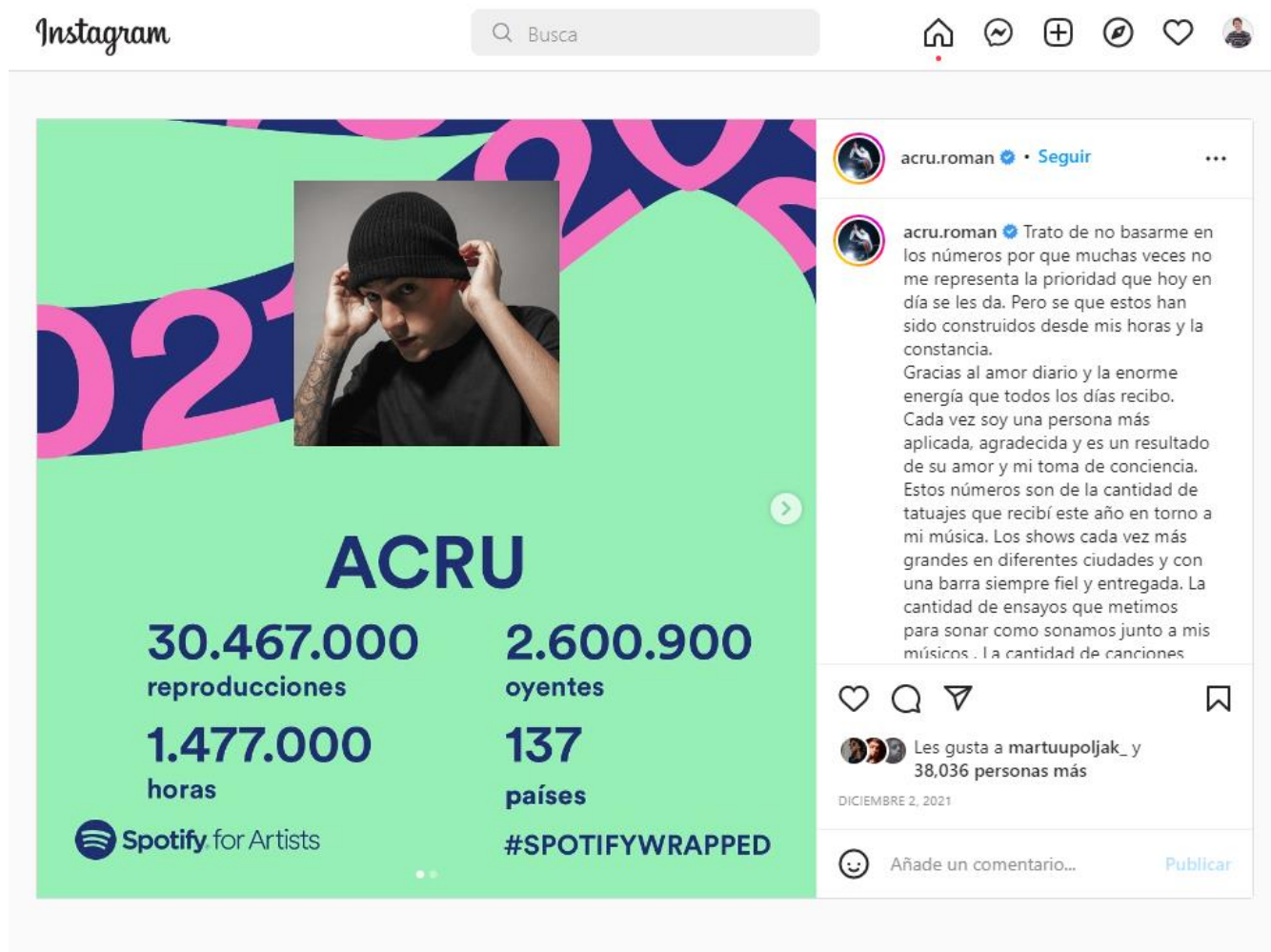
- Arte de tapa en Spotify: *Game* (Tiago PZK, DJ Telmogo, Emkier y Krom)



Esta portada corresponde a una canción publicada de forma individual, sin ser parte de un trabajo discográfico. Muestra versiones animadas de los artistas involucrados a modo de personajes de un videojuego, cada uno con una leyenda que indica sus nombres artísticos que simula la selección de personajes. Esto se muestra en la pantalla de una Game Boy, consola portátil lanzada al mercado por Nintendo en 1989 y discontinuada a partir de 2003. En el espacio destinado al nombre del dispositivo y de la empresa fabricante, se ubica el título del track.

En lo que podría resultar una paradoja por tratarse de un tema “suelto” publicado digitalmente, pero resulta otro guiño al proceso de digitalización, la imagen se completa con un envoltorio alrededor de lo descrito en el párrafo precedente que, a su vez, tiene una calcomanía de la versión japonesa de la leyenda “Parental Advisory. Explicit Content” como indicador de que -en este caso- el CD no es recomendado para menores de edad por incluir contenidos explícitos.

- Publicación en Instagram: Trato de no basarme en los números (Acrú)

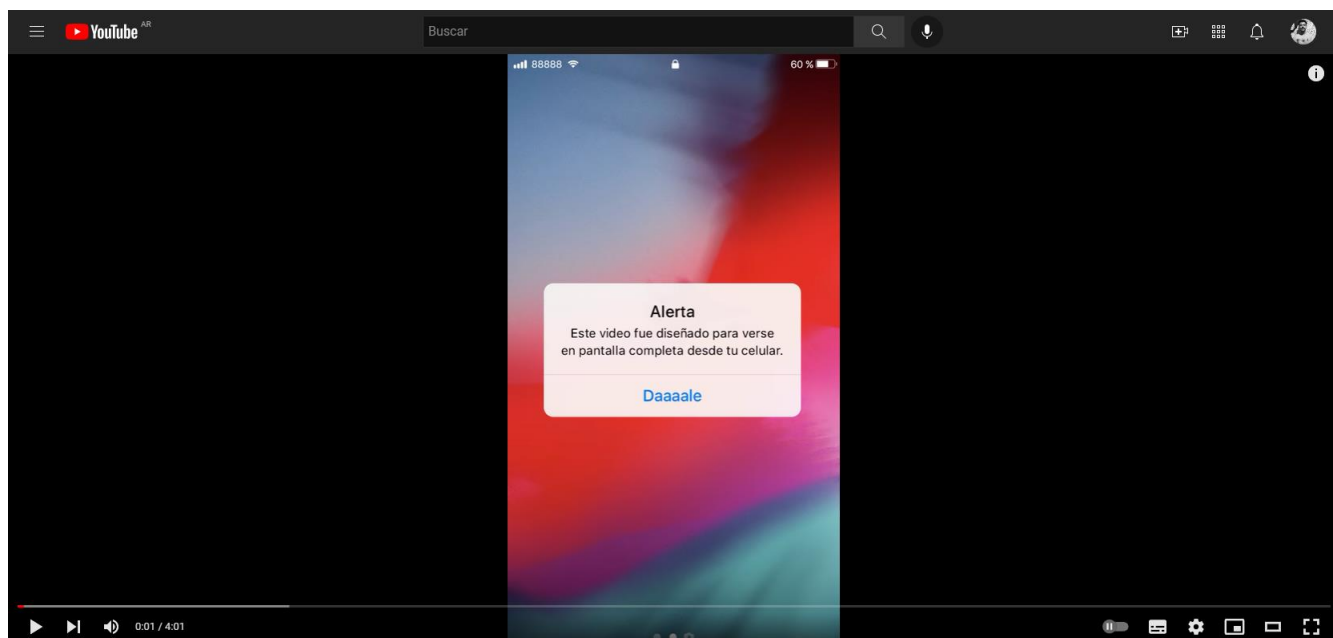


La presente publicación en Instagram consta de dos capturas de pantalla de las estadísticas que publica Spotify a finales de cada año y que Acrú comparte con sus seguidores. Se trata de un uso bastante común entre los usuarios de ambos servicios, con la particularidad que quienes no son artistas, simplemente lo hacen para divulgar sus consumos; en este caso, el autor de las canciones escuchadas lo hace para agradecer la cantidad de reproducciones, oyentes y horas consumidas de su música, además de la cifra de países desde los cuales se generan dichas escuchas.

El comentario que acompaña a la imagen es extenso, algo inusual en el resto de sus publicaciones -y de las realizadas por sus colegas-. Utiliza el apoyo textual en la red social a modo de balance del año, basándose en los datos otorgados por la plataforma de streaming.

### 5.A.2. Utilización de diversas herramientas de lenguaje multimedia en la producción artística

- Videoclip en YouTube: *Jala jala* (Ca7riel y Paco Amoroso)

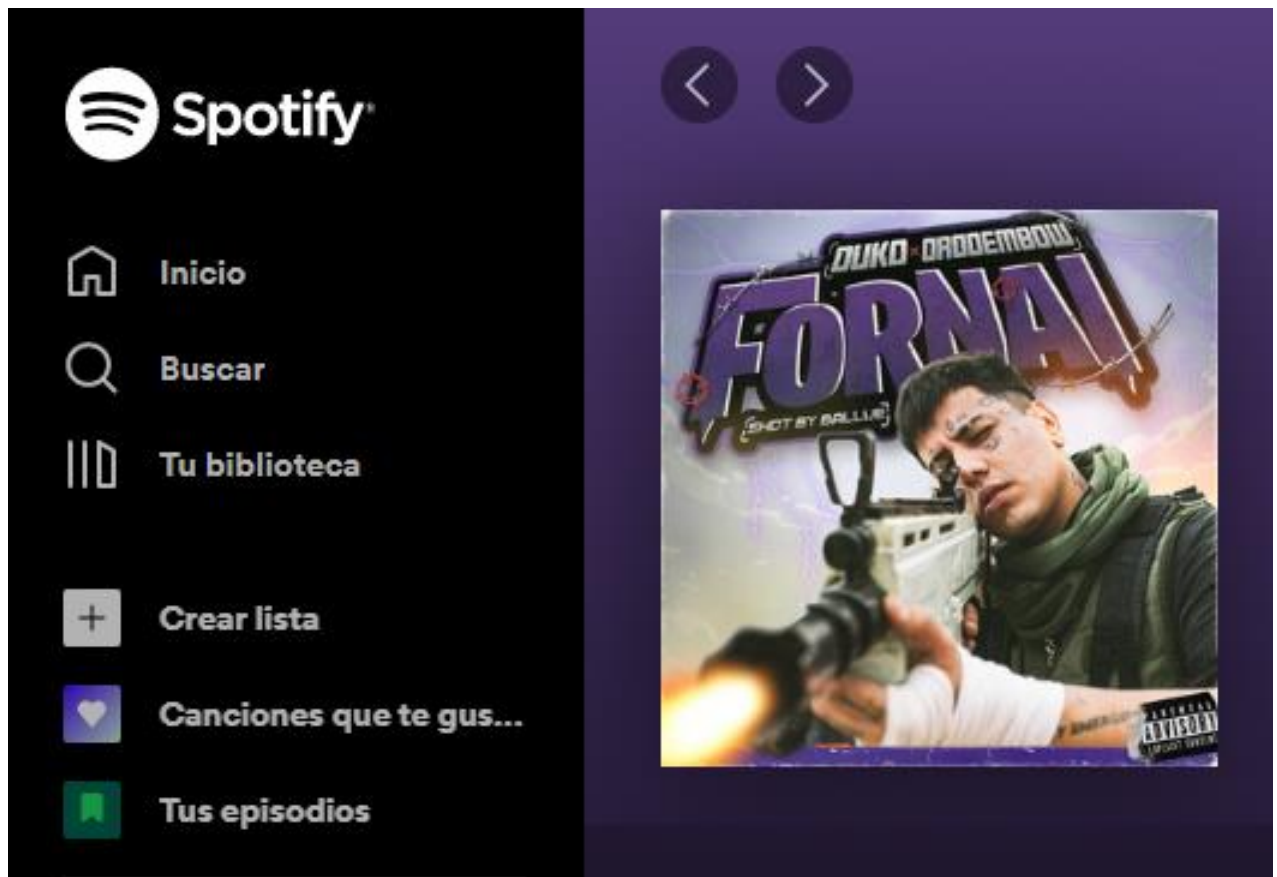


En el videoclip citado el lenguaje multimedia no es solamente constitutivo de la forma de narrar, sino de lo que se cuenta. Inicia con la advertencia, “*Alerta. Este video fue diseñado para verse en pantalla completa desde tu celular*”, evidenciando el contrato de lectura en el cual se anuncia como producto para ser visto en pantallas verticales. A continuación, se suceden recursos vinculados a la imagen digital como historias y publicaciones del feed de Instagram, asistentes de voz, interfaz de Spotify, mirada a cámara, “caída” de notificaciones, presencia de una cámara analógica y otra digital, mensajes de texto, encuestas, galerías de fotos de celulares, filtros, reacciones, recordatorios y transmisiones en vivo, entre otros.

Es destacable también que los créditos de la producción audiovisual tienen formato de notificaciones y la autoría de cada uno de los rubros se indica a partir de los perfiles correspondientes en redes sociales, mediante el uso de arrobas. Con esta propuesta se deja de manifiesto una nueva forma de vinculación entre realizadores y audiencias, por un lado, y de la relevancia otorgada a los perfiles virtuales en relación a su construcción semiótica como referencia identitaria, por otro.



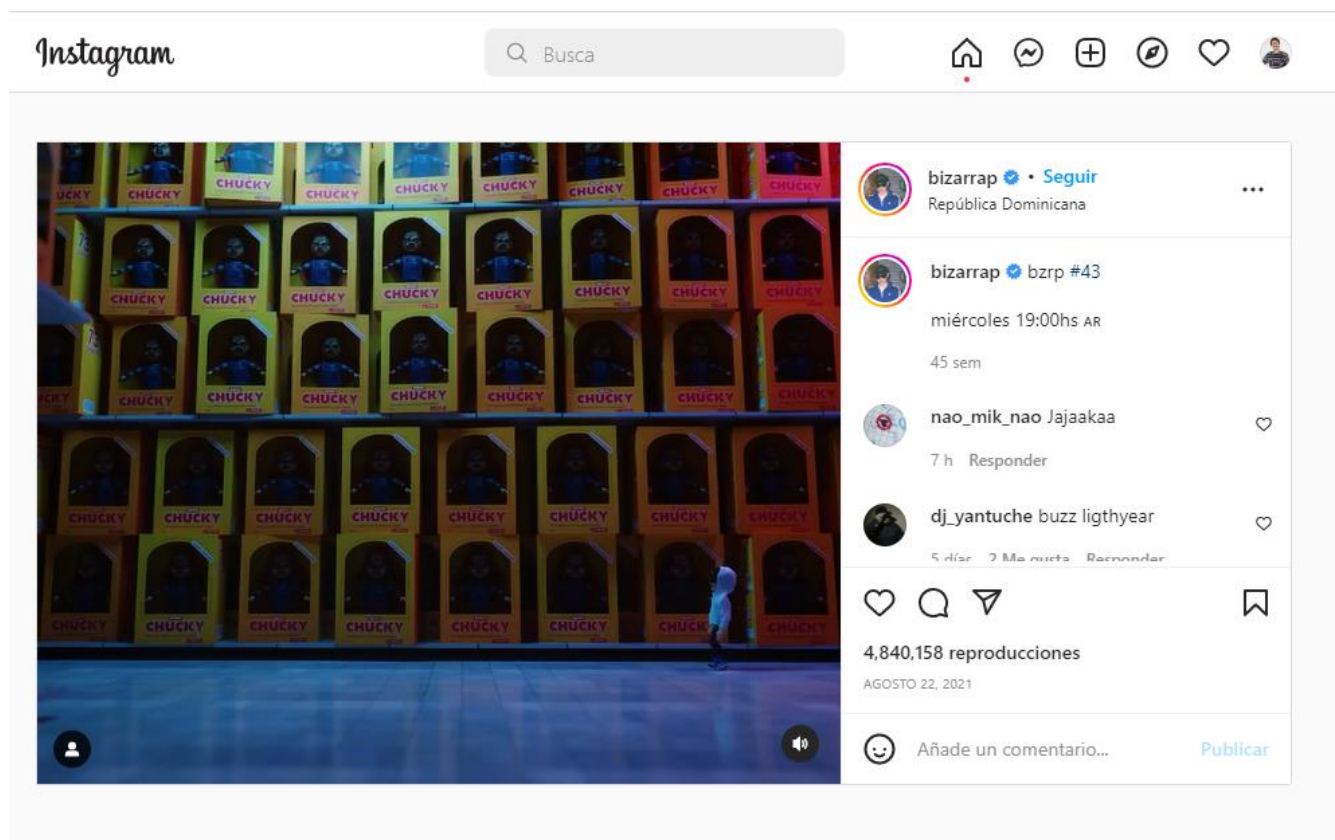
- Arte de tapa en Spotify: *Fornai* (Duki y Orodembow)



Fortnite es un videojuego lanzado por la firma Epic Games en 2017 que, en sus diversas ediciones, se constituyó como un referente ineludible del mercado del último lustro. En el arte de tapa de este simple interpretado por Duki y producido por Orodembow observamos al cantante como único protagonista de la escena, caracterizado como uno de los personajes del juego y disparando una réplica de las armas utilizadas en el mismo.

Asimismo, el título de la canción es *Fornai*, la expresión fonética adoptada popularmente por los jugadores. Con esa pronunciación es repetida en numerosas ocasiones en la canción que, si bien ese aspecto excede los alcances de la presente tesis, se vincula con la decisión de que su escritura se destaque en el arte de tapa aquí compartido, en el que se emula a la tipografía oficial de la franquicia, pero se respeta la apropiación alternativa en la jerga de los jugadores.

- Publicación en Instagram: bzrp #43 (Bizarrap)

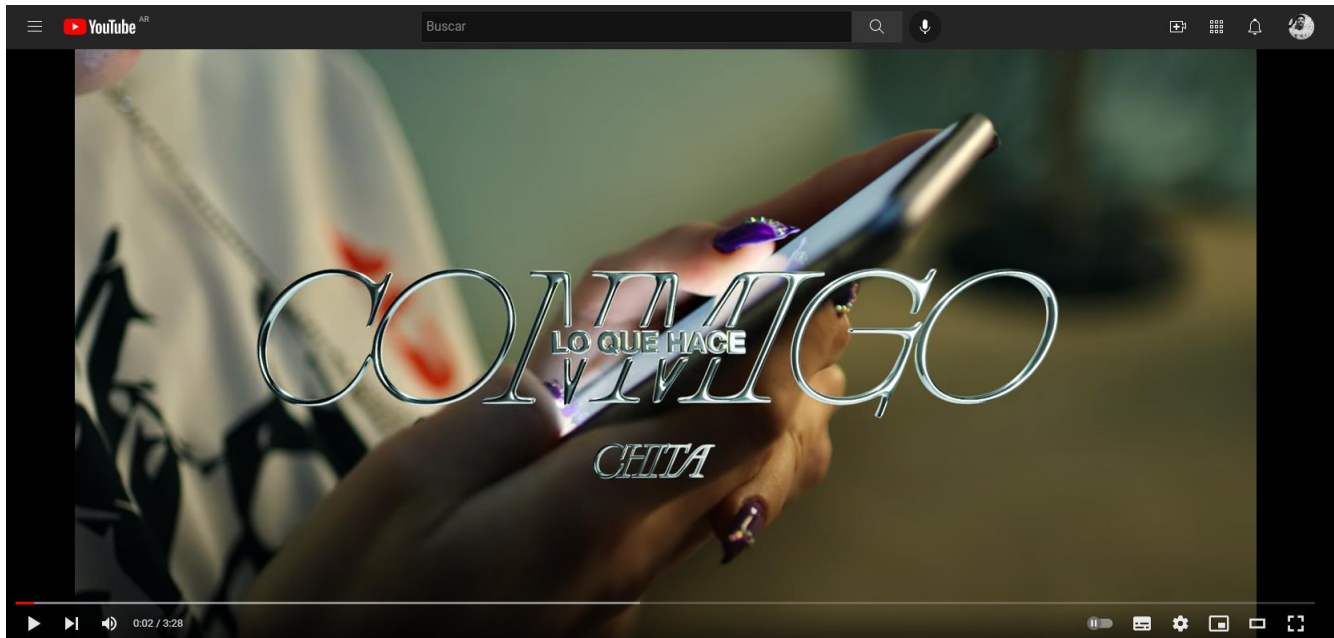


La publicación seleccionada es un teaser que anuncia la colaboración entre el propietario del perfil de Instagram en el que se lanzó, Bizarrap, con el rapero Chucky73. La ubicación geográfica indicada es República Dominicana, de donde es oriundo el artista, y el comentario que la acompaña únicamente indica una fecha, un horario y el emoji de la bandera argentina.

Se trata de una animación breve, en el que el personaje que representa al productor, un muñeco que cobra vida y escapa de la caja que lo contiene (en el que se evidencia que se trata de una industria argentina), pasea por la juguetería en donde se exhibía y llega a las góndolas en las que se ubican cajas que contienen a Chucky, protagonista de la saga de películas de terror *Child's Play* (*Chucky: el muñeco asesino* en Latinoamérica). Sin embargo, se detiene en una en particular, que muestra a un Chucky diferente: es la réplica del cantante dominicano. Tira de la cuerda que tiene en su espalda, activa su sonido rapeado y la imagen se mezcla con la leyenda “BZRP CHUCKY73” con la tipografía de otra franquicia referenciada en la animación, en este caso, *Toy Story*.

### 5.A.3. Interpretación de redes sociales virtuales como espacios a habitar: curaduría de la propia imagen y medio de vinculación con seguidores

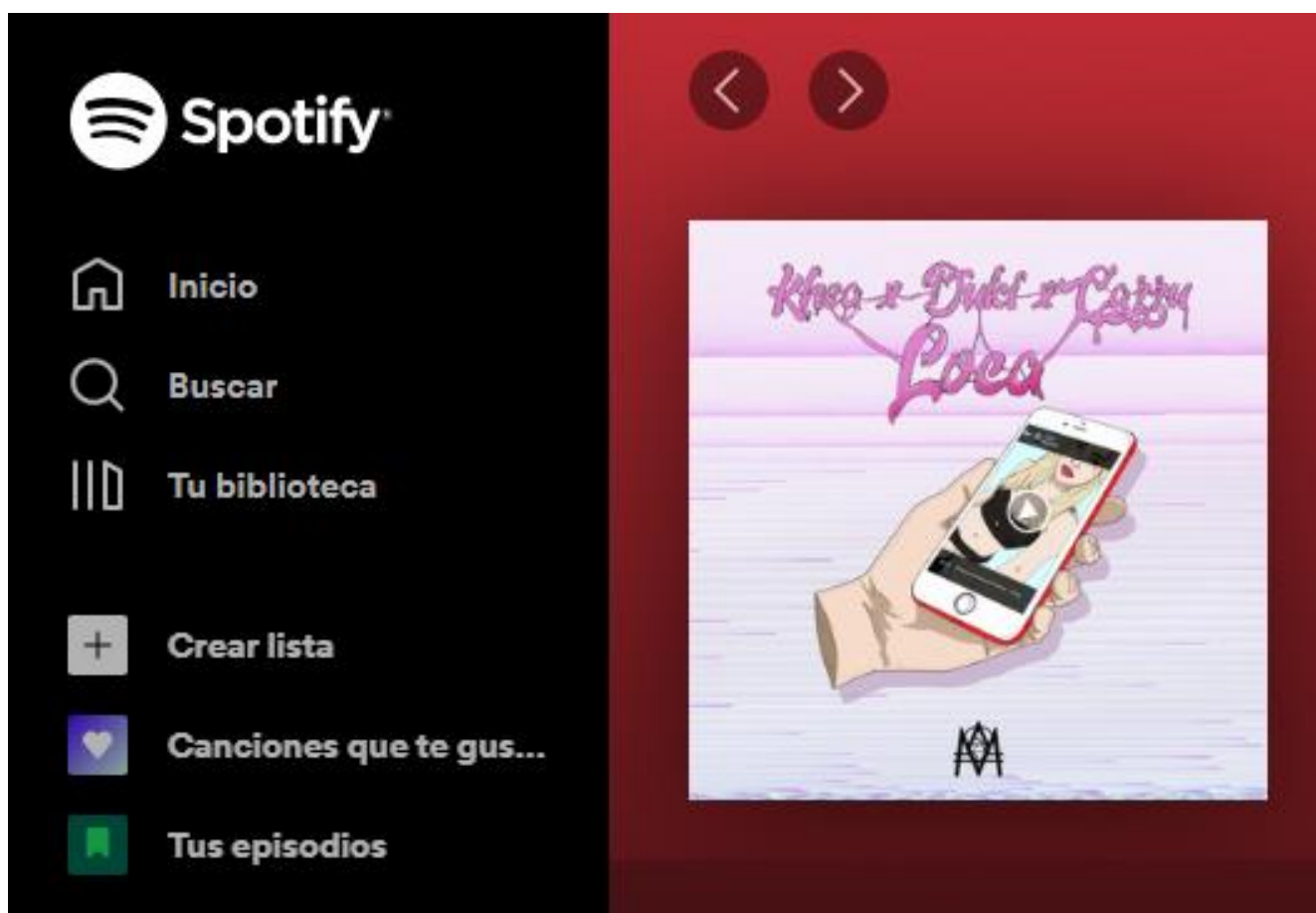
- Videoclip en YouTube: *Lo que hace conmigo* (Chita)



La única persona que aparece en el videoclip es la propia artista: está sola en una habitación, angustiada sentada en el suelo, y en determinado momento la cámara ingresa a “su interior” a través de uno de sus ojos, donde vuelve a aparecer en un fondo completamente negro. En todo momento se refiere a un interés afectivo que, si bien es correspondido, no lo es en los términos deseados: ella está interesada en una relación monogámica, y todo indica que la otra persona involucrada no comparte ese parecer. Chita, la protagonista, se entera de esta situación a partir del uso del celular.

Consideramos pertinente este ejemplo porque, si bien es una construcción ficcional, pone de manifiesto la apropiación de las tecnologías y la forma virtual en que los jóvenes comunican emociones entre pares y cómo a partir de ese proceso se crea material artístico que se publicará para las audiencias, en el marco de una soledad presencial, tanto en el segmento realista del videoclip como en la esfera vinculada al interior (emocional, sentimental, intelectual) de la protagonista.

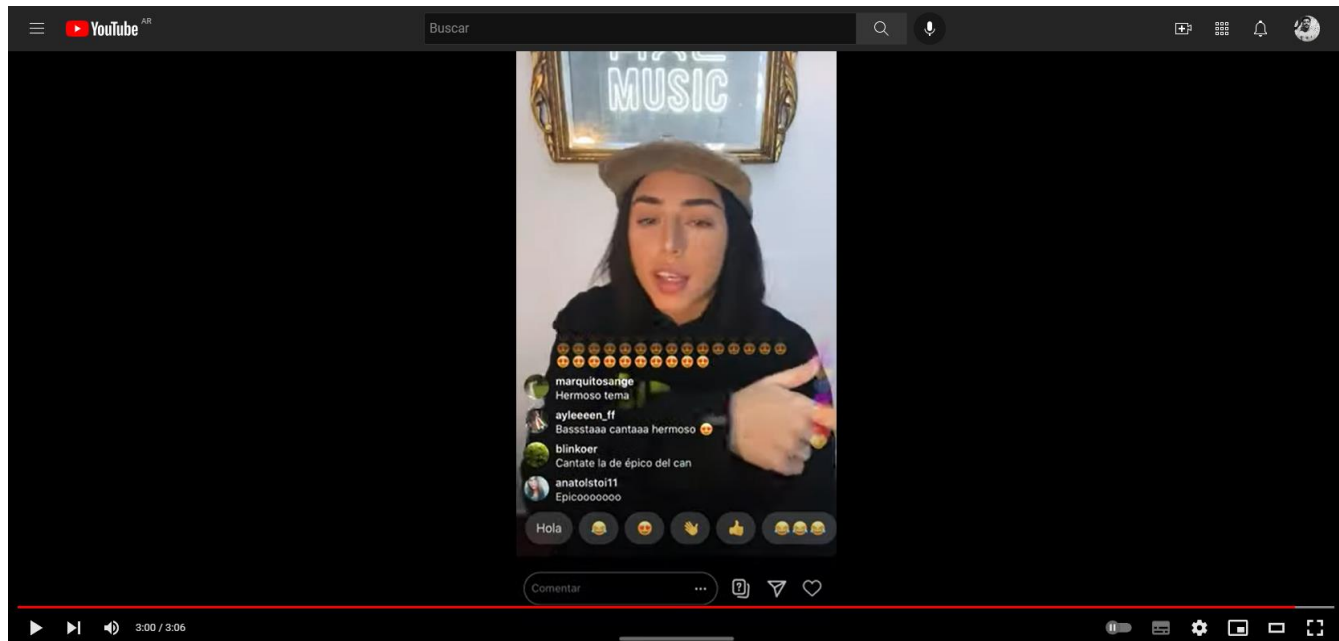
- Arte de tapa en Spotify: *Loca* (Khea, Duki, Cazzu, Omar Varela y MYKKA)



El arte de tapa de esta canción de Khea, en una colaboración con Duki y Cazzu y con producción de Omar Varela y MIKKA, tiene numerosos elementos pertinentes a la presente investigación. En primera instancia, los nombres de los tres cantantes aparecen ligados entre sí y también con el título de la canción, lo que marca un fuerte contraste en relación al resto de la partida estética del material. La imagen se completa con una mano, disociada de cualquier cuerpo, que sostiene un celular. En su pantalla se advierte la interfaz del feed de Instagram y, a su vez, dicha plataforma aloja un video que se encuentra pausado y muestra un cuerpo de una mujer.

Comprendemos que la tipografía que une a los artistas representa el sentido de colaboración en la escena musical, y que al mismo tiempo destacan una supuesta separación entre el accionar manual-mecánico durante el uso de redes sociales vinculadas a la imagen respecto a los intereses y emociones que motorizan a las decisiones tomadas en el marco de escenarios virtuales.

- Publicación en Instagram: *Plegarias* (Nicki Nicole)



La presente publicación es el registro de una transmisión en vivo en Instagram que fue capturada por un seguidor y, tras no ser incluida en el perfil de su autora -Nicki Nicole-, fue subida a YouTube. Ella es una cantante con los medios materiales necesarios para hacer una producción de factura profesional, pero decidió vincularse con sus fans mediante esta herramienta de comunicación, sin demasiadas mediaciones y considerada como más genuina por parte de dicha comunidad. Se trata de la interpretación a capela de una de sus canciones durante el comienzo del ASPO, por lo que está situada en su propio hogar, con la protagonista reforzando esa ubicación: no utiliza efectos de sonido, se encuentra sentada simplemente moviendo los brazos como toda gesticulación sin apelar a ninguna coreografía, y viste un buzo con una gorra, sin necesidad de un vestuario complejo.

El video registrado incluye las reacciones y comentarios de los seguidores que se sumaron a verla minuto a minuto, al momento en que se iban enterando de la transmisión, sin edición alguna. Incluso, en determinados segmentos, el teclado digital del dispositivo del cual fue registrado aparece en escena, evidenciando que no se buscó pasar desapercibido o borrar las huellas que demuestran que se trata de una retransmisión en diferido de un fenómeno en vivo.

## 5.B. Disrupción nostálgica

Recuperamos en este punto la cita de Jean Baudrillard con la que iniciamos el recorrido de la presente tesis, que reza que “*cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido*”, debido a que la consideramos central para el análisis del período histórico de la escena musical que aquí nos convoca. Si situamos al lanzamiento del *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* de The Beatles en 1967 como el trabajo inaugural del pop pastoral británico, vemos que las juventudes, comprendidas como sujetos sociales productoras de sentido, han creado artísticamente a partir del recuerdo de un pasado no vivido. El puntapié inicial del recorrido es ese disco como obra conceptual en sí misma y, como mencionamos en el capítulo Marco Teórico, sus canciones *When I’m Sixty-Four* (compuesta por Paul McCartney durante su adolescencia en homenaje a su padre) y *Being for the Benefit of Mr. Kite!* (gestada por John Lennon tras analizar, en un negocio de antigüedades, un afiche promocional de una feria victoriana).

Con la legitimación aprobada por la crítica especializada y la popularidad otorgada por las audiencias masivas, la característica nostálgica de la industria cultural quedó asentada para siempre, incluso en las coyunturas particulares de fenómenos reconocidos como novedosos. Así, y a partir de la escena musical, estos mecanismos de enunciación comenzaron a producirse en distintos ámbitos de la producción artística e incluso de la representación identitaria. Abrazada por movimientos artísticos o apropiada por tendencias de diversas modas, la nostalgia como elemento aglutinador se robusteció con el paso de los años y la hallamos en el campo de la creación y hasta en la conformación semiótica de los artistas y sus audiencias.

Tras el auge futurista que primó en grandes sectores de la industria cultural occidental durante la segunda mitad del siglo pasado, a partir del cambio de milenio ciertas tendencias comenzaron a torcer esa hegemonía, y lo hicieron a partir de la popularización de nuevas pantallas que, en su definición como novedad y reminiscencia, se constituyeron como herramientas de lo que en primera instancia podría haberse considerado como una paradoja: a medida que más dispositivos técnicos están a disposición de mayor cantidad de personas, y que se desarrollan tecnologías gestadas a partir de las múltiples y diversas apropiaciones, las producciones de sentido son cada vez más nostálgicas.

Para ejemplificar a partir de un escenario virtual, vemos que Instagram, una de las redes sociales más populares entre los jóvenes de gran parte del mundo, cuenta con un logo que devino de adaptaciones gráficas de la célebre cámara de fotos analógica Polaroid. Lo que es más, entre sus funciones más populares se destacan los filtros que pueden aplicarse sobre las fotografías publicadas: aquellas que tamizan las imágenes por cánones estéticos de épocas pasadas, o con características que responden a la calidad de las mismas en tanto su definición técnica que referencian a dispositivos analógicos de antaño (impresiones en blanco y negro, marcas del uso de rollos analógicos como método de registro, granulado en la imagen, etc.), son sumamente populares entre jóvenes usuarios.

Si nos ubicamos en escenarios físicos, vuelven a erigirse diversos espacios que rememoran a las antiguas salas de arcade y, en los casos en que esto no se produce de forma tan marcada, los usos hogareños de videojuegos actuales conviven con emuladores de juegos de décadas pasadas que pueden ser utilizados en consolas de última generación, diseñadas originalmente para usar videojuegos con muchos más requerimientos técnicos que buscan un mayor “realismo” y ser “más modernos” en su concepción y diseño original.

La vestimenta no se queda atrás y las modas vintage están a la orden del día; cruzando las generalidades con los objetivos de esta tesis, vemos que los cantantes, músicos, productores y seguidores de los ritmos urbanos utilizan líneas de marcas globales específicamente creadas en este sentido (Originals, de Adidas; Jordan, de Nike) o firmas que fueron populares en el pasado, perdieron posteriormente popularidad y nuevamente están entre las tendencias contemporáneas (New Balance, Fila).

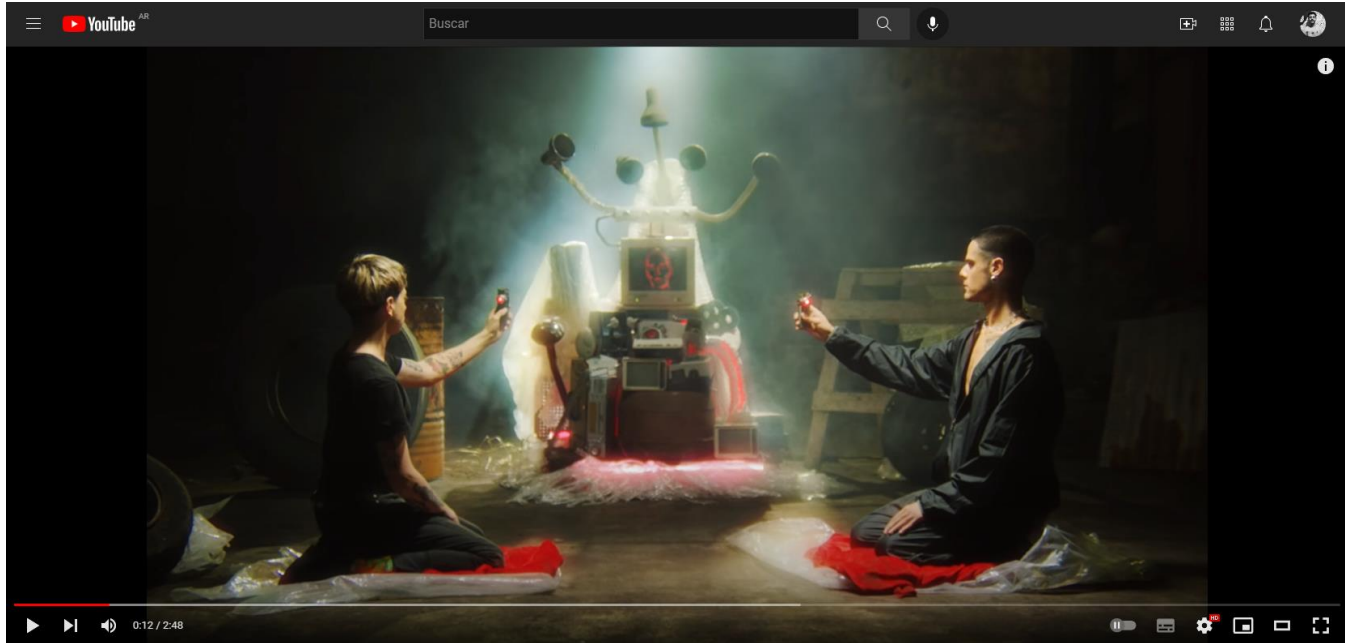
Específicamente en la escena musical, también se responde a una tendencia global que de alguna forma es hereditaria de los diversos folclores, en casos más extremados como las composiciones estadounidenses con sonido low-fi (Daniel Johnston, John Frusciante) o más evidentes en distintas latitudes (los mongoles The Hu, los japoneses Kikagaku Moyō).

Es por todo esto que consideramos relevante cruzar algunos aspectos del campo de la nostalgia con los ritmos urbanos nacionales desde 2018 a 2022, y lo hacemos apoyados en ejemplos que responden a la construcción semiótica a partir de un pasado no vivido, las referencias directas e indirectas de influencias y la exaltación del presente y el futuro, pero con fuertes reminiscencias.



### 5.B.1. Construcción semiótica a partir de un pasado no vivido

- Videoclip en YouTube: *Ola mina XD* (Ca7riel y Paco Amoroso)



Con una puesta en escena construida a partir del llamado *shitposting*<sup>23</sup>, se suceden signos de un pasado cercano, pero de todas formas no vivido por los protagonistas: monitor de tubo, CD ROM, camisetas de fútbol de hace algunas décadas, humoristas y personajes mediáticos representativos de la televisión argentina de la década del '90, escenas de capítulos de *The Simpsons* de la misma época, juguetes clásicos y dispositivos electrónicos obsoletos en la contemporaneidad (como parlantes, cámaras, etc.).

Además, en la pantalla-altar aparecen en reiteradas ocasiones -reforzando lo enunciado por el sonido- las letras X y D que, juntas, constituyen un símbolo en términos *peircianos*: rememoran el antecedente al emoji que demuestra vergüenza o pudor, utilizado en mensajes interpersonales cuando los dispositivos no contaban con la definición gráfica actual (XD es la antigua representación de un rostro sonriente con ambos ojos cerrados).

---

<sup>23</sup> Jerga de internet referida a la publicación intencional de contenido de mala calidad y con errores, generalmente con fines humorísticos.



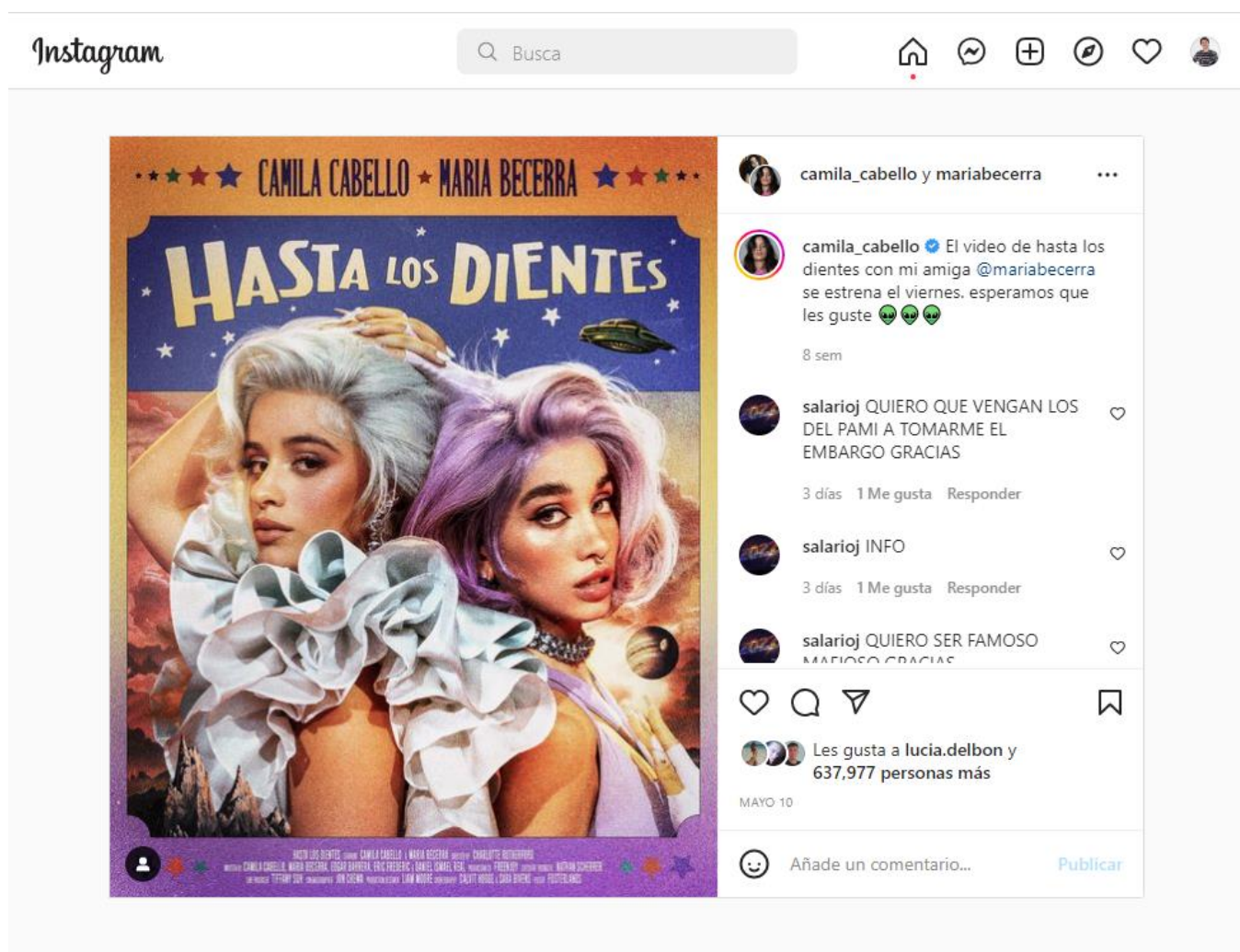
- Arte de tapa en Spotify: *Antes de perderte* (Duki)



El arte de tapa de este simple de difusión es una referencia a la película estadounidense *Casablanca* de 1942. La fotografía está tomada en un set que emula al bar en el que transcurre buena parte del largometraje y en el que, además, se desarrollan las secuencias que cuentan con música diegética interpretada por músicos en escena que son importantes en el desarrollo de la historia original porque se dividen entre aquellas en las que se disputa políticamente el territorio por los personajes (el himno patriótico alemán *Die Wacht am Rhein* es interrumpido por *La Marsellesa*) y las que a su vez también hacen referencia al pasado de los protagonistas, esta vez, efectivamente transcurrido en sus biografías personales.

En lo que respecta a Duki, el autor de la pieza, está peinado y vestido a los modos de la época y las partes del cuerpo que tiene al descubierto, rostro y manos, aparecen despojadas de los tatuajes con los que las tiene cubiertas. Aquí asistimos a un tratamiento digital que se traduce en el borramiento de las marcas estéticas de las juventudes actuales para celebrar una hegemonía estética de hace ochenta años.

- Publicación en Instagram: *Hasta los dientes* (María Becerra y Camila Cabello)



Esta publicación de Instagram de María Becerra es compartida con la cantante cubana Camila Cabello. Se trata del póster promocional de un videoclip de pronto estreno; en el comentario refuerza el anuncio, arroba a su colega y suma emojis de extraterrestres vinculados con el póster.

La mencionada imagen consta de un recuadro en el que se destacan los nombres de las protagonistas en la parte superior y, en la inferior, se menciona al resto del equipo realizador con una tipografía de menor tamaño, emulando los afiches cinematográficos clásicos en formato analógico. Asimismo, el interior del recuadro muestra a ambas artistas vestidas, maquilladas y peinadas emulando a las películas de ciencia ficción de las décadas del '60, '70 y '80 en lo que parece ser un planeta alejado, bajo un cielo estrellado en el que convergen imágenes de una nave espacial, terreno montañoso y otro cuerpo celeste.

### 5.B.2. *Referencias directas e indirectas de influencias*

- Videoclip en YouTube: *Copa glasé* (Nathy Peluso)



Este caso resulta interesante porque amplía el espectro de influencias que el discurso hegemónico relaciona con los ritmos urbanos argentinos. La canción se enmarca dentro de la tradición de las big bands de jazz cuyos orígenes se rastrean en la década del '10 del siglo pasado, y alcanzaron la masividad a partir de la década del '40. El videoclip muestra la ejecución en vivo de la canción frente a una audiencia y, a la vez, se evidencia su registro audiovisual para su transmisión. La instrumentación está compuesta por piano de cola, batería ejecutada con escobillas, contrabajo, vientos y cuerdas, todos instrumentos que no suelen ser utilizados en el resto del repertorio de la cantante. La composición etaria de los personajes, tanto músicos como integrantes de la audiencia, supera a la media de los artistas y público que acompaña a Nathy Peluso en sus shows.

La producción finaliza con la despedida de la cantante a modo de diva que recibe la pleitesía de sus fanáticos, mientras la banda sigue sonando y aparecen en escena los créditos de la producción. Ella se encuentra en una escalera por sobre el resto, una característica central de la época representada, pero desdibujada en la contemporaneidad.

- Arte de tapa en Spotify: Ouke (Ca7riel y Paco Amoroso)

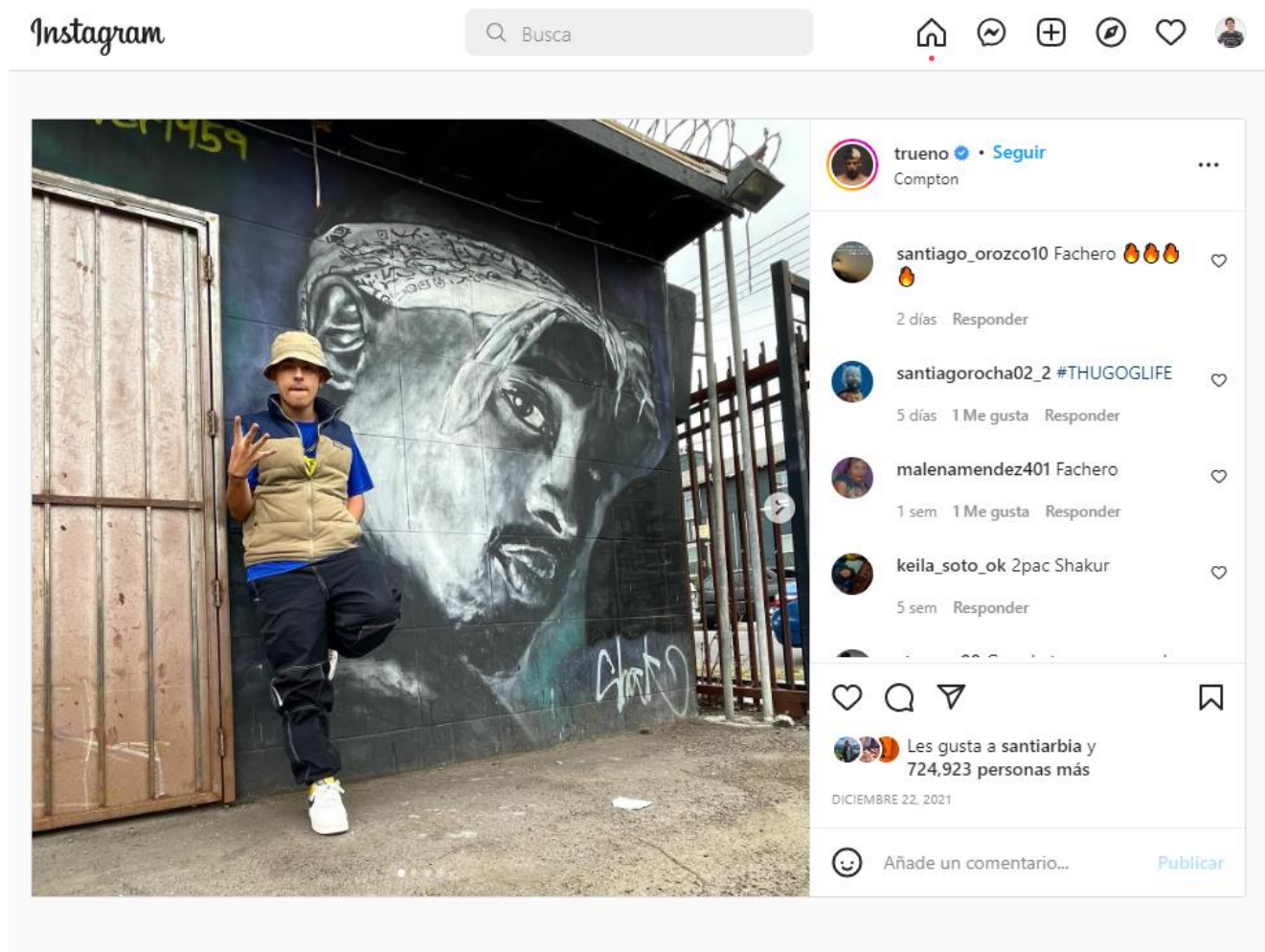


La distribución de la imagen del simple se divide siguiendo la lógica del arte de tapas de los discos de cumbia romántica y bailable de los '80, '90 y primeros '00, en los que el nombre del artista y/o grupo junto al título del álbum o el esperado mayor hit tenían un lugar predominante, acompañados con una fotografía de los músicos o cantantes principales. Y, también, se utilizan paletas de colores llamativas. En este caso puntual, los cuerpos de ambos tienen tal importancia que hasta se superponen con ambas inscripciones.

Ca7riel y Paco Amoroso visten camisas denominadas “vaqueras” que remiten a la escena de rancheras, con presentaciones en vivo en espacios pequeños, alternativos y no necesariamente ambientados para albergar espectáculos musicales. La aparente prolijidad de las mismas, reforzada por sus pantalones apretados ceñidos con cinturones de cuero, contrastan con sus poses, tatuajes y peinados que dialogan desde el presente con esos rasgos hereditarios de músicas populares.



- Publicación en Instagram: Tupac Shakur (Trueno)



En esta publicación sin comentario alguno y ubicada en Compton, ciudad de Los Ángeles, Trueno posa recostado sobre un mural callejero que homenajea a Tupac Shakur, referente del subgénero gangsta rap, asesinado a los 25 años bajo la modalidad *drive-by shooting*<sup>24</sup>. Se trata de una figura ineludible en el desarrollo musical de la escena, pero también como ícono de la lucha contra las desigualdades.

El artista argentino se encuentra utilizando la camiseta de Boca Juniors, club del que es hincha y emblema del barrio de La Boca de donde es oriundo. Este homenaje es una clara referencia de sus influencias, tanto en lo referido estrictamente a lo musical como a sus postulados ideológicos en términos más amplios.

<sup>24</sup> Crimen en el cual se dispara un arma de fuego desde un vehículo en movimiento contra un transeúnte. Dicha modalidad fue muy asidua durante los años '20 por integrantes de la mafia de Estados Unidos y volvió a ser utilizada en el marco de los enfrentamientos entre pandillas en la década del '90.

### 5.B.C. *Exaltación del presente y el futuro, pero con fuertes reminiscencias*

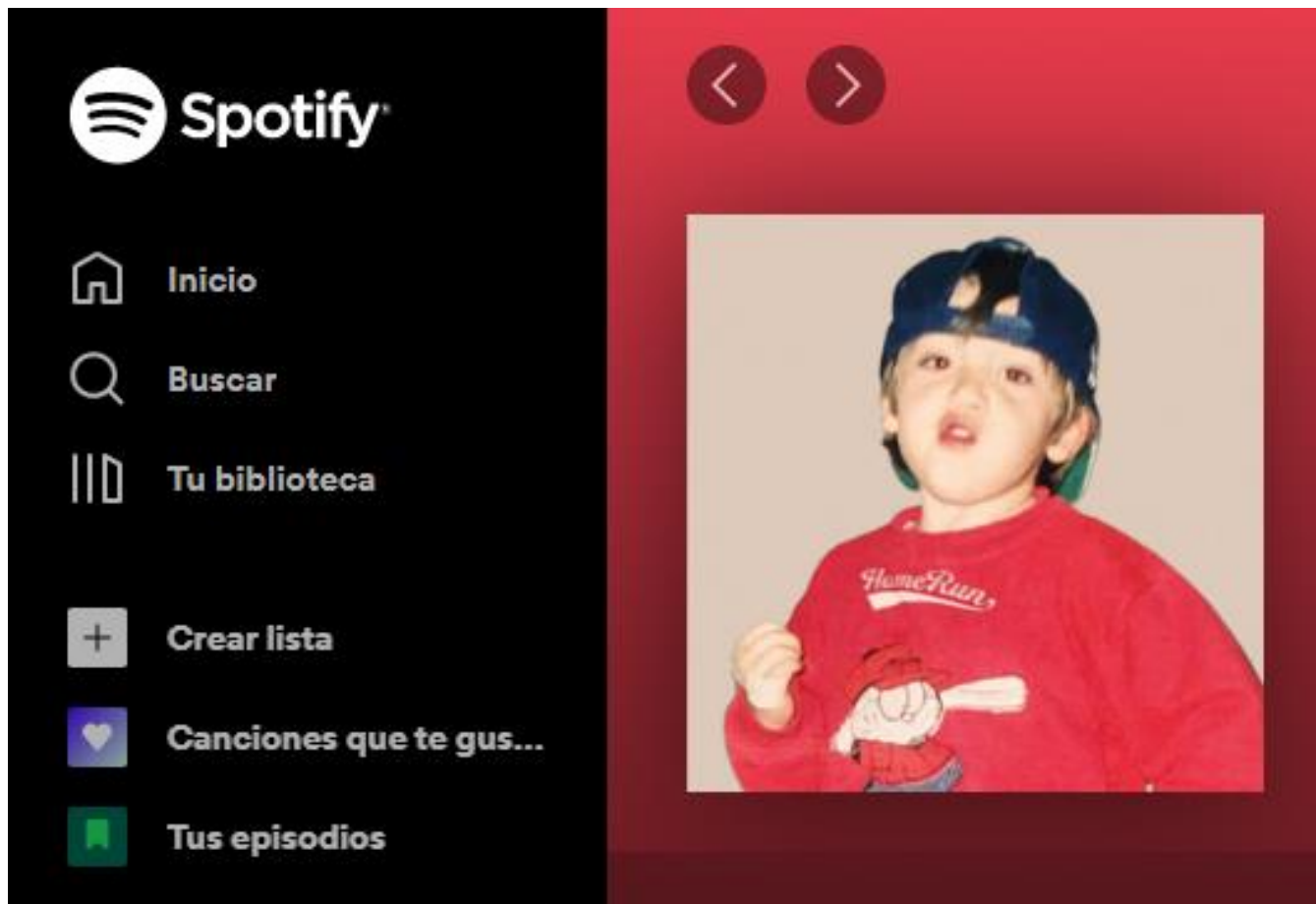
- Videoclip en YouTube: *Mirá Mamá* (WOS)



En este videoclip Wos celebra su presente declarando que se trata de un momento que vale la pena ser vivido, además de representar el escenario de un futuro aún superador, pero muestra numerosas referencias al pasado. En lo que respecta al formato, la producción cuenta con subtítulos, es en blanco y negro y posee un *ratio* de imagen 4:3, la relación de aspecto clásica de los televisores de tubo hogareños previo al advenimiento de la tecnología widescreen.

Tanto la producción audiovisual como la letra de la canción están dedicadas a la madre del artista, a quien le comunica sus emociones en relación a los progresivos logros de su carrera. Lo hace mediante imágenes de archivo de su infancia (jugando a la pelota en un patio, filmándose con la cámara de video, bailando descalzo sobre una alfombra), de su vida cotidiana en la contemporaneidad (reuniones con amigos, tareas domésticas, paseos) y de su quehacer como referente de la escena de los ritmos urbanos nacionales (conciertos, grabaciones, detrás de escena).

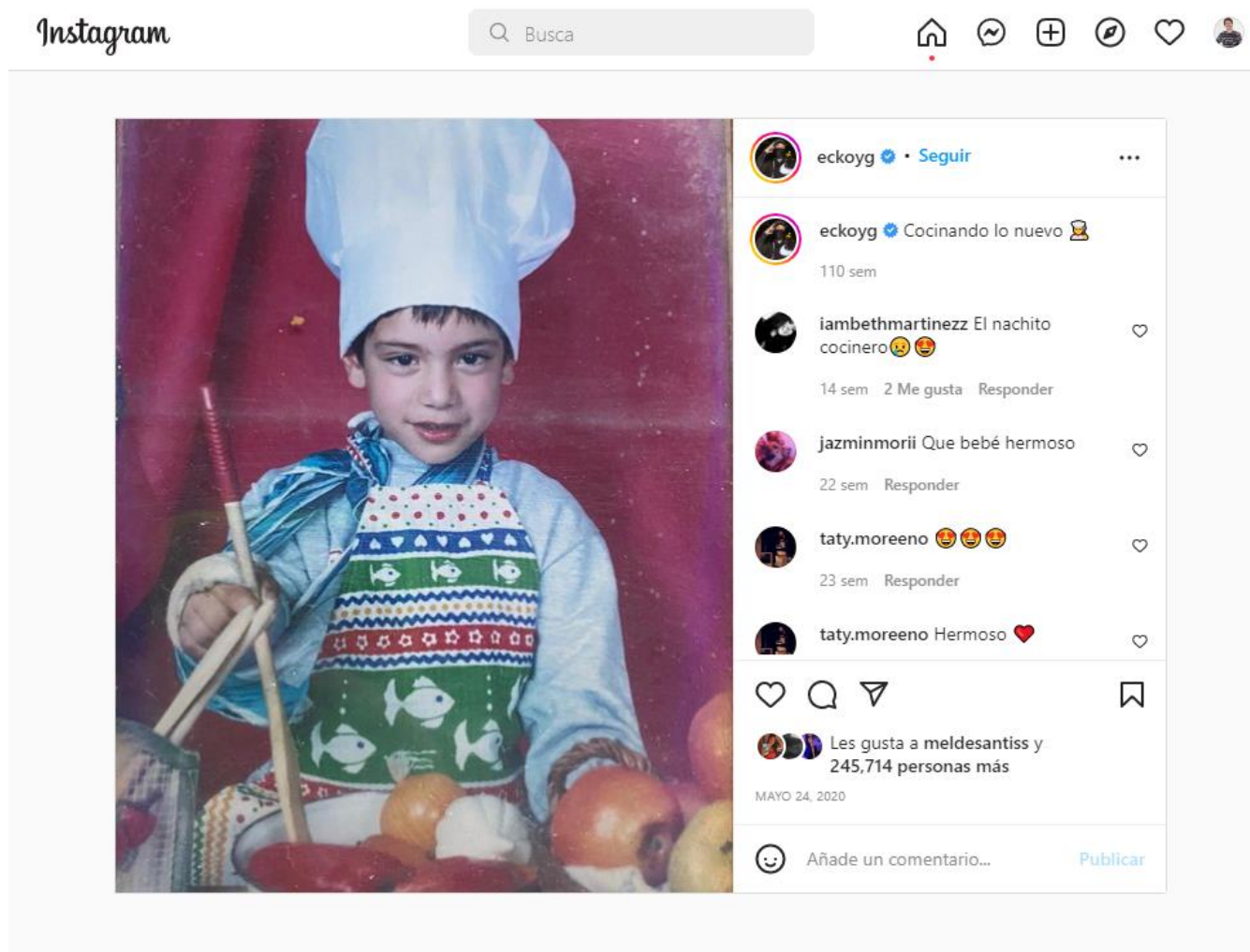
- Arte de tapa en Spotify: *Homerun* (Paulo Londra)



El arte de tapa de este disco, el primero de Paulo Londra, únicamente consta de una fotografía suya de niño, capturada con una cámara analógica, lo que se evidencia en el gramaje de su calidad y en el brillo rojizo de sus ojos, considerado como un problema en ese tipo de registros. No se aclara quién es el artista, esa interpretación se deja a consideración de quienes puedan asociar esa imagen con la de Londra de niño.

Con el título del disco pasa algo similar, pero con una particularidad: si bien tampoco aparece escrito de manera sobreimpresa, el buzo que utiliza el niño fotografiado tiene la leyenda “HomeRun”, referida a una jugada característica del béisbol. El disco se titula *Homerun*, sin la “r” en mayúscula, mostrando una adaptación de dicha nomenclatura, también popularmente conocida como “Home Run”, “Home run” o hasta “jonrón”. El sentido se refuerza con la imagen de dicha vestimenta, que muestra al personaje animado Garfield practicando ese deporte utilizando un buzo rojo y un gorro, idénticas prendas que viste el niño que, de adulto, titula de esa forma su disco debut.

- Publicación en Instagram: Cocinando lo nuevo (Ecko)



En esta publicación de Instagram se repite la tendencia del ejemplo anterior, en la que el artista comparte una fotografía analógica de su propio cuerpo siendo niño. Aquí es acompañada con la leyenda “Cocinando lo nuevo” y un emoji que representa a un cocinero. Resulta pertinente el ejemplo porque se muestra un pasado (la foto) desde un presente continuo (uso del gerundio en el texto) apelando a un futuro conocido (certeza sobre lo que será “lo nuevo” cuando se publique el material que se encuentra en producción).

En lo que respecta a la imagen, observamos a un niño que se encuentra jugando a ser cocinero, pero principalmente posando para la ocasión: hay un telón de fondo, los accesorios de la vestimenta son específicos (delantal, gorro) y con un cucharón de madera “revuelve” un plato que contiene alimentos (morrón, cebolla, ajo) que todavía no se están cocinando.



## 5.C. Alternatividad estética

Desde que las juventudes se constituyeron como sujetos sociales específicos, matizando el binomio de infancias tuteladas y adultez productiva, sus múltiples y diversas comunidades adoptaron construcciones estéticas de sí mismas como forma de reconocimiento y legitimidad interna, por una parte, y al mismo tiempo como diferencia (entre sí, con la esfera correspondiente a los menores de edad y a la que responde a la definición clásica de “lo adulto”). Esta alternatividad queda de manifiesto a partir de múltiples mecanismos, tales como las formas de habitar el espacio, los modos de gestión del propio cuerpo (integrando circuitos de consumo de vestimenta, cortes de pelo y tatuajes) y las tácticas de resignificación del lenguaje canónico (interpretando al léxico mediante modismos de escritura y de oralidad), por ejemplo.

Con el advenimiento de la digitalización de muchos de los procesos de comunicación en general y de gestión de la imagen en particular, estos comportamientos continuaron sus desarrollos en nuevos ámbitos y, así, se complejizó aún más el espectro de lo identitario. Aquí comprendemos a la identidad como una sumatoria de factores históricos, de clase, de género, familiares, educativos y geográficos, entre otros múltiples abordajes posibles. Debido a esa amplitud, focalizamos específicamente en la alternatividad estética observada en los referentes empíricos digitales que seleccionamos.

En los escenarios digitales, decíamos, la construcción semiótica de uno mismo puede desarrollarse a partir de un ejercicio curatorial, con una selección cotidiana y continua de qué, cómo, cuándo y para quién se exhibe lo mostrado, y se resguarda -aunque no siempre- lo privado, lo íntimo y hasta lo secreto. La construcción de una alternatividad estética por parte de referentes de la escena musical global es un clásico, muchas veces iniciada como una genuina manifestación contrahegemónica de algún sector específico de las juventudes, y muchas otras deglutido como una forma banal más de consumo capitalista por los mecanismos intrínsecos de la industria cultural. Psicodélicos, progs, mods, hypsters, hippies, rockabillys, skinheads, punks, rastas, metaleros, postpunks y la lista sigue: construcciones identitarias a partir de ideologías políticas, creencias, latitudes y otras múltiples variables, pero todas teniendo a la música como un factor ineludible.

La resignificación de simbología de tradiciones diversas, en muchos casos contrarias a lo proclamado por los grupos de sentido que las adoptan, es una característica referencial de estos procesos. Entre los que han marcado hitos en la cultura popular, podemos rastrear los denominados “cuernitos” realizados por artistas y seguidores del heavy metal como signo identitario, que fue adoptado originalmente por el vocalista Dio a partir de un gesto similar realizado por su abuela para rechazar al demonio, no para invocarlo (en ese caso, uniendo los dos puños y únicamente levantando ambos dedos meñiques). En el mismo género podemos mencionar también al uso de cuero y tachas como una manifestación de masculinidad heterosexual, cuando quien comenzó con dicha tradición, el cantante de Judas Priest Rob Halford, lo adoptó a partir de sus incursiones en bares gay friendly.

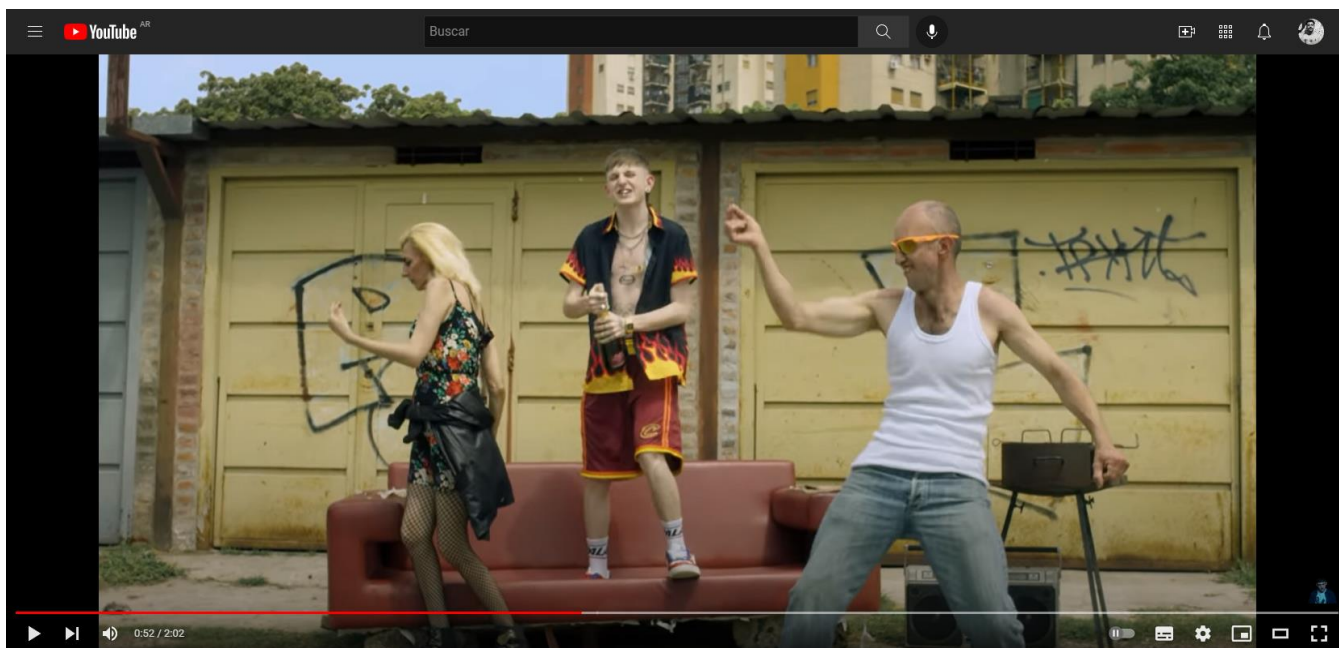
Las intervenciones en los rostros aparecen en diversos subgéneros del heavy, tales como el hard rock estadounidense, el industrial alemán o el black metal noruego. En lo que respecta a la tradición del rap, se puede tender un paralelismo entre lo constituido como colectivo por los artistas urbanos argentinos y otras comunidades de sentido, por ejemplo a partir de las experiencias grupales de Wu-Tang Clan, Schemaposse, Three 6 Mafia y GothBoiClique.

En todos los casos asistimos a una creciente manifestación expresiva, cada vez más ocupada y en muchos casos preocupada por la mirada de los demás, sean o no del grupo de referencia, como decíamos anteriormente, tanto para agradar como para mostrar una diferencia clara en relación a lo rechazado. Así, consideramos pertinente no solo la enunciación, sino también las diversas interpretaciones de los usuarios de las aplicaciones a partir de las cuales obtuvimos nuestros casos de análisis.

Comprendemos a los artistas como parte constitutiva de los entornos que habitan, como actores que se vinculan como la tradición que responde a una definición de “belleza” en crisis y en muchos casos provenientes de sectores populares que tienen a sus cuerpos como uno de los pocos escenarios a partir de los cuales expresarse y dirimir la batalla simbólica de la construcción de sentido. Por ende, y teniendo todo lo anterior en cuenta, a los fines de la presente tesis analizaremos la alternatividad estética de los referentes de la escena nacional de ritmos urbanos a partir de la ponderación de entornos populares, las tensiones con la construcción estética hegemónica y la definición del cuerpo como lienzo: peinados y tatuajes en pieles históricamente invisibilizadas.

### 5.C.1. Ponderación de entornos populares

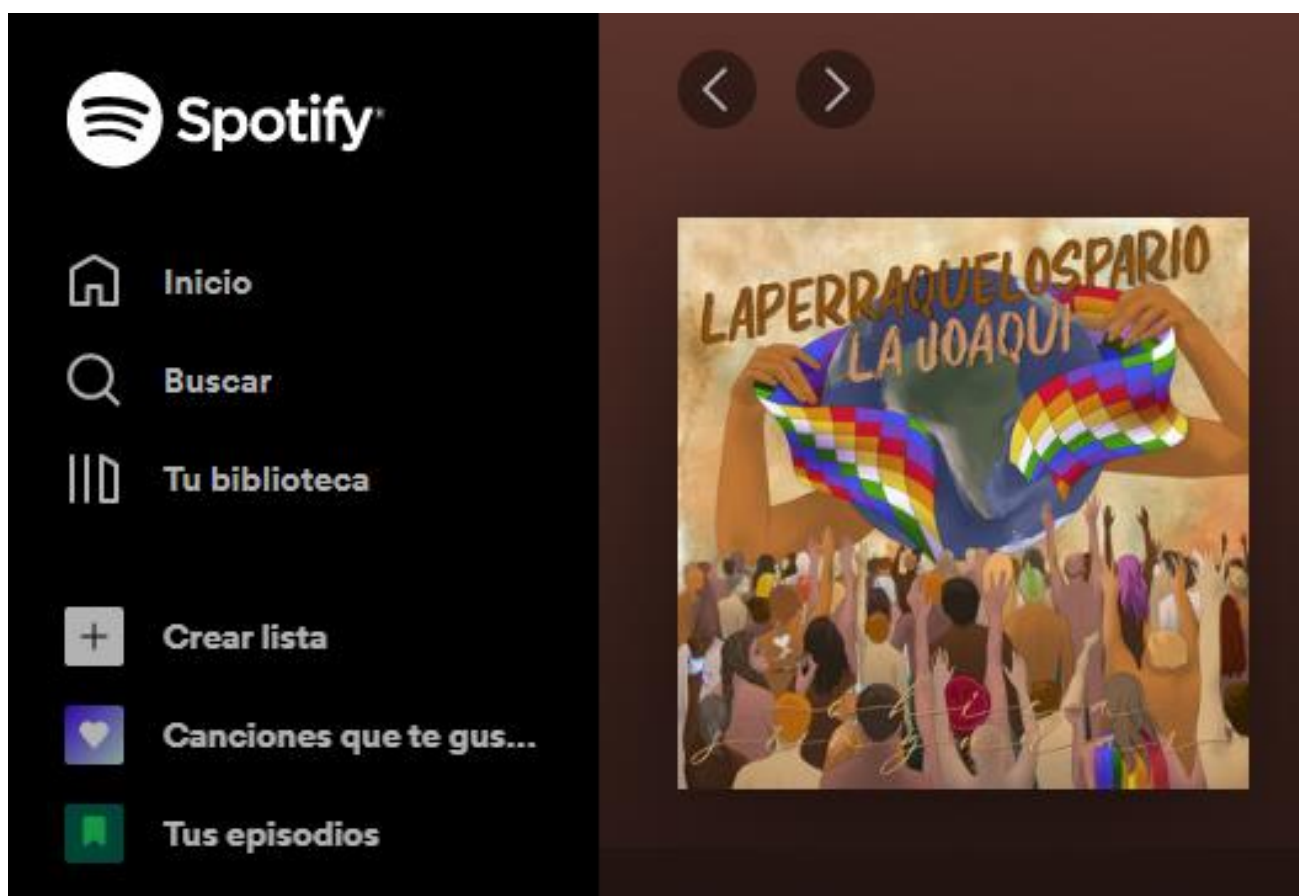
- Videoclip en YouTube: *Dudade* (Dillom)



En el Conurbano Bonaerense la naturaleza ofrece resistencia y el pasto le gana al cemento, aunque éste lo intenta cubrir. Este videoclip transcurre en un típico escenario público de dicha región, en un barrio de torres al estilo monoblock con depósitos cubiertos por techos de chapa. Muchas paredes están sin pintar, las puertas y portones están oxidadas y se suceden grafitis en diversos espacios vandalizados. La vinculación con las zonas colectivas tiene una fuerte impronta comunitaria, evidenciada en diversos elementos tradicionalmente hogareños que están apostados en la vereda (un sillón, una radio, un brasero) o en la práctica de tender la ropa recién lavada en los balcones a la vista de los vecinos. Además, la circulación vehicular y la peatonal no están claramente delimitadas ante la ausencia de cordones en las veredas y de calles cubiertas de adoquines.

Asimismo, los bailarines que acompañan a Dillom no responden al canon de belleza hegemónico imperante. Tampoco son jóvenes, como los protagonistas de las propuestas coreográficas de la mayoría de los videoclips del género.

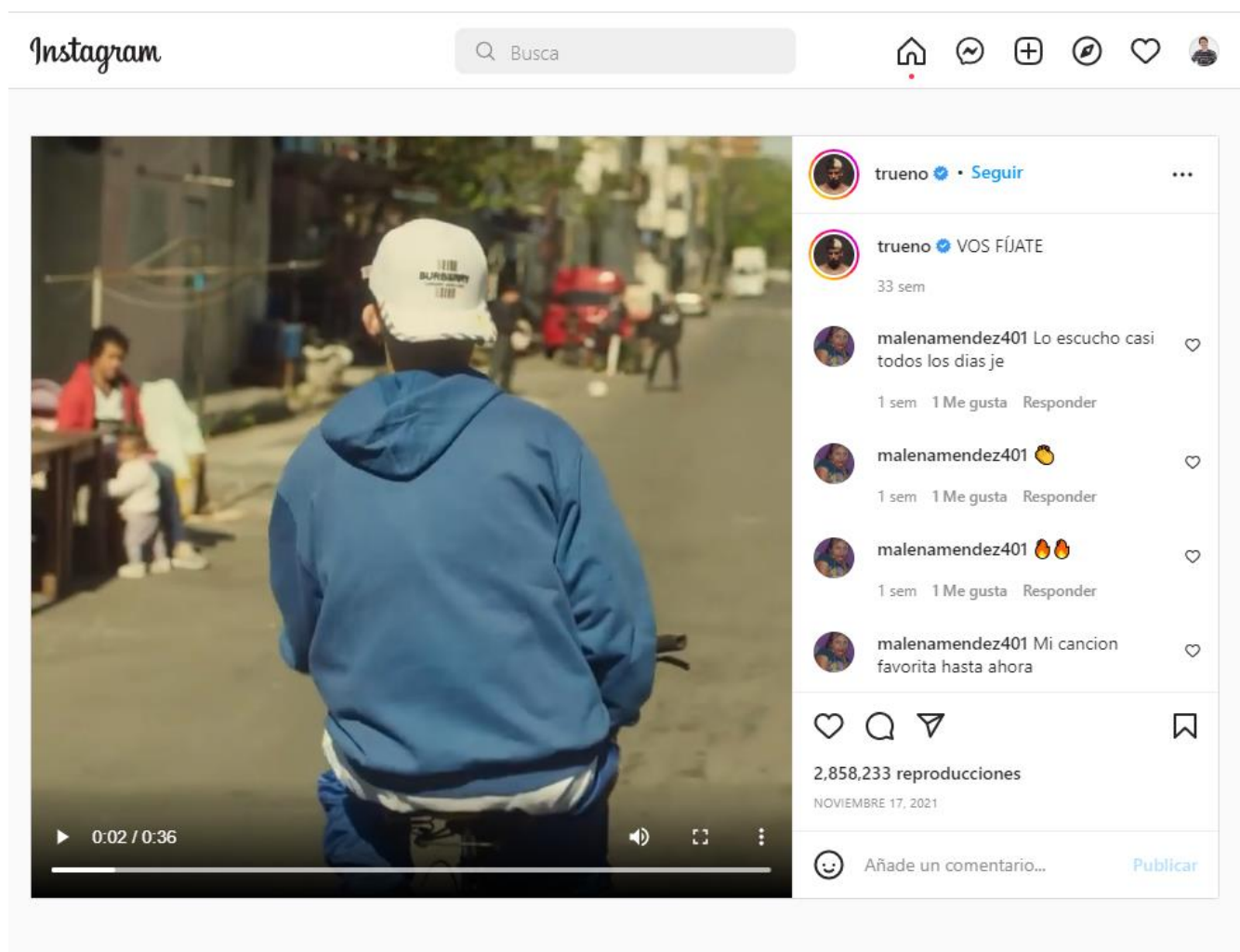
- Arte de tapa en Spotify: *Chica singular* (La Joaqui y La Perra Que Los Parió)



Este arte de tapa corresponde a una canción interpretada por la artista de ritmos urbanos La Joaqui y la banda de rock La Perra Que Los Parió. Tanto dichos nombres artísticos como el título del track se especifican en la imagen: los primeros en la parte superior y el segundo en la inferior, solapándose con la ilustración central de la propuesta que representa al planeta Tierra con brazos, enfundándose con una wiphala. Vale mencionar que el sector mostrado del planeta es Latinoamérica.

Contemplando la escena se reúnen muchas personas desnudas; sus pieles son marrones, al igual que la de los brazos de la Tierra, el fondo de la imagen y las diversas tipografías. Los diversos colores de la wiphala, junto con otros, se presentan en varias banderas y pañuelos que ostentan dichos cuerpos. Se observa la bandera del orgullo LGBT y dos pañuelos: uno, del orgullo trans; otro, de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito.

- Publicación en Instagram: *Dance crip* (Trueno)

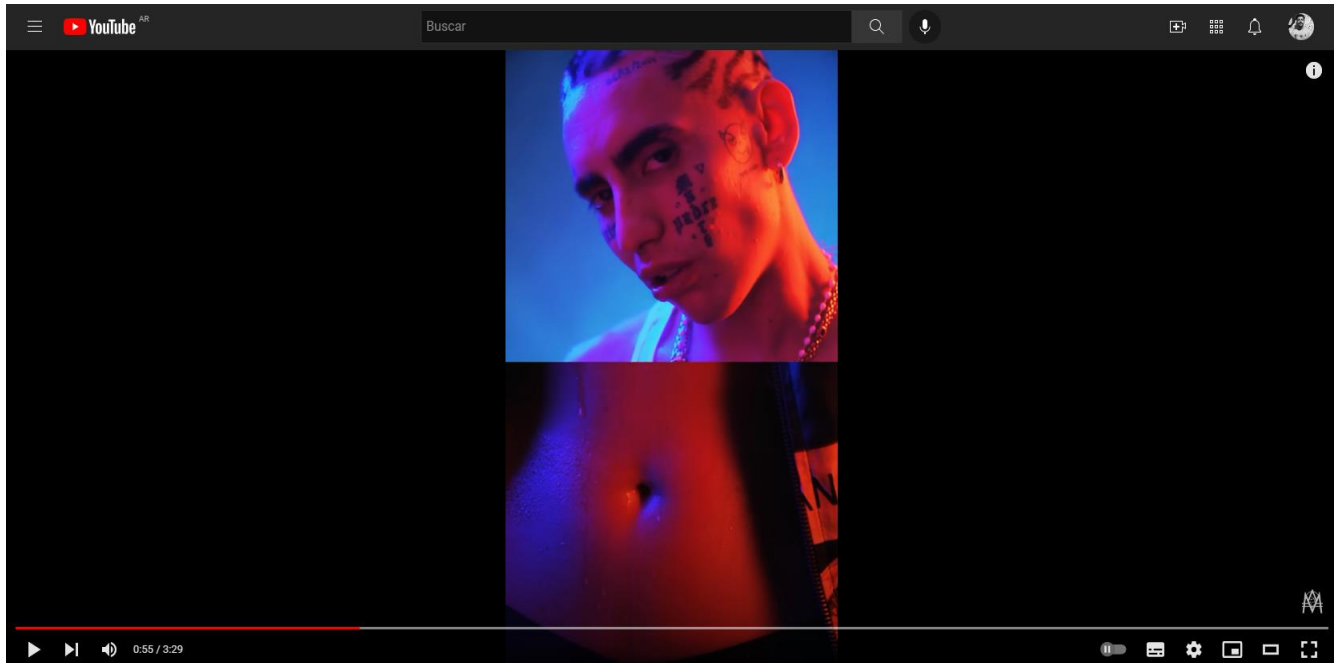


Con la leyenda “VOS FÍJATE”, en mayúsculas y con esa acentuación, Trueno publicó en Instagram este video que constituye un teaser del videoclip de su hit *Dance crip*. Este video breve muestra tres secuencias de la producción audiovisual completa, registrada en el barrio de La Boca de donde el artista es oriundo; incluso, en una escena se evidencia un cartel que señala “Comuna 4” en el ingreso de una plaza (entidad administrativa de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires también integrada por Barracas, Nueva Pompeya y Parque Patricios).

En la primera escena Trueno maniobra su bicicleta por las calles del barrio, habitadas por chicos jugando a la pelota y adultos sentados en sillas improvisadas; en la segunda, protagoniza un baile frente a los tableros de una mesa que sostiene la comida compartida por todos los vecinos; y, en la tercera, se encuentra en un bar popular de la zona.

### 5.C.2. Tensiones con la construcción estética hegemónica

- Videoclip en YouTube: *Otra botella* (Khea y Neo Pistea)

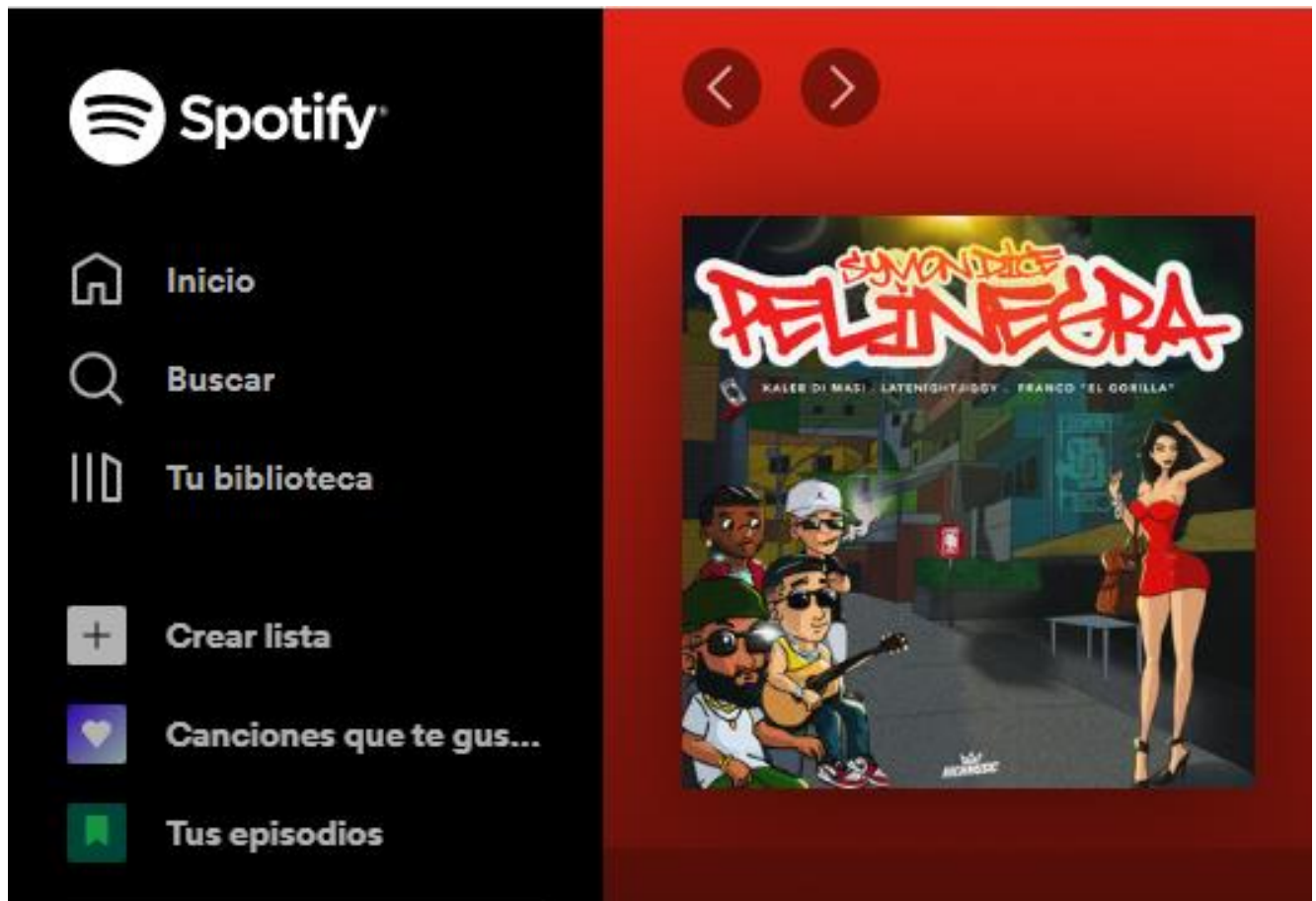


En este videoclip registrado para ser visualizado en pantallas verticales, los dos cantantes manifiestan su deseo de conquistar a la mujer que protagoniza junto a ellos la pieza audiovisual. Ella está ubicada únicamente como objeto de deseo, a partir de un discurso patriarcal que repite los mandatos imperantes acerca de la seducción y la sexualidad. La joven responde al canon de belleza hegemónico, pero ellos no lo hacen: utilizan ropa deportiva, tienen parte de sus cabezas rapadas, tatuajes en los rostros y cuellos y sus pasos de baile son extemporáneos, más similares al de expresiones del estilo *wachiturro* que al del resto de los artistas urbanos de la escena actual.

No reniegan del ideal de belleza, sino que disputan el objeto de deseo de otros varones exponiendo a partir de sus propios cuerpos las asimetrías imperantes en relación a los valores estéticos considerados como socialmente deseables. En este caso, que si bien detenta esta particularidad, la manifestación de la diversidad no hace mella en las bases del discurso machista, que se mantiene intacto.



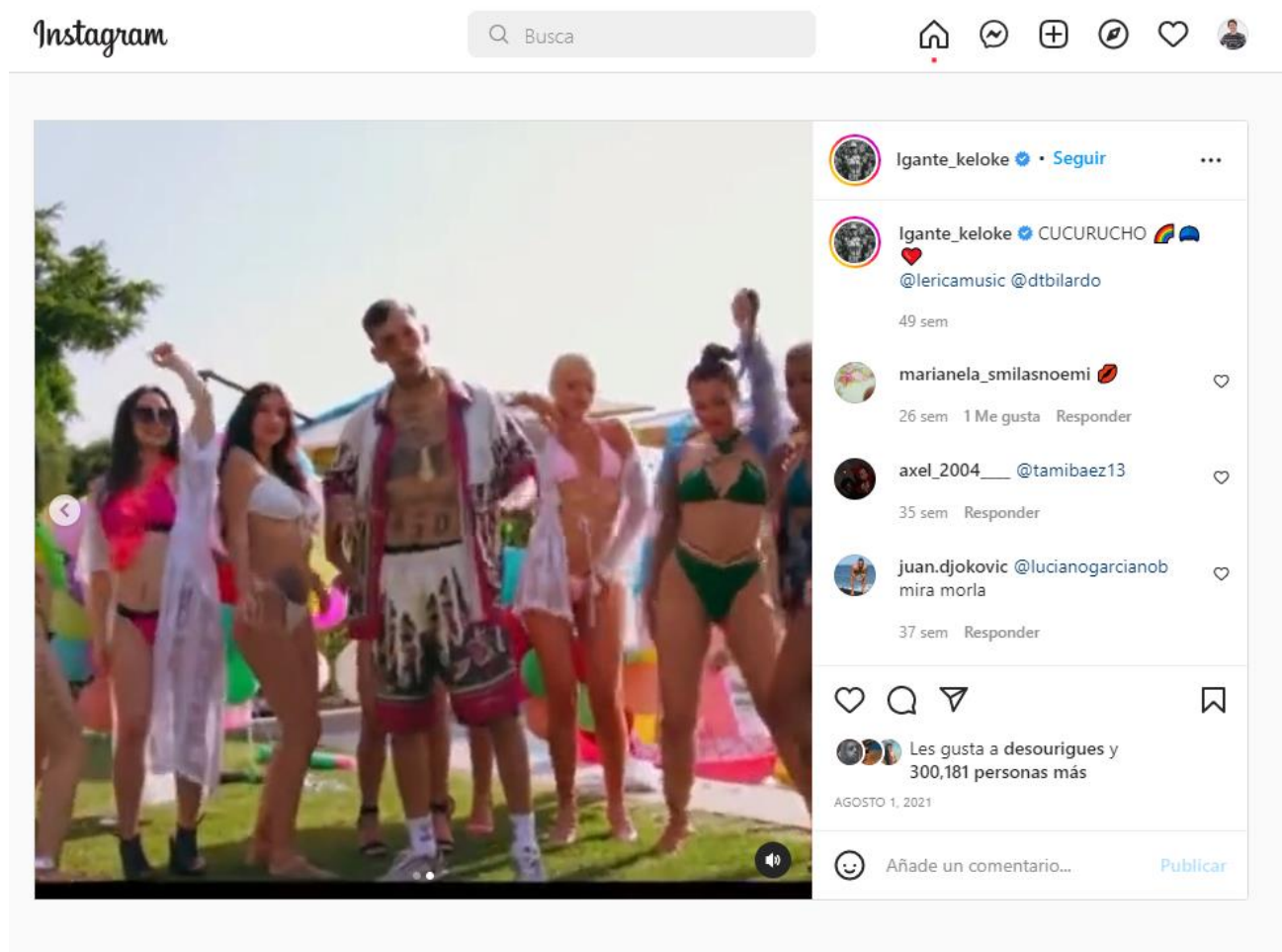
- Arte de tapa en Spotify: *Pelinegra* (Kaleb Di Masi, Symon Dice, LATENIGHTJIGGY y Franco “El Gorilla”)



Acompañado de artistas de diversos países latinoamericanos, el argentino Kaleb Di Masi es uno de los protagonistas de esta ilustración que constituye el arte de tapa de la colaboración entre ellos; juntos, se encuentran fumando y tocando la guitarra en la vereda de un barrio popular, en el que se agolpan construcciones de varios pisos compuestas por diversos hogares, grafitis, luces brillantes y el tendido eléctrico de la zona.

Las animaciones que emulan a los cuatro músicos observan a una mujer que se encuentra frente a ellos, quien parece no verlos. Los cinco cuerpos son representados de forma caricaturesca, pero con notables diferencias: mientras los varones usan ropa deportiva y son pequeños con cabezas grandes, ella los dobla en altura, sus piernas son exageradamente largas, la cintura es ínfima, es muy voluptuosa y está enfundada en un vestido rojo ceñido a su figura.

- Publicación en Instagram: Cucurucho (L-Gante)



Esta publicación de Instagram consta de dos videos breves, de menos de quince segundos cada uno, ambos extractos del videoclip de la canción realizada por L-Gante junto a Lérica y DT Bilardo, a quienes arroba en el comentario en el que además especifica el título de la canción, completada con emojis. El encargado de la vocalización en las escenas seleccionadas es el titular del perfil, y junto a los otros dos artistas, son los únicos varones que aparecen en escena, que transcurre al aire libre, en el parque de una casa con pileta de natación, rodeada de sombrillas, reposeras y globos de diversos colores.

Mientras L-Gante viste ropa deportiva (incluso dentro de la pileta) y muestra los tatuajes del denominado estilo tumbero que decoran su cuerpo, el resto de las personas que aparecen en escena son mujeres jóvenes, todas respondiendo al canon hegemónico de belleza, y únicamente vistiendo bikinis y batas transparentes.



### 5.C.3. *El cuerpo como lienzo: peinados y tatuajes en pieles históricamente invisibilizadas*

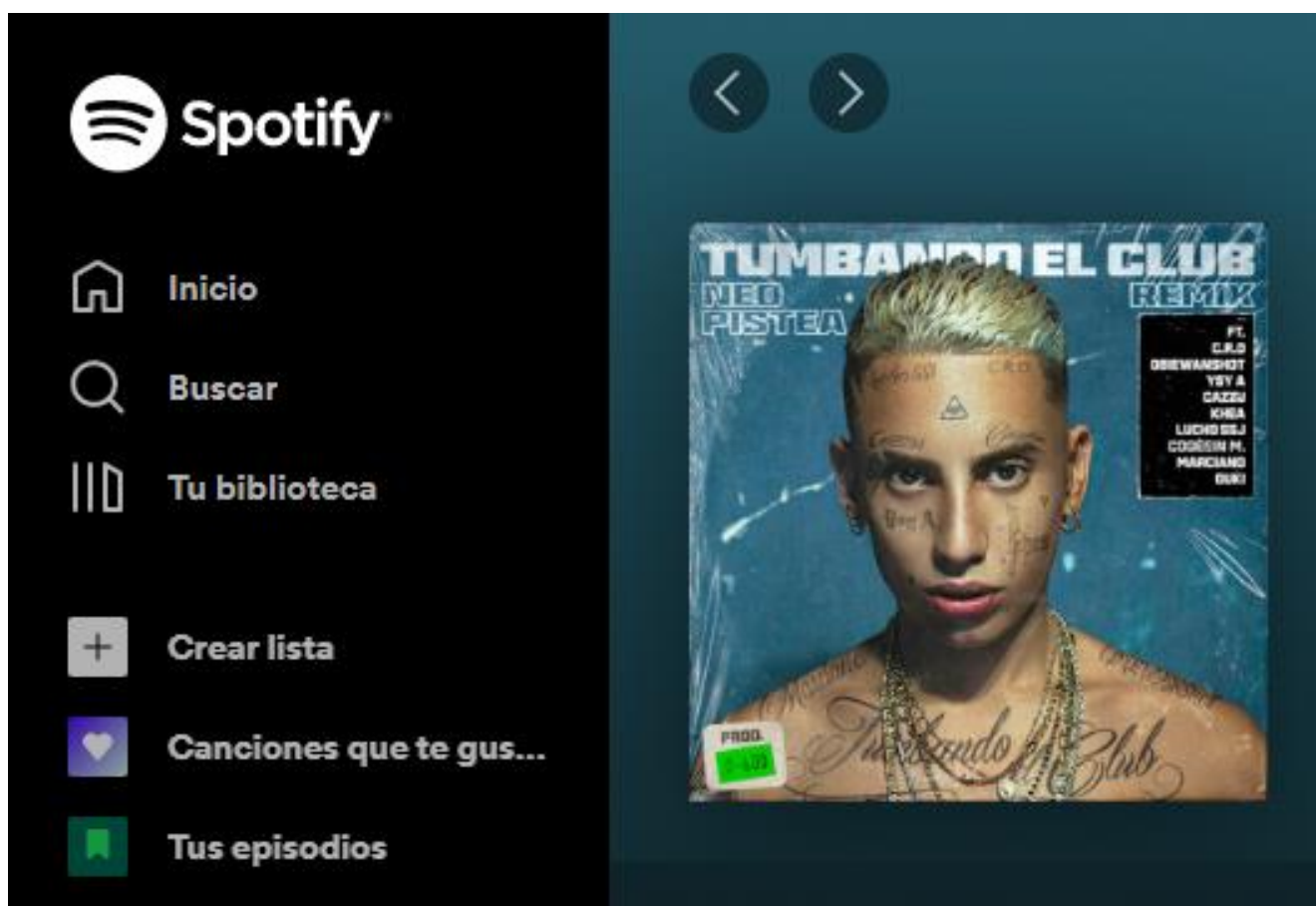
- Videoclip en YouTube: *Turra* (Cazzu y Alan Gomez)



En este videoclip, la alternatividad estética se evidencia desde el título de la canción: su protagonista, Cazzu, se afeita parte de la cabeza frente a la cámara en lo que parece ser un galpón abandonado y muestra el proceso de adoptar el denominado “corte turro”. Esa nomenclatura, inicialmente peyorativa, es resignificada y reivindicada como rasgo identitario de la artista, que no responde al canon de belleza imperante y lo exalta mostrando en primeros primerísimos planos su boca (que no es pequeña), su nariz (que no es respingada), sus orejas (repletas de perforaciones de las que cuelgan una gran cantidad de aros), su piel (que no es blanca), su pelo (que no es rubio, incluso estando teñido), sus tatuajes (que no son delicados) y sus dedos (enfundados en anillos extremadamente grandes y con largas uñas esculpidas).

Luego de cortarse el pelo, baila provocativamente entre varios hombres, con quienes comparte su estilo. Los toca, les menea y los seduce, mientras toma fernet con gaseosa cola de una botella de plástico cortada. Teniendo el apodo de “La Reina del Trap”, no vacila en finalizar el videoclip riendo y haciendo *fuck you* a cámara.

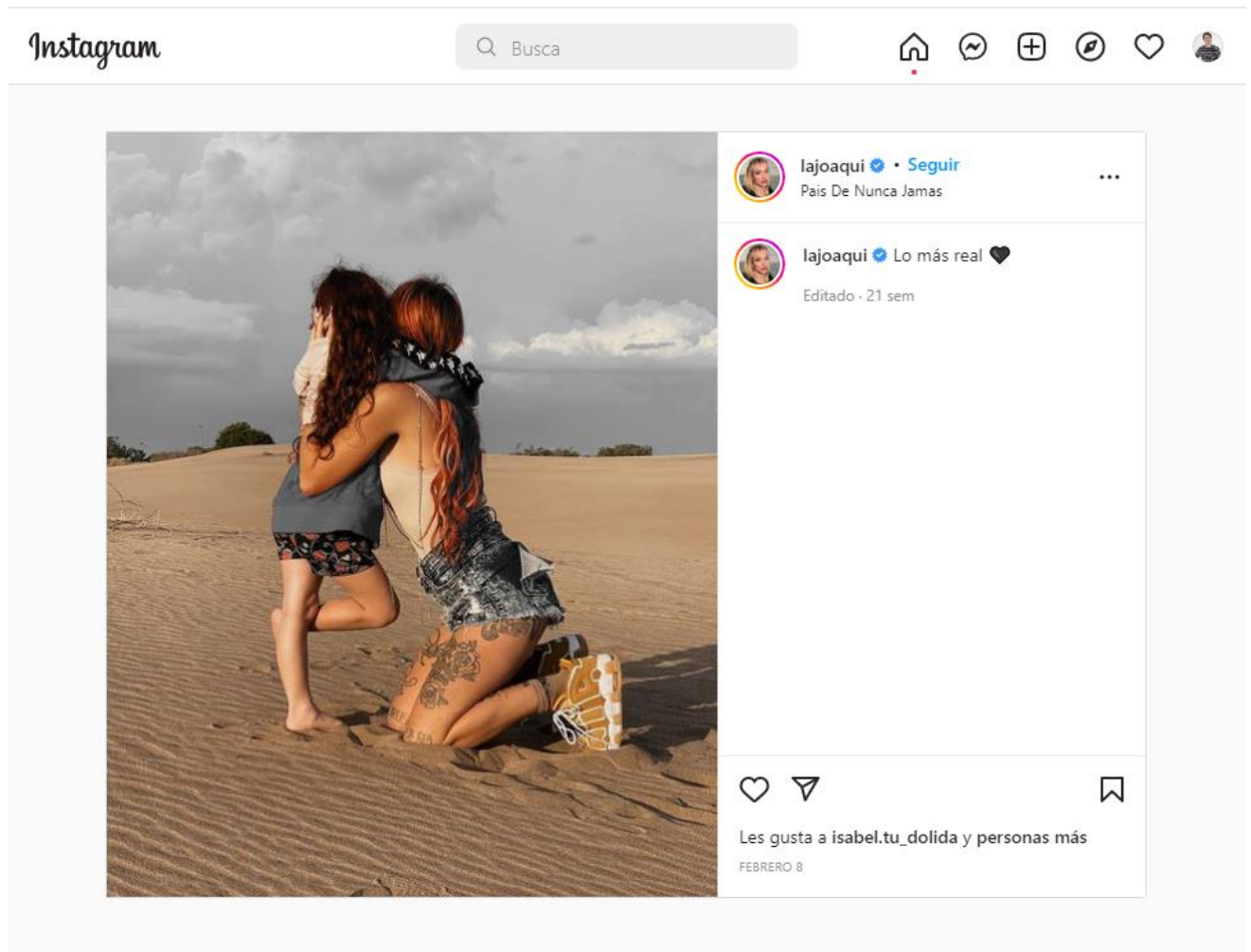
- Arte de tapa en Spotify: *Tumbando el club* (Neo Pisteá, C.R.O, Obiewanshot, YSY A, Cazzu, Khea, Lucho SSJ, Coqueéin Montana, Marcianos Crew y Duki)



Al igual que en ejemplos anteriores, el arte de tapa de esta canción emula al formato CD, en este caso, incluso, envuelto en el nylon tradicional que protege a las copias en las bateas de los casi extintos negocios de venta de discos. Se trata de la representación gráfica de *Tumbando el club*, uno de los mayores clásicos del género, que sentó las bases de la colaboración entre una gran cantidad de artistas (tan es así que la canción tiene una duración de 7'36'' que, si bien excede los objetivos de la presente tesis, representa un quiebre en relación a la mucho más breve duración promedio de los tracks del estilo).

Podría resultar una paradoja que el único que aparezca sea Neo Pisteá, autor de la canción. Sin embargo, el resto de los artistas, además de figurar en un calco sobre el estuche de la caja del CD, aparecen como tatuajes sobre la piel de su colega (cuyos tatuajes reales fueron modificados digitalmente para asimilarlos a los de la edición final, que hasta incluye el título de la canción).

- Publicación en Instagram: *Lo más real* (La Joaqui)



Ubicada en el fantástico País de Nunca Jamás donde habita el personaje *Peter Pan* pergeñado por el novelista y dramaturgo escocés James Matthew Barrie hace más de un siglo, esta publicación consta de una fotografía de la artista abrazada a su hija en la playa. A diferencia del resto de los contenidos de su feed, tiene los comentarios de los usuarios desactivados y acompaña a la imagen con la frase “*Lo más real*” y un emoji, a pesar de ubicarla en un escenario ficticio.

En ambas piernas de la autora de la publicación, La Joaqui, se suceden grandes tatuajes que las cubren casi por completo, y resaltan frente a la piel sin intervenciones de la pequeña que la acompaña. Aquí, se pone de manifiesto la intención de intervenir el cuerpo de manera definitiva a partir de los tatuajes sin que esto redunde en una actitud necesariamente desafiante, sino que también puede formar parte de un entorno familiar, amoroso y de cuidado.

## **6. ¿Y si lo efímero resulta inolvidable?**

### **Algunas conclusiones posibles**

*Cambia lo superficial  
cambia también lo profundo  
cambia el modo de pensar  
cambia todo en este mundo.  
Cambia el clima con los años  
cambia el pastor su rebaño  
y así como todo cambia  
que yo cambie no es extraño.  
Cambia el más fino brillante  
de mano en mano su brillo  
cambia el nido el pajarillo  
cambia el sentir un amante.  
Cambia el rumbo el caminante  
aunque esto le cause daño  
y así como todo cambia  
que yo cambie no extraño.*

Mercedes Sosa

*Todo cambia (1984)*

Ciertos discursos sobre las juventudes contemporáneas tienden a relacionar sus consumos culturales con lo efímero, intentando generalizar la compleja trama de interacción simbólica con las industrias culturales -en plural- en el marco de la industria cultural -en particular-.

Es cierto que muchos de quienes son jóvenes en la actualidad habitan asiduamente escenarios -virtuales, en muchos casos- en los cuales la instantaneidad goza de un estatus altamente legitimado, pero creemos que lo responsable es delimitar los análisis acerca de dichas prácticas y no tratar aplicar generalizaciones vacuas sobre diversos fenómenos que, por desconocidos o como mínimo lejanos del considerado universo adulto, no por eso son simples, sino más bien todo lo contrario.

La escena musical urbana argentina se postula como lo novedoso en comparación con las escasas actualizaciones de los principales referentes de otros géneros musicales. Muchos de ellos se encuentran sumidos en crisis de distintos tipos (creativa, de convocatoria, de capacidad de influencia en las conversaciones inherentes al campo de la cultura, etc.).

En esa auto-representación, primero tolerada, luego aceptada y más tarde amplificadas por simpatizantes y detractores, hay numerosos circuitos de construcción de sentido que efectivamente son efímeros, lo que no implica que con esto se determine su calidad o relevancia (en el campo comunicacional, en la historia del arte, en las relaciones de poder).

Sin embargo, esto constituye únicamente un aspecto de su amplia identidad que, ya desde esta propia postulación, resulta insuficiente: se trata de múltiples rasgos identitarios que están en constante tensión, construcción y afirmación. Asistimos a un momento histórico en el cual el género se sigue expandiendo sin perder sus características iniciales ni tampoco se estanca en ningún atajo presentado por los actores empresariales y mediáticos tradicionales del mercado que, a esta altura de los hechos, son más dependientes de estos artistas que viceversa.

El sentido de colaboración entre artistas, la cercanía con sus audiencias, la escasa participación en espacios de legitimación históricos como los medios de comunicación clásicos, la creación de comunidades (físicas y virtuales) y el sostenimiento de una postura estética más allá de las modas ocasionales, ubican a estos emergentes del campo de la cultura como sujetos de estudio más que interesantes. Todo esto sumado a su marcada relación con tres factores que, tras lo expuesto, confirmamos como fundamentales: la apropiación digital, la disrupción nostálgica y la alternatividad estética.

- En lo referido a la primera categoría de análisis, vimos a partir de los referentes empíricos escogidos la insoslayable ubicuidad de lo digital a partir de usos y apropiaciones por parte de los artistas jóvenes citados y de sus seguidores, quienes conforman una escena para la cual los contenidos digitales son fundamentales en su constitución, fortalecimiento y expansión.

- A partir de la segunda categoría de análisis, reconocimos a la nostalgia como una característica excluyente de este fenómeno, a la altura de la tradición hereditaria de la

cultura popular y masiva. Específicamente, aquella vivenciada y compartida por juventudes constituidas como referenciales del mainstream más contemporáneo.

- Por último, la tercera categoría de análisis actuó, a fines de nuestro estudio, como plafón para reconocer que los cuerpos atravesados por los signos a los que hicimos referencia lograron incursionar en distintos escenarios de disputa de sentido históricamente reservados para artistas con características que responden a cánones hegemónicos, socialmente establecidos como deseables.

El estudio del período comprendido en el presente trabajo resulta particularmente desafiante, debido a que si bien el género continuó con su tradición, protagonizó profundas adaptaciones a la coyuntura. En 2018 la escena logró autonomía tras la experiencia fundacional brindada por El Quinto Escalón, en 2019 se constituyó como una de las expresiones populares más masivas de Argentina, en 2020 se reconvirtió y habitó únicamente espacios virtuales, en 2021 mixturó dicha experiencia con progresivas aperturas de ámbitos presenciales y en 2022 retornó a la posibilidad de elegir prácticamente sin ningún inconveniente qué espacios habitar y de qué forma hacerlo.

No creemos que el estudio sobre un pasado reciente, y mucho menos las lecturas que podamos aventurarnos a realizar sobre experiencias presentes, se pueden traducir en certezas sobre el futuro. Pero sí estamos convencidos que mediante la escucha atenta, la observación participante, la curiosidad genuina, la capacidad de sorprenderse y la rigurosidad académica podemos rastrear herramientas que tienen el potencial de sugerir algunos recorridos posibles en un escenario tan dinámico y muchas veces impredecible como el de la producción cultural de las juventudes.

Teniendo esto en cuenta, a partir de la presente tesis podemos concluir que la escena musical urbana argentina, sostenida en numerosas características pero muy especialmente apoyada en notables apropiaciones digitales, en la decisión de continuar tradiciones nostálgicas y en marcar alternativas a los cánones estéticos imperantes, se constituye como una de las más relevantes de la cultura popular nacional, en especial entre los jóvenes.

Además, auguramos no sólo su sostenimiento en el tiempo, sino su actualización permanente como rasgo identitario. Será interesante estudiar el fenómeno cuando sus principales referentes alcancen una mayor edad y se presente un recambio generacional.

¿Perderá su fuerza actual o, como dice Wos, *eso de la juventud es sólo una actitud del alma?*

## 7. Bibliografía

*Yo quisiera que la puerta quede abierta  
y que todos entren a la fiesta,  
yo quisiera que la puerta quede abierta  
y que todos entren en el movimiento de aquí para allá.  
Dejan los asientos para ir a bailar (...).  
Estamos cansados de escuchar  
música sentados.  
¡A caminar, a correr, a saltar por  
todos lados!*

Virus

*Entra en movimiento* (1982)

- Alfaro, Norberto (2022). *La mayor protesta es el amor. Diálogos sobre Fun People y el jarcor punk*. Berazategui, Edición Independiente / DIY.
- Barthes, Roland (1987). “La muerte de un autor” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Baudelaire, Charles (2017). “La fotografía”, en *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Editorial Antonio Machado.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.
- Baudrillard, Jean (1997). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.



- Becker, Howard (2014). *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires, Siglo XXI.
  
- Berman, Paul (1997). *A tale of two utopias: The political journey of the Generation of 1968*. Nueva York, W. W. Norton.
  
- Bhaskar, Michael (2017). *Curaduría. El poder de la selección en un mundo de excesos*. México, Fondo de Cultura Económica.
  
- Benjamin, Walter (2015). “Breve historia de la fotografía” en *Estética de la imagen*. Buenos Aires, La Marca Editora.
  
- Benjamin, Walter (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid, Taurus.
  
- Berger, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
  
- Bilyk, Pablo (2015). “Totalidades y paradigma indiciario. Algunas lecturas desordenadas para pensar nuestros problemas de investigación”; en *Oficios Terrestres* (N°33), pp. 50-63, julio-diciembre 2015, ISSN 1853-3248. La Plata, Universidad Nacional de La Plata (UNLP).
  
- Boivin, Mauricio; Rosato, Ana María; y Arribas, Victoria (2004). *Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. Buenos Aires, Editorial Antropofagia.
  
- Boom Boom Kid (2011). *Mi pequeña colección de funzines*. Chappanoland, Ugly Records.
  
- Bourdieu, Pierre (2014). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
  
- Bourdieu, Pierre (1997). “Espacio social y poder simbólico”, en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Buenos Aires, Anagrama.

- boyd, danah; Ito, Mizuko y Jenkins, Henry (2015). *Participatory Culture in a Networked Era: a conversation on youth, learning, commerce and politics*. Cambridge, Polity.
  
- Boyd, Joe (2007). *Blancas bicicletas. Creando música en los sesenta*. Barcelona, Global Rhythm Press.
  
- Brocken, Michael (2003). *The British folk revival*. Lincolnshire, Ashgate Publishing.
  
- Cambiasso, Norberto (2014). *Vendiendo Inglaterra por una libra. Una historia del rock progresivo británico*. Tomo 1: *Transiciones de la psicodelia al prog*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
  
- Cambiasso, Norberto (2022). *Vendiendo Inglaterra por una libra. Una historia del rock progresivo británico*. Tomo 2: *Del revival al progressive folk*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
  
- Cambiasso, Norberto y Grieco y Bavio, Alfredo (1999) *Días felices. Los usos del orden: de la Escuela de Chicago al Funcionalismo*. Buenos Aires, Eudeba.
  
- Castells, Manuel (1995). *La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*. Madrid, Alianza Editorial.
  
- Castillo, Luz Marina; y Garzón, Blas (2020). “YouTube, ¿un camino hacia la interculturalidad participativa?”, en Torres-Toukoumidis, Ángel; y De Santis-Piras, Andrea (2020). *YouTube y la comunicación del siglo XXI*. Quito, Ediciones Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL).
  
- Castoriadis, Cornelius (1987). “Transformación social y creación cultural”, en *Revista Letra Internacional*. Madrid, Editorial Pablo Iglesias.

- Cebrelli, Alejandra y Rodríguez, María Graciela (2013). “¿Puede (in)visibilizarse el subalterno? Algunas reflexiones sobre representaciones y medios”, en *Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*. La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata.
  
- Coletti, Lucio (1982). *La superación de la ideología*. Madrid, Cátedra.
  
- Danto, Arthur y Holguín, Magdalena (1998). “Obras de arte y cosas reales” en *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, (Nº5), pp. 25-40. Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.
  
- de Certau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano*. México D.F., Universidad Iberoamericana.
  
- Debray, Régis (1994): *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós Ibérica.
  
- Del Pizzo, Ignacio (2017). “El pop se viste de luto”, en *Espartaco Revista*. Disponible en <http://espartacorevista.com/nota.php?id=15> (consultado por última vez el 30 de diciembre de 2021).
  
- Del Pizzo, Ignacio (2020). “Martin Barre, de Jethro Tull: ‘Quiero ser parte del futuro’”, en *Tiempo Argentino*. Disponible en <https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/martin-barre-de-jethro-tull-quiero-ser-parte-del-futuro/> (consultado por última vez el 4 de abril de 2022).
  
- Del Pizzo, Ignacio (2020). “El #QuedateEnCasa del trap: marihuana, ironía y una apuesta por el futuro”, en *Tiempo Argentino*. Disponible en <https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/el-quedateencasa-del-trap-marihuana-ironia-y-una-apuesta-por-el-futuro/> (consultado por última vez el 4 de abril de 2022).
  
- Del Pizzo, Ignacio (2020). “Wos sacude la cuarentena con un trabajo conceptual”, en *Tiempo Argentino*. Disponible en <https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/wos->

sacude-la-cuarentena-con-un-trabajo-conceptual/ (consultado por última vez el 4 de abril de 2022).

- Del Pizzo, Ignacio (2020). “De Caravana con Wos: lanzan el primer documental que revela hitos y secretos de su ascendente carrera”, en *Tiempo Argentino*. Disponible en <https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/de-caravana-con-wos-lanzan-el-primer-documental-que-revela-hitos-y-secretos-de-su-ascendente-carrera/> (consultado por última vez el 4 de abril de 2022).

- Del Pizzo, Ignacio (2020). “Jez Kerr, de A Certain Ratio: ‘Nunca explotamos nuestros propios clichés’”, en *Tiempo Argentino*. Disponible en <https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/jez-kerr-de-a-certain-ratio-nunca-explotamos-nuestros-propios-cliches/> (consultado por última vez el 4 de abril de 2022).

- Del Pizzo, Ignacio (2020). “Jimmy Rip: el amigo de Jagger que es un maestro del blues rock y se enamoró de la Argentina”, en *Tiempo Argentino*. Disponible en <https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/jimmy-rip-el-amigo-de-jagger-que-es-un-maestro-del-blues-rock-y-se-enamoro-de-la-argentina/> (consultado por última vez el 4 de abril de 2022).

- Del Pizzo, Ignacio (2020). “Eels: un universo indie de canciones entrañables y melancolía indeleble”, en *Tiempo Argentino*. Disponible en <https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/eels-un-universo-indie-de-canciones-entranables-y-melancolia-indeleble/> (consultado por última vez el 4 de abril de 2022).

- Del Pizzo, Ignacio (2021). “Adrian Smith: ‘Iron Maiden volverá a tocar en vivo cuando sea seguro’”, en *Tiempo Argentino*. Disponible en <https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/adrian-smith-iron-maiden-volvera-a-tocar-en-vivo-cuando-sea-seguro/> (consultado por última vez el 4 de abril de 2022).

- Del Pizzo, Ignacio (2021). “Duki: ‘Estoy predicando lo que quiero que pase en el futuro’”, en *Tiempo Argentino*. Disponible en <https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/duki-estoy-predicando-lo-que-quiero-que-pase-en-el-futuro/> (consultado por última vez el 4 de abril de 2022).

- Ford, Sam; Green, Joshua y Jenkins, Henry (2013). *Spreadable Media: Creating value meaning in a networked culture*. Nueva York, NYU Press.
  
- Ganahl, Jane (1999). "The day that music died", en *SFGate*. Disponible en <https://www.sfgate.com/style/article/Woodstock-99-The-day-the-music-died-3073934.php> (consultado por última vez el 17 de febrero de 2023).
  
- García Canclini, Néstor (1997): "Culturas híbridas y estrategias comunicacionales" en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. III, núm. 5. Colima, Universidad de Colima (UCOL).
  
- Ginzburg, Carlo (1989). "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciarias", en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia*. Guinzburg, Carlo. Barcelona, Gedisa.
  
- Grossberg, Lawrance (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro: cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
  
- Guber, Rosana (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá, Grupo Editorial Norma.
  
- Hall, Stuart (1980). "Encoding/Decoding", en *Culture, Media, Lenguaje. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Hall, Stuart y otros (editores). Londres, Hutchinson.
  
- Heylin, Clinton (2007). *Vida y milagro de Sgt. Peppers's. Un disco para una época*. Barcelona, Global Rhythm.
  
- Hirsch, Eric; Morley, David y Silverstone, Roger (1996). "Tecnologías de la información y de la comunicación y la economía moral de la familia", en *Los efectos de la nueva comunicación. El consumo de la moderna tecnología en el hogar y en la familia*. Silverstone, Roger y Hirsch, Eric (eds.). Barcelona, Bosch.

- Hoggart, Richard (1990). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. México D.F., Grijalbo.
  
- Jáuregui, Jimena (2015). “Streaming musical en Spotify: ubicuidad entre géneros y estados de ánimo”, en *InMediaciones de la Comunicación*, vol. 10. Disponible en <https://doi.org/10.18861/ic.2015.10.10.2587> (consultado por última vez el 15 de febrero de 2023).
  
- Jenkins, Henry (2008). *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós Ibérica.
  
- Jenkins, Henry (2009). *Fans, blogueros y videojuegos: La cultura de la colaboración*. Barcelona, Paidós Ibérica.
  
- Jenkins, Henry (2010). *Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión*. Barcelona, Paidós Ibérica.
  
- Jenkins, Henry (2012). *Textual Poachers: television fans and participatory culture*. Abingdon, Routledge.
  
- Jullier, Laurent (2004). “Las imágenes digitales. Desafíos estéticos y epistemológicos” en *La imagen digital*. Buenos Aires, La Marca Editora.
  
- MacDonald, Ian (1994). *Revolution in the head. The Beatles’ records & the sixties*. Londres, Fourth State.
  
- Maffesoli, Michel (1990). *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona, ICARIA.
  
- Manovich, Lev (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Buenos Aires, Paidós.
  
- Manovich, Lev (2020). *Instagram y la imagen contemporánea*. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana.

- Mattelart, Armand (2002). *Historia de la Sociedad de la Información*. Barcelona, Paidós.
  
- Matusевич, Martina (2016). *A flor de piel. Un ensayo fotográfico en el Centro Educativo Isauro Arancibia*. Buenos Aires, Ediciones INCLUIR.
  
- McLuhan, Marshall (2009). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Buenos Aires, Paidós.
  
- Montero, Hugo (2020). *El pibe de la plaza*. Lomas de Zamora, Sudestada.
  
- Murolo, Norberto Leonardo; y Del Pizzo, Ignacio (2021). *Cultura Pop: Resignificaciones y celebraciones de la industria cultural en el siglo XXI*. Buenos Aires, Prometeo.
  
- Murolo, Norberto Leonardo (2015). “Del mito de Narciso a la selfie. Una arqueología de los cuerpos codificados”, en *Palabra Clave*, (Nº3). Chía, Facultad de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de La Sabana.
  
- Murolo, Norberto Leonardo (2015). Hegemonía de los sentidos y usos de las tecnologías de la comunicación por parte de jóvenes del Conurbano Bonaerense Sur. Estudio realizado en Quilmes 2011-2014. La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).
  
- Murolo, Norberto Leonardo (2016). “La pantalla pirata: usos y apropiaciones del audiovisual en Internet por parte de jóvenes”; en *Divulgatio* (Nº 1, volumen 1). Bernal, Secretaría de Posgrado de la Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en <http://revistadivulgatio.web.unq.edu.ar/?entradas-ejemplares=la-pantalla-pirata-usos-y-apropiaciones-del-audiovisual-en-internet-por-parte-de-jovenes> (consultado por última vez el 10 de mayo de 2022).
  
- Murolo, Norberto Leonardo (2018). “Maratonear, spoilear y filtrar. Las audiencias del audiovisual digital” en *Conferencia Neo Media Lab*. Buenos Aires, UNTREF Media.

- Murolo, Norberto Leonardo (2012). “Nuevas Pantallas: un desarrollo conceptual”; en *Razón y Palabra. Primera revista digital en Iberoamérica especializada en comunicología* (Nº80). Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
  
- Murolo, Norberto Leonardo (2017). “Pensar en pantallas: jóvenes, tecnologías, usos y narrativas”; en González, Néstor Daniel y Nicolosi Alejandra Pía (compiladores). *Transiciones de la escena audiovisual: perspectivas y disputas*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
  
- Nora, Simon y Ming, Alain (1980). *La informatización de la sociedad*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
  
- Oliveras, Elena (2006). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Editorial Ariel.
  
- Peirce, Charles Sanders (1974). “Ícono, índice y símbolo”, en *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
  
- Preciado, Paul B. (2019). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona, Anagrama.
  
- Prensky, Marc (2001). “Nativos Digitales, Inmigrantes Digitales”, en *En el Horizonte* (Nº 5, volumen 9). Bingley, MCB University Press.
  
- Rancière, Jaques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ediciones Manantial.
  
- Reguillo, Rossana (2001). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
  
- Reguillo, Rossana (2006). “Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros”. En Pereira, José Miguel y Villadiego Prins, Mirla (editores). *Entre*



*miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanías.* Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

- Richard, Nelly (2002). “Género”, en Altamirano Orrego, Carlos (director). *Términos críticos de sociología de la cultura.* Buenos Aires, Paidós.

- Rockwell, Elsie (2009). *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos.* Buenos Aires, Paidós. - Rodríguez Gallardo, Adolfo (2006). *La brecha digital y sus determinantes.* México D.F., Centro de Investigaciones Bibliotecológicas de la Universidad Autónoma de México (UNAM).

- Sarlo, Beatriz (2014). *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina.* Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

- Sartori, Giovanni (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida.* México, Taurus.

- Schaffner, Nicholas (2005). *La odisea de Pink Floyd.* Barcelona, Ediciones Robingook.

- Scolari, Carlos (2014). *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales.* Barcelona, Gedisa.

- Scolari, Carlos (2008): *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva.* Barcelona, Gedisa.

- Scolari, Carlos (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan.* Barcelona, Deusto.

- Semán, Pablo (2006). *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva.* Buenos Aires, Editorial Gorla.

- Sibilia, Paula (2017). *La intimidad como espectáculo.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Steimberg, Oscar (2002). “Géneros”, en Altamirano Orrego, Carlos (director). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.
  
- Thompson, Derek (2018): *Creadores de hits. Cómo triunfar en la era de la distracción*. Madrid, Capitán Swing.
  
- Torres-Toukoudidis, Ángel; y Marín-Gutiérrez, Isidro (2020). “YouTube como objeto de investigación en la comunicación”, en Torres-Toukoudidis, Ángel; y De Santis-Piras, Andrea (2020). *YouTube y la comunicación del siglo XXI*. Quito, Ediciones Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL).
  
- Weiner, Jonah (2013). “Daft Punk reveal secrets of new album - Exclusive”, en *Rolling Stone*. Disponible en <https://www.rollingstone.com/music/music-news/daft-punk-reveal-secrets-of-new-album-exclusive-191153/> (consultado por última vez el 10 de mayo de 2022).
  
- Williams, Raymond (editor) (1992). *Historia de la comunicación*. Barcelona, Bosch.
  
- Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.
  
- Williams, Raymond (2011). *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires, Paidós.
  
- Wolton, Dominique (2000): *Internet, ¿y después?* Barcelona, Gedisa.

## **7.A. Referencias de YouTube**

- Ca7riel y Paco Amoroso (2019): *Jala Jala*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=k0ZSoIO0ZXw> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).

- Ca7riel y Paco Amoroso (2019): *Ola Mina XD*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BdRbvviBwU> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
  
- Cazzu y Alan Gómez (2021): *Turra*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=R6ngqlnwY5s> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
  
- Chita (2021): *Lo que hace conmigo*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=W38IZQ1eVAk> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
  
- Dillom (2020): *Dudade*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jsctHyUggvo&t=1s> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
  
- Khea y Neo Pisteá (2018): *Otra Botella*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4ZzawkiGjNY&t=3s> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
  
- Lit Killah y Bizarrap (2020): *Flexin'*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=YWdcQfjdzBc> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
  
- Nathy Peluso (2019): *Copa Glasé*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FdzOjHT96aY> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
  
- Wos (2021): *Mirá Mamá*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Ee5D6R0ypgg> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).

## 7.B. Referencias de Spotify

- Ca7riel y Paco Amoroso (2019): *Ouke*. Disponible en <https://open.spotify.com/album/3JBQlYOqSgbdGgltf35f2> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
- Duki (2022): *Antes de Perderte*. Disponible en <https://open.spotify.com/album/1l6jE76o3QeZOXPt6G5Je7> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
- Duki y Orodembow (2020): *Fornai*. Disponible en <https://open.spotify.com/album/21FKnnglJf631hiqsq0RCh> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
- Kaleb Di Masi, Symon Dice, LATENIGHTJIGGY y Franco “El Gorilla” (2022): *Pelinegra*. Disponible en <https://open.spotify.com/album/7DswlTHQBXLJg5fFkSdUSq> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
- Khea, Duki, Cazzu, Omar Varela y MYKKA: *Loca*. Disponible en <https://open.spotify.com/album/43C5SssUVrK56hbM6afOYQ> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
- La Joaqui y La Perra Que Los Parió (2021): *Chica Singular*. Disponible en <https://open.spotify.com/album/7Lf7Bi3LOek5gR1Q0LVg18> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
- Neo Pistea, C.R.O, Obiewanshot, YSY A, Cazzu, Khea, Lucho SSJ, Coqueén Montana, Marcianos Crew y Duki (2019): *Tumbando el Club*. Disponible en <https://open.spotify.com/album/36ehOw44KSj8riww8Eamd8> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).

- Paulo Londra (2019): *Homerum*. Disponible en <https://open.spotify.com/album/0qJkFmVwwNXP6fvSemDZqn> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
- Tiago PZK, DJ Telmogo, Emkier y Krom (2020): *Game*. Disponible en <https://open.spotify.com/album/6iKRhuudQnBiepvF3GOgQo> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).

## 7.C. Referencias de Instagram

- Acru (2021): *Trato de no basarme en los números*. Disponible en [https://www.instagram.com/p/CW\\_8HqPpFQV/](https://www.instagram.com/p/CW_8HqPpFQV/) (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
- Ecko (2020): *Cocinando lo Nuevo*. Disponible en <https://www.instagram.com/p/CAlunPfBw5f/> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
- Bizarrap (2021): *bzrp #43*. Disponible en <https://www.instagram.com/p/CS5NcmghefH/> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
- L-Gante (2021): *Cucurucho*. Disponible en <https://www.instagram.com/p/CSB0YY2LVW6/> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
- La Joaqui (2022): *Lo Más Real*. Disponible en <https://www.instagram.com/p/CZu8NLbr-0F/> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
- María Becerra y Camila Cabello (2022): *Hasta los Dientes*. Disponible en <https://www.instagram.com/p/CdY-RHTOzMh/> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).

- Nicki Nicole (2020): *Plegarias*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4hEz903DXdg> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
  
- Trueno (2021): *Dance Crip*. Disponible en <https://www.instagram.com/p/CWZSlszgEdP/> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).
  
- Trueno (2021): *Tupac Shakur*. Disponible en <https://www.instagram.com/p/CXziXYPrXZx/> (consultado por última vez el 3 de julio de 2022).