

Jamboree: documental sobre la escena del rock caleño y las actividades de creación musical y autogestión en el estudio Black Manthra

Felipe
González
Núñez –
Camilo
Gómez
Dorado

Resumen

Realizar un documental sobre las actividades culturales de creación musical desarrolladas por grupos juveniles de autogestión en el estudio *Black Manthra*, en el que se identifiquen las dinámicas de producción del movimiento musical de la escena del rock caleño, era la intención del trabajo de grado aquí expuesto. Caracterizar así los procesos creativos y técnicos, y representar las tensiones entre la fruición y el mercado de creación y producción musical, permitió el estudio a agrupaciones de rock en la ciudad entre el período 2008 - 2016.

Palabras clave: Documental, realización audiovisual, rock en Cali, identidades juveniles, autogestión, industria cultural

Identidades juveniles y otros géneros y subgéneros en el rock de Cali

Black Manthra Studios es un estudio de grabación donde las agrupaciones de rock en la ciudad de Cali encuentran un modelo de

(Trabajo de grado dirigido por el profesor Mauricio Vergara, docente del Departamento de Comunicación y Lenguaje)

producción musical que responde a los gustos y necesidades de las bandas que conforman la escena local. Así, nosotros, como realizadores del documental, cuyo trabajo de grado refiere la autogestión y la escena local del rock, hacemos parte también de este hábitat musical. Por una parte, Felipe González participó de agrupaciones como *The Hounds*, *Muerto en Acapulco* y *Motel Mosquito*. Actualmente con *Red Sun Cult* ha aprendido empíricamente cómo se debe organizar una agrupación musical de autogestión, además de la experiencia, dado el contacto con bandas como: *Desnudos en coma*, *Electric Sasquatch*, *Los Hotpants*, *Círculos*, *Liberen elefantes* y *Mico*, entre otras. Camilo Gómez comenzó sus estudios musicales desde temprana edad en el conservatorio Antonio María Valencia, donde aprendió piano clásico, guitarra clásica y técnica vocal. Continuó sus estudios musicales en la Universidad del Valle y en el colegio participó en bandas musicales de rock como *Mr. Paranoid*, *The Range* y *Young Casanova*. El vínculo hacia la exploración de sonidos y música electrónica y ser DJ de *House*, *Deep House* y *Techno*, y su interés por la ingeniería de sonido, como productor musical bajo su sello independiente *GIA producciones*, le ha permitido producir artistas de géneros como la electrónica, el reggaeton, el rap y la música urbana, y trabajar con empresas como *Cúbica Estudios*.

De esta manera, la realización de una pieza audiovisual donde se evidencian actividades que están relacionadas con el quehacer de una agrupación musical de rock auto-gestionada, los procesos de producción y cómo la sofisticación de estas actividades entra en debate con la realidad del mercado, desembocó en una discusión acerca de cómo este mercado choca con el arte, y la forma en que la industria puede interferir con la creación.

Así, este trabajo de grado se propuso la realización de un documental en el que se identificarán las condiciones de producción musical y creación cultural de agrupaciones musicales de autogestión del rock, desarrolladas en la ciudad de Santiago de Cali. A través de esto se buscaba plasmar, en una pieza audiovisual, el movimiento musical de la escena del rock caleño, que ha posibilitado el surgimiento de *Black Manthra* en el corregimiento de Dapa, Valle del Cauca, y poder dar cuenta de la complejidad de algunos de los procesos de producción musical. De este modo, se buscaba crear un diálogo entre algunos músicos que integran estas agrupaciones musicales de autogestión, para reflexionar acerca de las tensiones o 'luchas de sentido' que emergen y que orbitan cuando se consolidan agrupaciones musicales auto-gestionadas con proyecciones que comprometen el futuro de los integrantes hacia una carrera profesional, relacionada directamente con dichos proyectos musicales. Seguidamente, se comparó la labor que aporta al fenómeno cultural y el desarrollo de actividades por parte de otros promotores locales del *mainstream*.

Acercarse a las instancias involucradas en el proceso de producción y creación cultural, siguiendo la lógica preproducción, producción y postproducción, reconociendo que existen fases que se definen de otro modo, debido a las particularidades de cada actividad y teniendo en cuenta que hay otras etapas, como la difusión, que no fueron incluidas por hacer parte de procesos diferentes, permitió reflexionar también sobre cómo los grupos musicales entran en períodos híbridos que hacen parte tanto de la producción como de la difusión; es por esto que luego se definirán otros procesos a medida que el campo ofrece más posibilidades y vertientes potenciales.

Partiendo del trabajo de campo, de perspectiva transdisciplinaria, para el estudio de los procesos de creación y producción cultural musical, que comenzó en agosto de 2015, el material de archivo evoca una investigación, así como y exploraciones y acercamientos previos con los estudios de grabación *Black Manthra*, espacio que surge como símbolo de un movimiento que acoge las principales expresiones del rock (o de géneros circunscritos al este) en la ciudad de Cali; de esta forma, se elaboró un *documental performativo* por medio del registro audiovisual realizado durante la investigación.

Interesaba identificar, por tanto, una serie de tensiones que influyen en la dinámica del desarrollo profesional de las agrupaciones musicales de autogestión. Estas tensiones son de diferente índole y afectan a los actores sociales de forma simultánea. Algunas de ellas son económicas, sociales, políticas, internas, externas, psicológicas, ascéticas, teológicas, motivacionales, pues son factores que ponen a los actores sociales en dualidad entre lo que los motiva como músicos y las *condiciones de juego* que impone el mercado. El choque de estas fuerzas obliga a tomar decisiones: encontrar un balance entre las exigencias del mercado y el goce individual, interpretar música o desistir porque la realidad que demanda ese mercado de lo musical rompe con los imaginarios del tipo de música que se desea producir. De esta manera, se analizan las distintas formas en las que se agrupan los jóvenes de hoy, dependiendo de su gusto musical, estatus económico y tipo de progresiones musicales y/o escalas que se están utilizando constantemente y repitiendo en la producción de los proyectos involucrados con el estudio *Black Manthra*, en mención.

Qué tipo de proceso o estrategia de mercadeo están utilizando estos artistas para el proceso de creación y producción musical, qué tipo de decisiones están tomando, cómo mueven su página de Facebook durante el proceso, con quién están trabajando el arte de sus discos. Todo esto, al igual que otras preguntas, responde a fenómenos sociales y

culturales vinculados a *tribus urbanas* diferentes, como *Cuarta Yarda*, Banda de Hardcore; *Hardcoreros*, la cultura del *Straight Edge*, entre otros. Estos aspectos están ligados directamente a la investigación, porque permiten determinar el proceso de constitución de identidad de los jóvenes y sus proyectos musicales. Del mismo modo, el presente trabajo propicia y continua con la historia del desarrollo de la escena musical local, en la que el rock presupone varios subgéneros diferenciados entre sí, que abarca distintos géneros musicales que corresponden a un mismo fenómeno social, pero que no necesariamente se comparten similitudes estéticas y/o estilísticas. De la misma manera, permite excluir a otros géneros y/o subgéneros similares que no hacen parte de la autogestión, a pesar de tener relaciones con aquellos aspectos ligados directamente con el fenómeno social estudiado. No todas las agrupaciones musicales comparten las mismas características estéticas del *rock n roll* de los sesenta, porque ha pasado un tiempo y las influencias son diferentes. Algunas de estas bandas tocan hardcore, punk, rock psicodélico, shoegaze, grindcore, crust punk, post-hardcore, post rock, por eso no se puede entender todo como *rock*, bajo una postura purista del género, sino como géneros que corresponden a la música que es elaborada por jóvenes y que no corresponde precisa y únicamente al género rock. Estos *otros géneros* dan cuenta de una nueva era, no estudiada aún por la academia, dadas las interacciones sociales de los grupos correspondientes a la expresión juvenil ligada directamente con procesos de producción y creación cultural, específicamente musical.

Es necesario, en este sentido, definir la subcultura a la que corresponde y las características para contextualizar el campo de lo musical. Esta perspectiva permite el análisis de una incipiente industria cultural, con base en el consumo musical por parte de una audiencia juvenil establecida dentro de ciertos parámetros “al margen de la cultura popular comercial”. Debido a esto, se plantea la necesidad de investigación de dicho fenómeno, para dar cuenta de una serie de sucesos sociales ocurrientes en la ciudad, dentro del marco de lo cultural que representa el *umbral* de lo juvenil; involucrando a una cantidad específica de actores sociales correspondientes a una nueva fase, teniendo en cuenta que la investigación se centra en un fenómeno distinto para esta generación de jóvenes implicados en dichos procesos y de una posición que permita la consolidación de una *industria cultural* relacionada directamente con los géneros musicales circunscritos al rock, referenciados y diferenciados.

Industrias interconectadas y red globalizante

George Yúdice en su texto *La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos*, que se encuentra en el libro *Industrias culturales, músicas e identidades: una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura* (1996), plantea un recuento de la forma como funcionan las industrias culturales en el siglo XX, haciendo referencia a los *indie record labels* y a los *major record labels*, lo que corresponde con una convención anglicista utilizada globalmente para denominar a los empresarios de la industria de la música; las ‘majors’, grandes disqueras transnacionales como Sony, Universal, BMG, EMI, Polygram o Warner, y las disqueras que no están vinculadas a las globales, o a un mercado transnacional, y que se denominan como “independientes”, de ahí su nombre. Del mismo modo, explica la manera en que estas funcionan, y cómo la llegada del internet llevo al mercado al mundo de la piratería, las descargas y las plataformas *web* para la distribución musical. El texto contiene evidencia cuantitativa de los mercados musicales y de la industria musical en Latinoamérica. Una cita importante que corresponde a Negus, y que Yúdice incluye en su investigación, es la siguiente:

La industria fonográfica, como a veces se la llama pintorescamente, busca desarrollar personalidades globales que puedan ser comunicadas a través de múltiples medios: grabaciones, videos, películas, televisión, revistas, libros, y mediante la publicidad, el endiosamiento de productos y el patrocinio de bienes de consumo (...). En este final de siglo la industria de la música es un componente integral de una red globalizante de industrias interconectadas del ocio y el entretenimiento” (p.182).

El mercado musical se encarga de crear figuras sublimes o *personalidades globales* ante los consumidores, para generar un reconocimiento en términos de entretenimiento y de promulgación de ciertas industrias del ocio, gracias a internet.

La internet es el mejor medio para alcanzar todo mercado de nicho. También es el futuro medio para los que se resisten al monopolio de las disqueras y ya es un vehículo para la piratería. De hecho, ya existen varios websites donde uno puede bajar (download) piezas sencillas y hasta álbumes enteros sin compensar a las disqueras. La tecnología de compresión MP3 (Mpeg audio layer 3) es usada para archivar piezas de música. Esta tecnología permite que se hagan cuantas copias se quiera una vez que la pieza de música haya sido codificada como un documento en formato MP3. La Recording Industry

Association of America (RIAA) está persiguiendo a los que trafican música en este formato por la internet (...). Las repercusiones de la internet serán profundas: podrían hacer desaparecer a las tiendas de música, transformar -junto con el DVD- la unidad (el álbum de cinco a quince piezas) en la que se acostumbra a escuchar música y hacer más fácil enterarse de otros repertorios musicales ignorados (...). Dos empresas recién formadas -N2K y Red Button- Ya ofrecen ventas de música online y pronostican que para el año 2002, las ventas en internet alcanzarán más del 20 por ciento del mercado estadounidense, que en 1997 superó los 12000 millones de dólares" (p. 184-185).

De este modo, se anticipa el futuro de la industria discográfica y se analiza cómo Internet ha desencadenado una ruptura entre los *majors* y los *indie record labels*. Internet es, pues, protagonista de la transformación de la industria discográfica, y hace parte de esa *red globalizante*, en tanto que más consumidores se vinculan a un mercado que en materia musical suscita una relación simbiótica con el proceso mismo de producción musical.

Umbral espacio-temporal: *Black Manthra*

Estableciendo un umbral espacio-temporal (que en este caso hace referencia al estudio de grabación *Black Manthra* en la ciudad de Cali), se discuten los acontecimientos, los escenarios, los actores, la relación de fuerzas y la articulación entre estructura y coyuntura acorde a los temas de la investigación. Se parte de *Black Manthra*, y, a partir de los actores, se abordan otros escenarios asociados a la producción musical, evidenciando una tensión entre la producción y la creación. Este solo escenario, que funciona como espacio *no-lugar*, fundamental en el proceso de la creación y producción musical en la ciudad de Cali, muestra que hay otros contextos a tener en cuenta que confluyen en la dinámica de la producción: "ensayaderos," casas de integrantes de las bandas, lugares para conciertos o "venues," entre otros); sin embargo, en cuanto a la producción musical, en un sentido más industrial, que influencia el proceso creativo, *Black Manthra* aparece como un estudio de grabación. Este lugar es reconocido por ser el estudio en el cual las bandas musicales locales de autogestión desarrollan producciones de calidad profesional, lo que evidencia la sofisticación de los procesos de la producción musical e identifica el movimiento musical de la escena de rock caleño.

El surgimiento de este espacio, hablando en términos culturales y simbólicos, ha permitido que bandas musicales de distintos géneros puedan acceder a técnicas creativas y de

producción en ingeniería de sonido. El estudio pertenece a Sebastián Pérez, guitarrista de la agrupación musical local *Desnudos en Coma*, y se caracteriza por ser pionero en Cali y establecer un método de grabación que es ideal para el nuevo modelo de mercado de las bandas locales de autogestión. La modalidad de grabación rompe con la metodología de 'estudio taxímetro', en la cual los estudios cobran una cuantía específica de dinero, por una cantidad específica de tiempo. Es decir que por cierta cantidad de horas corresponde un precio, el tiempo que el alquiler del estudio es directamente proporcional a su costo. La mayoría de los estudios de grabación de la ciudad funcionan bajo esta modalidad, entre ellos, *Audiomedios Music*, *All Music Studios* y *Kromaphono*. En el caso de *Black Manthra*, este cuenta con habitaciones, lo cual permite que las bandas que vienen a hacer sus producciones musicales puedan hospedarse por el tiempo necesario, según lo reservado y estimado. Al hacer esto, las bandas pueden obtener una experiencia completamente diferente para la realización de sus productos, ya que el ingeniero tiene más tiempo para dedicarse a cada producción.

Agrupaciones musicales de autogestión

Sebastián Pérez es el dueño y propietario del estudio de grabación *Black Manthra*, y también es guitarrista de la agrupación *Desnudos en Coma*. Como actor social, pertenece al círculo de agrupaciones musicales de autogestión desde tiempo atrás. Cuenta con una experiencia significativa, trabajando con otros proyectos musicales que le permitieron desarrollar un acumulado suficiente para establecer un estudio de grabación que desafió las modalidades actuales de la producción musical, y, a su vez, desarrolló un nuevo modelo que permitió acoplarse a las necesidades del mercado para las agrupaciones musicales que desean trabajar y crear un producto profesional que conquiste el ámbito de la distribución. Los conocimientos que tiene Sebastián en producción musical se deben a que estudió Ingeniería Electrónica en la Universidad San Buenaventura de Bogotá. Sebastián es quien se encarga de la grabación, mezcla y masterización de la mayoría de los proyectos de producción musical que vienen a su estudio, es decir, que cumple un importante rol en la cadena de producción musical como ingeniero de sonido, ingeniero de mezcla y, a veces, como productor. *Black Manthra* y *Desnudos en Coma* son espacios de los cuales ha participado Pérez, y se podría considerar que esta última fue la primera agrupación que grabó en el estudio, porque su ética laboral es acorde al nuevo modelo de mercado de las bandas locales de autogestión.

Jean Carlo 'Mucho Gusto' y Vittory Jiménez son asistentes de producción del estudio de grabación *Black Manthra*. Las labores manuales del estudio, la microfonería, la logística, el aseo, son su responsabilidad, así como hacerse cargo cuando Sebastián Pérez no se encuentra en la ciudad. Jean Carlo estudió tres semestres en Ene Audio, Bogotá, donde hizo un curso técnico de producción musical. Este actor cumple también un rol en la cadena de producción musical, como asistente de producción y, en algunas ocasiones, como ingeniero de sonido, cuando Pérez le delega esa labor. Johnny Mauricio Leyton es otro ingeniero que estudió Ingeniería de Sonido en la Pontificia Universidad Javeriana sede Bogotá y es propietario e ingeniero de sonido de los estudios *Pleyton Records* (Bogotá). Debido a un pacto que tiene con Sebastián Pérez, él también puede utilizar *Black Manthra* para producciones musicales y, de alguna manera, hace parte de este equipo, pero sigue siendo un tercero independiente. Esto refleja como el movimiento musical permite que emerjan actores con distintos roles y, a su vez, evidencia la sofisticación de medios y labores de producción musical, debido a que aparecen otros ingenieros de sonido que contribuyen con la industria y generan "competencia", dado que se participa de roles similares, aunque cada uno tiene sus propias estrategias de trabajo, sus métodos ingenieriles y su logística. Habrá músicos que decidan trabajar con Leyton antes que Pérez, o viceversa, todo con base en el resultado que se desee en relación con el producto musical.

Presupuesto y otras tensiones y relaciones de fuerza

En cuanto a las relaciones de fuerza y/o tensiones relacionadas con el estudio de grabación, es necesario tener en cuenta que en la producción musical de las bandas de autogestión, el mayor "conflicto" gira en torno al presupuesto. Acceder a un estudio requiere de cierto capital económico, y partiendo de ahí se dan todas las demás tensiones. La raíz de estas, así como de las interacciones, parte de la cantidad de capital económico que la banda pueda invertir en su producción. Inicialmente, la tensión principal va entre el productor y el artista, quienes deben mediar por la calidad del producto musical.

En primera instancia, el capital económico determina cuántas tensiones hay en el proceso, cuántas microfases se llevarán a cabo dentro de las fases de producción, cuánto tiempo durará el proceso (días, semanas, meses), qué recursos se invertirán (micrófonos, amplificadores, herramientas), cuántas personas conformarán el equipo de producción (productor, ingeniero de sonido, ingeniero de mezcla, ingeniero de mastering, asistente

de producción), qué calidad tendrá la producción. En este caso, si la banda tiene su propio productor, desde la misma preproducción hay una lucha en cuanto a la búsqueda estética de las composiciones musicales. Las agrupaciones llegan con una idea, se la presentan al productor, y este se encarga de pulirla según su criterio, para poder tomar decisiones acertadas en la preproducción y llegar al estudio a grabar con las claridades estéticas necesarias. Por lo general, en la preproducción, el productor se encarga de velar por el bienestar de la producción para que la agrupación musical llegue al estudio con preparación. Hay otros casos donde la banda simplemente se acerca al estudio a grabar después de ensayar con anterioridad (a veces meses, incluso años), y la mediación se da con el ingeniero y no con el productor. Para el caso de la fase de la producción, el productor se encarga de velar por la interpretación de los músicos a la hora de grabar. En este orden de ideas, el productor está pendiente que la grabación sea la adecuada para el resultado que se desea obtener y que, al mismo tiempo, esta interpretación sea leal a lo que se planteó desde un inicio en la preproducción. El productor debe lidiar con el ingeniero de sonido o con el ingeniero de grabación, que en la mayoría de los casos son la misma persona, para que aspectos técnicos como la microfonería sean coherentes y correspondientes, y poder obtener el resultado que se desea.

Finalizada la etapa de grabación, comienza la etapa de posproducción, que corresponde a dos procesos específicos de la producción musical: la mezcla y la masterización (o *mastering*). En la mezcla se resaltan las características sonoras de las grabaciones, creativamente, bajo procesos ingenieriles de audio. En el *master* simplemente se garantiza que la producción musical sea audible en cualquier dispositivo reproductor de audio. Estas tensiones aparecen, pues, en medio del quehacer técnico-creativo y orbitan alrededor del debate entre la dualidad música-mercado mencionada.

A continuación, se expone un listado de las tensiones que se encontraron durante la investigación.

a) Tensiones financieras

En la parte económica, las bandas enfrentan una tensión con respecto a los equipos, ya que para lograr un sonido de buena calidad en vivo, es necesario contar con un mínimo de equipos e instrumentos. Para tener más efectos en las guitarras, por ejemplo, se necesitan varios pedales. Tener en la banda equipos de mala calidad no desacredita el trasfondo que hay tanto en la creación como en el material final, pero sí deteriora la

calidad y lo profesional que puede llegar a ser el producto. En esta tensión son evidentes las diferentes clases sociales de las bandas. El estrato define la capacidad con la que la banda es capaz de adaptarse a distintos inconvenientes, como el traslado de equipos, gestiones de contactos y a los distintos gremios que se puede llegar. Esto también define pequeños grupos.

b) Tensiones logísticas

Se ve evidenciada por la capacidad que posee cada integrante para conseguir toques, armarlos y gestionar tanto patrocinadores como gremios asociados a la cultura en Cali. Existen ciertos personajes en las bandas que son los encargados de moverse y tramitar desde equipos para presentaciones, hasta toques en festivales o bares. Esta tensión se observa en las distintas bandas que dependen totalmente de este tipo de gestiones, ya que ingresar en el circuito de la escena cultural en Cali sin realizar este proceso es imposible.

c) Tensión estética

La tensión con respecto a la estética trata sobre la manera como la banda intenta reflejar algún tipo de estilo, ya sea en los videoclips, fotos o material audiovisual. Esta también se ve reflejada cuando la banda posee ciertas reglas que consolidan y hacen que sea reconocida de una determinada manera. En el caso de *Electric Sasquatch*, su estética en vivo está definida por la manera cómo se pintan y se visten. Esto también se expresa en los videoclips que publican. Para ser parte de la banda, es necesario participar de este tipo de estética. De otra forma, en muchas de las bandas, durante la investigación, se identificó que la estética va de la mano de pensamientos punks, por lo que se observa una estética entre el *grunge*, lo oscuro o lo banal, o lo real y la resistencia social.

d) Tensiones de tiempo (disponibilidad)

Esta tensión es de las más importantes, ya que permite que la banda se desenvuelva de maneras distintas con base en sus necesidades. La gran mayoría de integrantes del colectivo poseen obligaciones, tanto académicas como familiares, que les impiden disponer de gran parte del tiempo para las dinámicas de la banda. En cada grupo esto se ve muy marcado, ya que hay quienes viven del día a día, lo cual los hace tener una disposición diferente a integrantes que no tienen necesidades económicas o académicas.

Otros referentes teórico-conceptuales

Los cuatro ejes sobre los que se basó la presente investigación fueron: música e identidades juveniles, industrias culturales y mercado.

Ciudadanos y consumidores

Juan Carlos Moneta (2012) hace un análisis de las identidades juveniles en su texto *Identidades y políticas culturales en procesos de globalización e integración regional*, incluido en *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. El texto trata acerca de cómo la globalización genera tensiones entre la multiculturalidad y la interculturalidad, y la homogeneidad y la heterogeneidad en la consolidación de las naciones en la estructura de la sociedad de postguerra. El autor argumenta como el nuevo orden geopolítico del siglo XXI interfiere, dialoga, interactúa y repele ciertas tendencias que definen la cultura de la sociedad contemporánea. Evidentemente, se tiene en cuenta el poder político presente en estas dinámicas, para consolidar el estado-nación de los países subordinados a las consecuencias de la globalización. Por lo tanto, el estado debe recomponerse según estas nuevas acciones de consumo que resaltan fracturas y tensiones internas en estas naciones. En el texto se mencionan tensiones culturales, mutaciones en los estilos de vida, el policentrismo (geopolítica), la translocación del trabajo y la transnacionalidad. A su vez, abre la discusión sobre:

(...) la importancia del poder de la cultura... Para los procesos de integración regional e inserción global: cómo nos afecta la conciencia de la globalidad, como ésta se desvirtúa en los medios de comunicación, cuál es la configuración que adopta en la producción transcultural y cuál es el monitoreo y la acción adecuada que puede asumirse en cada caso (p.22).

La identidad cultural y la globalización permite la producción masiva de la cultura. Esto se corresponde con la importancia de las identidades culturales dentro del marco de la globalización, y se relaciona con el consumo; por lo tanto, opera de manera industrial para "establecer" el sentido de unidad nacional y mantener la producción de lo cultural. En consonancia, la dimensión cultural y los procesos comunicativos son necesarios para una nueva identidad, ciudadanía y una conciencia de Estado en una región (Moneta,

2012). Lo que no haga adecuadamente el Estado, plantea García Canclini, citado por Moneta, se encargarán de orientarlo y darle forma el consumo, el mercado y los medios de comunicación. Un Estado que no tiene de producción cultural, carece de identidad nacional, y al suceder esto, carece de control político sobre los ciudadanos. Además, si el Estado deja de tener poder o credibilidad, estos sectores que queden desprovistos por la carencia de producción cultural, serán orientados por la *globalización* que se encargará de ubicar estos sectores donde el Estado no consiguió poder político. Es así como Moneta (2012) demuestra, citando también a Garretón, que si se buscan los ejes centrales de organización, estos parecen ser el consumo; una nueva concepción, configuración y forma de dominio de la economía y la comunicación, frente a la producción, el trabajo y la política.

En este sentido, el consumo en el siglo XXI juega un papel fundamental en el poder político de una nación. Debido a la nueva configuración global, hoy el consumo es una cuestión fundamental para la construcción de identidades: “resulta conveniente examinar los problemas y la integración a partir de la cultura, ya que esta se constituye en una gran matriz dinámica que mantiene permanentes interacciones con la acción política, social y económica” (Moneta, 2012, p. 29). La cultura se ha encargado de mantener el patrimonio, pero esta debe lidiar con las nuevas dinámicas de consumo que plantea la globalización. Por lo tanto, estas deben ceder a la hibridación cultural, sin desmeritar el patrimonio. Se requiere llevar a cabo una amplia acción, concertada de concientización, que tenga como foco los gobiernos y el sector privado. Es necesario destacar la importancia que asume la dimensión cultural en los procesos de integración regional y de inserción global, sus diálogos entre la multiculturalidad-interculturalidad (entiéndase multiculturalidad como la gestión interna de la diversidad cultural). Así, los procesos de intercambio entre culturas singulares, y homogeneidad-heterogeneidad (entiéndase homogeneidad como globalización económica y heterogeneidad como apropiación y modificación del mensaje y de sus símbolos en los niveles nacionales y subnacionales) (Moneta, 2012).

De otra parte, bajo la noción de identificación cultural, es necesario tener claridad acerca de cómo la globalización influye en la constitución de las identificaciones juveniles (en términos simbólicos), a través de la apropiación de culturas ajenas. Ambos conceptos aparecen, de esta forma, en la sustancia de las actividades culturales desarrolladas por grupos juveniles de autogestión. Desde el mismo proceso creativo, estas *identificaciones juveniles* establecen modelos culturales a seguir, ligados a su vez a un consumo de narrativas de mercado que no son propiamente de la cultura local.

Las industrias culturales

La cultura consiste en un desarrollo social de producción constante y, a su vez, es un proceso de comunicación. Por eso, además de representar a la sociedad, la cultura desempeña una labor de reinterpretar las estructuras sociales y crear unas nuevas (Canclini, 1987). Así mismo, García Canclini plantea en su texto *La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos*, incluido en el libro *Industrias culturales, músicas e identidades, una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura*, que las industrias culturales buscan pararse en las rupturas del estado y en aquellos lugares políticos en donde este falla para acoger consumidores. La industria cultural busca “interpretar estas exaltaciones de identidad y la soberanía como coartadas simbólicas para ‘compensar’ la desnacionalización producida con la apertura de las economías y el debilitamiento de los Estados nacionales” (Canclini, 2012, p. 35). A su vez, plantea que “los historiadores, antropólogos y los especialistas en estudios culturales han vuelto un lugar común del pensamiento de fin de siglo la afirmación de que las identidades nacionales son construcciones históricas, basadas tanto en procesos sociales como en imaginarios colectivos” (Canclini, 2012 p.3 6). Al mismo tiempo, presenta la importancia que tiene el desarrollo de la identidad nacional para que esta se elabore a través de la industria cultural. Seguidamente, García Canclini menciona como: “el desacuerdo entre las concepciones fundamentalistas de la identidad de los programas de globalización tecnológica, económica y comunicacional es, entonces, un problema de primera importancia tanto en el trabajo de investigación como en la práctica política” (p. 37). Y agrega:

Es en las industrias culturales y en los procesos de comunicación masiva donde se desenvuelven en las últimas décadas las principales actividades culturales, las que dan información y entretenimiento a las mayorías, las que influyen de modo más significativo en la economía de cada sociedad y ofrecen mejores oportunidades de conocimiento recíproco e intercambio entre las naciones (pp. 37-38).

El debate entre la dualidad de la música en sentido artístico y el mercado evidencia cómo funcionan las grandes maquinarias que establecen técnicas para desarrollar procesos que, en términos identitarios, abarcan a los jóvenes en función de su consumo cultural. Las industrias culturales despliegan un rol importante en la cadena industrial de la producción musical. Por lo tanto, no se puede excluir la influencia de las industrias culturales dentro de la cadena de técnicas de producción musical, ya que estas se encuentran presentes en las fases de producción musical.

La corrosión del carácter

La corrosión del carácter de Richard Sennett es un libro en el cual se plantean las consecuencias del nuevo capitalismo. El texto refiere a cómo en esta época de capitalismo flexible, la competencia constante de empresas y/o emprendimientos libres genera una lucha por el sentido en el mercado, obligando a los emprendedores y a aquellos involucrados en los quehaceres culturales a adoptar nuevas doctrinas estipuladas por las lógicas del mercado. En el frenesí de este capitalismo libre, hay pensamientos puestos en contraposición y luchas que generan tensiones sociales entre los actores que componen el entorno. La premisa del texto se refiere a que el carácter se corroe cuando los mecanismos de sofisticación de producción industrial interfieren con el desarrollo de actividades con fines de fruición. En otras palabras, el carácter se corroe debido a que la competencia demanda una tensión entre el tiempo del mercado y el de ocio, que, como consecuencia, obliga a generar un nuevo carácter que se establece sobre las reglas mismas que impone la industria.

En la actualidad, la expresión 'capitalismo flexible' describe un sistema que es algo más que una mera variación sobre un viejo tema. (...) el termino flexibilidad se usa para suavizar la opresión que ejerce el capitalismo. Al atacar la burocracia rígida y hacer hincapié en el riesgo se afirma que la flexibilidad da a la gente más libertad para moldear su vida (...). El nuevo capitalismo es, con frecuencia, un régimen poco legible. Tal vez el aspecto más confuso de la flexibilidad es su impacto en el carácter. (...) valor ético que atribuimos a nuestros deseos y a nuestras relaciones con los demás (...). El 'carácter' es una palabra que abarca más cosas que la más moderna 'personalidad', un término referido a deseos y sentimientos que pueden existir dentro de nosotros sin que nadie más lo sepa. (...) el carácter se centra en particular en el aspecto duradero 'a largo plazo,' de nuestra experiencia emocional. El carácter se expresa por la lealtad y el compromiso mutuo, bien a través de la búsqueda de objetivos a largo plazo, bien por la práctica de postergar la gratificación en función de un objetivo futuro. (...) el carácter se relaciona con los rasgos personales que valoramos en nosotros mismos y por los que queremos ser valorados. ¿Cómo decidimos lo que es de valor duradero en nosotros en una sociedad impaciente y centrada en lo inmediato? ¿Cómo perseguir metas a largo plazo en una economía entregada al corto plazo? ¿Cómo sostener la lealtad y el compromiso recíproco en instituciones que están en continua desintegración o reorganización? (Sennett, 1998, p. 9-10).

En *La corrosión del carácter*, Sennett postula una posición coherente con la forma en la que el mercado genera tensiones, dada la dualidad de la creación musical, para el caso de esta investigación, y el mercado. Esto permitió elaborar una posición crítica frente a las maneras como el mercado interfiere con las actividades artísticas. En el proceso de creación con fines recreativos, el ocio permite que las actividades se desarrollen bajo la idea del proceso creativo (tanto en la composición como en la misma producción) como pieza artística. Sin embargo, en el momento que se toma la decisión de desarrollar este tipo de actividades, bajo una noción profesional, los actores sociales pertenecientes a la escena del rock caleño, en tanto grupos juveniles de autogestión, se despliegan actividades culturales de creación musical que deben estar dispuestas a ceder en ciertos aspectos, siguiendo las lógicas dictadas por el mercado; debido a que el mercado exige unas condiciones específicas para el desarrollo de estas actividades.

Por lo tanto, el texto de Sennett plantea, de forma puntual, la manera en que la sofisticación de los procesos de producción dentro del ámbito del quehacer de unas actividades específicas (culturales o no) elaboradas por el ocio o el goce, establecen una lucha de sentido en los individuos que las realizan. Para el caso específico del movimiento musical de la escena del rock en Cali, el surgimiento de espacios como *Black Manthra* hace evidente una dualidad entre las actividades de la música como creación y las imposiciones del mercado. Este espacio surge como una representación de dicha sofisticación y evidencia el componente industrial del quehacer artístico. Se genera así una tensión entre el mercado y lo musical, que exige tomar nuevas posturas, porque se demanda un rigor diferente que rompe con el imaginario del desarrollo de actividades musicales con fines de ocio, y se obliga a replantear las posiciones frente al trabajo artístico, forzando a reconsiderar los aspectos que de identidad juvenil se establecen en cuanto al consumo y la labor cultural. La identidad juvenil es, pues, interferida por estas imposiciones del mercado que exigen tomar conciencia de un *capitalismo flexible* que deriva en capacidad económica, bajo una posición social, que a su vez entra en competencia con el entorno.

Modalidad del documental y tratamiento audiovisual

En este apartado se aborda lo referente a la metodología para la realización del documental, desglosando los instrumentos de investigación, las fuentes de información y las decisiones estético-discursivas. Además, se realiza un balance de las diferentes etapas

de la producción, incluyendo las decisiones técnicas, administrativas y conceptuales que se tomaron en cada una (preproducción, producción y postproducción).

Modalidad del documental

La modalidad propuesta para el documental es mixta, abordando elementos *performativos* con tintes interactivos, tal y como los define Bill Nichols (2010), ya que los investigadores hacen parte del contexto definido como objeto de estudio. Así, se participa del debate sobre los procesos creativos y de producción, y de todas las dinámicas que ocurren en el estudio *Black Manthra*. La *modalidad performativa* implica utilizar narraciones explícitas del realizador, un montaje audiovisual a favor del espacio de investigación, y sus personajes y el uso de entrevistas como apoyo. Esto a su vez involucra un trabajo de campo que permite la confianza del equipo de producción con los actores presentes en el documental para obtener un producto más fiel a los procesos reales que tiene el estudio *Black Manthra*.

Propuesta discurso-narrativa

La propuesta narrativa del documental se basa en los procesos de producción y creación cultural de las bandas musicales de autogestión de la ciudad. Se buscó concentrar los objetivos propuestos previamente en la investigación y condensarlos en una propuesta narrativa (en términos audiovisuales) que funcionara. Esta consistió en realizar una pieza audiovisual documental de modalidad mixta (combinando la modalidad *performativa* con la interactiva, dentro de las modalidades definidas por Nichols), que abordara la identificación de las actividades culturales de creación artística desarrolladas por bandas musicales en el estudio de grabación *Black Manthra*, ubicado en el corregimiento de Dapa, Valle del Cauca, Colombia. Estas agrupaciones musicales hacen parte de la industria cultural musical de autogestión de la ciudad de Cali, por lo tanto, en el proceso se reflejó el crecimiento del movimiento musical de la escena del rock caleño. Dicho crecimiento ha posibilitado el surgimiento de este estudio, lo cual evidencia la necesidad de sofisticación de los procesos de producción musical.

De este modo, narrativamente, se buscó que el espectador logrará identificar, a través de los realizadores (Felipe González y Camilo Gómez), una pieza histórica de un

momento específico para el movimiento autogestionado de la escena del rock caleño, el crecimiento de esta escena, los procesos de producción (tanto creativos como técnicos) de una obra musical, la función de un espacio como *Black Manthra* (estudio de grabación), las condiciones de producción de este,, las actividades culturales que giran en torno al quehacer artístico-musical, el proceso identitario (en términos simbólicos), la necesidad de crear música por fruición y la imposición del mercado. Así mismo, se quiso lograr que el espectador, luego de haber identificado estos aspectos, pudiera comprender el surgimiento de un espacio como *Black Manthra* y las consecuencias colaterales que este trae, en relación con el contexto de una época, en cuanto a la lucha por el sentido, la identidad juvenil de los actores sociales pertenecientes a agrupaciones musicales de autogestión y las tensiones que surgen entre música y mercado. Hacer conciencia con el documental sobre problemáticas, inquietudes e interrogantes, circunscritas a las actividades culturales de creación musical, desarrolladas por grupos juveniles de autogestión que orbitan en la creación-producción musical en Cali, permitió no solo una exploración formal, sino también el reconocimiento de las diferentes tensiones aquí desglosadas.

Sinopsis

El documental trata sobre Camilo Gómez y Felipe González, dos estudiantes de Comunicación que necesitan graduarse de la carrera, y, para ello, deben entregar un producto audiovisual, el cual aún no saben de qué va a tratar. En medio de ello, se dan cuenta que, a diferencia de algunos estudiantes, quieren hacer algo que trate un tema que les guste y los motive, en vez de hacer algo “por salir del paso”, como a veces suele ocurrir. En el proceso toman una postura radical: realizar algo acerca de lo que saben, que les interese y que los motive lograr un buen producto, con el que se sientan identificados. De esta manera, se dan cuenta que son dos personas que han estado involucradas con la música toda su vida, y aunque se encuentran desmotivados, deben enfrentarse a las necesidades de la industria y a la realidad del mundo musical. Por lo tanto, entran en el dilema entre arte y mercado o ‘parche e industria’, en el cual hay una dualidad entre tocar por goce y con fines recreativos, y lidiar con la realidad y las exigencias de la industria musical. Por lo tanto, a través de la idea del *jam*, reúnen a varios personajes de la escena musical local para sacar a la luz las tensiones que emergen, como si fuese una gran reunión o *Jamboree*, en el que todos discuten estos temas. De ahí el título del documental: *Jamboree*, que es un juego de palabras en inglés entre *jam*, embotellamiento violento;

jam (sesión), improvisación musical de carácter lúdico; y *Jamboree*, reunión. Bajo la idea del *jam* se busca dar unidad, de modo que los personajes principales, Camilo y Felipe, tratan de conectar el proceso de producción musical en sus tres fases (preproducción, producción, postproducción), y la escena local de Cali (sus logros, sus aciertos, sus complicaciones) con el dilema que están viviendo, para poder entregarle a su comunidad musical algo que los motive a seguir trabajando y que registre la evolución de la escena local de los últimos años (2008-2016). Un producto que contribuya con las generaciones de rock siguientes para construir sobre lo que ha sido edificado en esta generación. A su vez, la pieza finaliza con una serie de mensajes que buscan la integridad de la escena del rock local, buscando que en un futuro las personas que trabajan para ella se vinculen más y poder trazar un mejor camino.

Propuesta de manejo de cámara

En cuanto al manejo de cámara, se contó con una Canon T3i, con la siguiente disposición de lentes: 50 mm, 18-55 mm, 35-70 mm y 70-200 mm. Se utilizó el lente 50 mm debido a su alta apertura de diafragma (f/1.8), lo que permitió registros en espacios cerrados y oscuros. El uso de trípode para los planos que necesitaron ser fijos y un *steady shoulder* para cuando se quiso dar la intención de que se estaba utilizando cámara en mano, lo que redujo el margen de movimiento para dar estabilidad a la imagen. A su vez, se utilizó una cámara *Gopro* para ciertas escenas/secuencias en las que los realizadores necesitaban aparecer en pantalla, y no contaban con un operador. Se usaron primeros planos y planos medios para las entrevistas, y para las imágenes de apoyo una variedad más amplia de planos y movimientos de cámara, con el fin de transmitir una estética acorde con la música.

Propuesta sonora

En cuanto a la propuesta sonora, se utilizaron micrófonos *Senheiser Shotgun* para las entrevistas. Para lo demás se usó una grabadora PCM (grabadoras Tascam y Olympus LS-100). También se registró con el micrófono de la cámara para dar la sensación de presencia en el lugar donde ocurren las imágenes. A su vez, fue necesario pedir permiso para la difusión de material de archivo inédito (y de una producción finalizada) de las bandas que grabaron o que estuvieron grabando en el estudio.

Propuesta de montaje

Respecto al montaje, se buscó mediar entre las modalidades de observación, interactiva y performativa, teniendo en cuenta que el documental debía tener una carga académica que diera cuenta de lo propuesto en la investigación y en los antecedentes. La observación se utilizó para las escenas donde las bandas están tocando o desarrollando su quehacer artístico. Desviar la atención del espectador para otros aspectos que no son relevantes, dado el carácter performativo, motivó la inclusión de entrevistas y distintos recursos audiovisuales que recogían aquellos elementos académicos que se mencionaron previamente. De esta manera, el documental dio al espectador unas herramientas que permitieron retratar un fenómeno social que ocurrió en un momento, lugar y tiempo específico; de ahí que se quiso ofrecer al espectador una serie de imágenes y discursos que le permitan desarrollar su propio imaginario y discurso acerca de la producción musical de autogestión en la ciudad de Cali. A su vez, el documental propuso crear una voz propia donde se compuso un montaje que evidencia que el material fue desarrollado por dos jóvenes universitarios inmersos en este universo musical, por lo tanto, hay elementos como mensajes subliminales, secuencias jocosas, irreverencia y lenguaje coloquial, entre otros tratamientos y recursos.

Nota del director

Para finalizar, se dan a conocer algunos detalles particulares que los directores atendieron por medio de aspectos que comprenden estrictamente la difusión del producto audiovisual. Para ello, se planteó, a manera de crítica constructiva, unas preguntas que invitan a la autorreflexión para el desarrollo de la propuesta audiovisual. El documental abordó el tema desde una perspectiva que buscaba retratar lo que ha ocurrido, no como si fuese un logro, sino más bien como un cambio que se expresa en la producción musical de proyectos musicales de manera profesional. Debido a esto, se optó por una modalidad mixta, en la cual los realizadores, los testimoniantes y el espectador construyeran sus opiniones acerca de lo que ocurrió en la ciudad en cuanto a producción cultural musical. El documental se encarga, así, de mostrar un movimiento musical que posibilitó el surgimiento de *Black Manthra*, teniendo en cuenta la consolidación de procesos de producción cultural. Caracterizar los procesos creativos y técnicos presentes en las fases de producción en el estudio (preproducción, producción, posproducción), y diseñar una propuesta audiovisual congruente a las necesidades de la investigación, donde

se representen las tensiones entre la fruición y el mercado en la creación-producción musical, en el marco de las identidades juveniles, fueron objetivos que se establecieron desde la investigación.

Reflexión final

El proceso de investigación y realización documental sirvió para, como realizadores, poder encontrar la importancia de una vocación musical. Se pudo aprender acerca de la historia de la escena de las bandas de rock locales, y se apropió un discurso y unas posiciones críticas frente a lo que los entrevistados explicaron, dada la dualidad entre mercado y música, teniendo en cuenta las tensiones que orbitan en el marco de las identidades juveniles. Se reflexionó también sobre las problemáticas trabajadas en el documental. Dejar un registro sobre un momento histórico específico de la escena de las bandas de rock de autogestión para las generaciones futuras y, de este modo, hacer que otras generaciones puedan acceder a este material para que su quehacer cultural se simplifique, permitirá avanzar sobre los logros de una generación pasada, retomar los aciertos y replantear las falencias, para evitar un reinicio en la consolidación de los medios de producción musical, como ha ocurrido en los últimos 50 años de rock que han transcurrido en esta ciudad. Esta fue una motivación para el desarrollo de esta pieza audiovisual, de tal forma que contribuyera con la comunidad musical de bandas autogestionadas de géneros circunscritos al rock local (inclusive nacional).

Al mismo tiempo, desarrollar otras temáticas, relacionadas en este caso con el rock, significa que como estudiantes debíamos tomar esa posición de rebeldía frente a proyectos de investigación exigidos por la universidad. Así, la retroalimentación desarrollada en la socialización por parte de actores sociales que participaron en el documental, y de otros actores que pertenecen a agrupaciones juveniles, frente a las tensiones y a la dualidad entre la música y el mercado, permitió generar un espacio de foro donde se dialogaron algunas de estas problemáticas. La visualización del documental permitió ver, también, una amplia gama de posturas que comprendía desde los músicos que tuvieron una posición inclinada hacia el mercado, hasta los que tuvieron una posición inclinada hacia la fruición. Sin embargo, ninguno de los entrevistados se denominó como un radical; los personajes tuvieron posiciones de cada lado del debate. El hecho que cedieran al mercado o a la fruición en aspectos diferentes es otro asunto. Para desarrollar este tipo de actividades musicales que ocurren en la escena del rock caleño, sea de modo industrial

o recreativo, es necesario, sin embargo, tomar una postura. Los únicos actores sociales que están “excluidos” de este debate son algunos músicos que renunciaron al ejercicio de la autogestión, de la industria cultural, del ocio o del ejercicio del desempeño creativo de la música.

Decisiones sobre cómo financiar económicamente su agrupación musical, su indumentaria individual, su puesta en escena individual (o colectiva), la producción de un videoclip o de un disco para sofisticar el nivel de producción de su agrupación, y cómo jerarquizar sus obligaciones dándole prioridad al quehacer artístico, priorizando ensayos antes que obligaciones académicas, conciertos antes que compromisos familiares, reuniones administrativas de la banda antes que invitaciones a encuentros sociales amistosos, inclusive, subordinar sus problemas psicológicos, emocionales o espirituales ante la calidad del rendimiento de la presentación en vivo de la banda, hizo que los realizadores notaran que ellos hacen parte de ese punto medio, del umbral de la dualidad entre música y mercado. Camilo estuvo inclinado hacia la posición de la fruición, mientras que Felipe estuvo inclinado hacia el lado del mercado, porque siempre buscó la forma de que la música fuera rentable; ambos estuvieron en el punto medio del debate.

Otro aspecto que se debe aclarar, es que los testimonios de la pieza audiovisual pueden ser diferentes a los de la realidad. La presencia de la cámara puede afectar los testimonios. Por lo tanto, como investigadores nos interesamos en ver cómo hubo individuos que alteraron sus discursos. En conclusión, el documental abarcó distintos aspectos, y estos lograron condensarse. Incluir tiempo, contenido o historia del rock en Cali, habría interferido con los objetivos propuestos. Del mismo modo, haría del documental una pieza audiovisual muy compleja de grabar en solo seis meses, de ahí que se considera que el documental cumplió sus objetivos, ya que, en primer lugar, se identificaron las actividades culturales de creación musical desarrolladas por grupos juveniles de autogestión en el estudio *Black Manthra*, se identificó el movimiento musical de la escena del rock caleño entre el periodo de 2008 a 2016, se comprendió el contexto que posibilitó el surgimiento de espacios donde se sofisticaron los procesos de producción musical, y, además, se caracterizaron los procesos involucrados en la cadena de producción musical, tanto creativos como técnicos en sus fases (preproducción, producción, posproducción). Por último, la pieza audiovisual generó el debate que se buscaba, donde se representaron las tensiones entre la dualidad de la música y el mercado que nosotros como realizadores quisimos plantearle al público.

Bibliografía y filmografía

- Alonso, O. V. (1997). *Medellín en vivo: la historia del rock: una aproximación histórica y visual a la escena rock de la ciudad desde los años 60's hasta nuestros días*. Medellín.: Ministerio de Educación Nacional.
- Arendt, H. (1958). *La condición humana*. Chicago: Paidós.
- Assante, E. (2007). *Leyendas del rock: artistas, instrumentos, mitos e historia de 50 años de música*. México, D.F.: Numen.
- Baptista, L. P. (2008). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw-Hill Interamericana.
- Naylor, W. (2018). *Seven ages of rock*. Inglaterra: BBC.
- Bellon, M. (2007). *El ABC del rock: todo lo que hay que saber*. Colombia: Taurus Ediciones.
- Bendjelloul M. (2012). *Searching for sugar man*. Londres, Gran Bretaña.
- Canclini, N. (1987). *Las políticas culturales en América Latina*. Bogotá: A Contratiempo.
- Canclini, N., Cruces, F. y Urteaga, M.. (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Madrid: Fundación Telefónica.
- De Garay, A. (1996). El rock como conformador de identidades juveniles. *Nómadas*, 4.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. España: Casa Ed. Valentino Bompiani.
- Garay, S. A. (1993). El rock también es cultura. *Cuadernos de Comunicación y Prácticas Sociales*, 5(5), 94.
- Grohl, D. (2013). *Sound city*. Montreal, Canadá.
- Guggenheim, D. (2009). *It might get loud*. Los Angeles, USA.
- Martínez, L. H. (2013). *Música y cultura alternativa: hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. Puebla, México: Universidad Iberoamericana, Puebla.
- Mayes-Wright, C. (2015). *The history of the Focusrite Console*. Los Ángeles, USA:
- Miranda, A. V. (2013). *Procesos de producción musical en Argentina*. Buenos Aires, Argentina.
- Moneta, J. (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Madrid, España.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Quapper, K. D. (2013). *Jóvenes: diversos y singulares*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Reynolds, S. (2013) *Postpunk: romper todo y empezar de nuevo*. Buenos Aires, Argentina: Caja negra Editora.
- Sennett, R. (1998) *La corrosión del carácter*. Nueva York, EE.UU.: Norton & Company.
- Silva G. M. (1996). Inglaterra en el jurassic rock: los dinosaurios del rock británico se siguen robando el show. *Revista Credencial*.
- Steineck, J. (2011). *Truckfighters Alemania..: Rocksquad / I'm Filming Productions*. Alemania.

Wilson, P. (2013). *Rock colombiano: 100 discos / 50 años de historia*. Bogotá, D.C., Colombia: Ediciones B.

Yúdice, G. (1996). *Industrias culturales, músicas e identidades una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura*. : Pontificia universidad Javeriana.