

GUILLERMO QUIÑA

La música independiente en los albores de la digitalización

Buenos Aires, 1999-2012

.UBAsociales

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

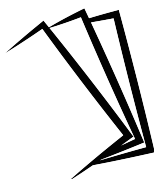
teseo 

LA MÚSICA INDEPENDIENTE EN LOS ALBORES DE LA DIGITALIZACIÓN

LA MÚSICA INDEPENDIENTE EN LOS ALBORES DE LA DIGITALIZACIÓN

Buenos Aires, 1999-2012

Guillermo Quiña



Quiña, Guillermo Martín

La música independiente en los albores de la digitalización :
Buenos Aires, 1999-2012 / Guillermo Martín Quiña. – 1a ed. –
San Carlos de Bariloche : Guillermo Martín Quiña, 2020.
440 p. ; 20 x 13 cm.

1. Música. 2. Estudios Culturales. 3. Sociología de la Cultura.
I. Título.

CDD 306.4842

ISBN: 9789878676241

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son
responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

TeseoPress Design (www.teseopress.com)

teseopress.com

Índice

Agradecimientos.....	9
Resumen.....	13
Prólogo	17

Parte I. La construcción de un problema de investigación en torno a la música independiente 29

1. La música como problema de las ciencias sociales.....	31
2. El espacio de música independiente en Buenos Aires. 111	

Parte II. La música independiente como representación y práctica..... 189

3. Las prácticas musicales independientes: entre la autogestión y la pequeña empresa.....	191
4. La independencia musical como representación y fe..	269

Parte III. Hacia una crítica del trabajo musical independiente..... 313

5. Acerca de las condiciones materiales de la producción musical independiente	315
6. Hacia una crítica de la producción musical.....	369

Epílogo. La música independiente como unidad de los múltiple	391

Bibliografía	397

Datos biográficos.....	439

Agradecimientos

En tanto la tesis que da lugar a este libro es fruto de muchos años de trabajo, en su transcurso numerosas personas e instituciones han contribuido en hacerla posible. A ellas deseo expresar mi profundo agradecimiento.

A los músicos, gestores culturales, críticos, técnicos y demás trabajadores y trabajadoras de la música que gentilmente me cedieron su tiempo y atención, en muchas ocasiones dejando de lado sus propias obligaciones, para realizar las entrevistas que conforman el trabajo de campo sobre el que se basó esta investigación.

Esta tesis fue posible gracias a dos becas de posgrado otorgadas por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y a los recursos que el Instituto de Investigaciones Gino Germani puso a mi disposición durante todo el proceso de investigación: a sus funcionarios y trabajadores extendiendo mi más sincero agradecimiento.

A mis colegas de los proyectos UBACyT que integré, porque los intercambios y discusiones que mantuve con ellos así como sus lecturas críticas enriquecieron los desarrollos teóricos desplegados en el texto.

A Ana Wortman, mi directora de tesis, quien acompañándome en el proceso de investigación desde antes de ingresar al doctorado, me ha dejado en condiciones de plena libertad para efectuar elecciones teóricas, metodológicas y temáticas e introduciéndome en los debates más actuales de la teoría social, al tiempo que generosamente me brindó un sitio en su cátedra para ejercer la tarea docente de la que estas páginas también se han nutrido.

A los miembros del jurado que evaluó la tesis, Sergio Pujol, Gustavo Blázquez y Víctor Lenarduzzi, cuyas observaciones y comentarios fueron muy enriquecedores para la corrección y elaboración del manuscrito final plasmado en estas páginas.

Al Instituto Iberoamericano de Berlin, cuyo archivo me fue ofrecido generosamente para llevar adelante la búsqueda bibliográfica y documental y al Institute for Advanced Studies de la University of Warwick, por el espacio y apoyo financiero para presentar y debatir allí ante colegas de distintas latitudes los avances de mi investigación.

Al personal de las distintas bibliotecas y organismos consultados, por la atención y dedicación ante mis consultas: de la Facultad de Ciencias Sociales, del Centro de Documentación del IIGG, de la Biblioteca Nacional, de la Biblioteca del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega y del Observatorio de Industrias Creativas de la ciudad de Buenos Aires.

A Fabián Czajka, por su asistencia en el relevamiento y sistematización de artículos periodísticos.

A Mónica Lacarrieu, consejera de estudios y codirectora de mi segunda beca de posgrado, quien de manera desinteresada y siempre con la mayor cordialidad me brindó su apoyo cuando más lo necesité.

Al profesor Juan Iñigo Carrera, por su disposición a atender mis consultas en los momentos más inoportunos y la riqueza y lucidez de sus respuestas, quien además desde hace muchos años me ha animado a desarrollar una perspectiva crítica que me enfrente a las determinaciones de mi propia acción, aunque el producto de mi trabajo no le haga justicia a su empeño.

A Matías, Sergio y Javier, amigos y colegas con quienes he pasado momentos memorables en que se mezclaban la música, la política, la academia y el humor, que han amenizado y enriquecido mi formación intelectual y dado origen a no pocas páginas de esta tesis.

A Marta, la abuela de mi hija, por la generosidad con que tantas veces se encargó de sus cuidados cuando mis obligaciones académicas me dificultaban hacerlo por mi cuenta.

A Juan Ignacio y Gabriel, cuya abnegación en sus trabajos intelectuales y materiales me ha impulsado a avanzar con el mío y con quienes he tenido gratos momentos compartidos en sobremesas y tardes dominicales que colaboraron con el entusiasmo con que volvía a mi investigación al día siguiente.

A Celso y Anahí, mis padres, por haberme enseñado el valor del pensamiento propio y por su sostenido esfuerzo en asegurarme las condiciones necesarias para construirlo.

A Catalina y Federico, mis pequeños brotes, por las risas y los juegos compartidos que desde hace diez años llenan de felicidad mi vida cotidiana ayudándome a resolver mis errores y enfrentar mis frustraciones durante el trabajo de investigación.

A Valeria, mi compañera, por la paciente y meticulosa lectura de los manuscritos de este trabajo, las observaciones críticas realizadas y por haberme insuflado fuerzas para avanzar en el desarrollo de una mirada crítica sobre mis propias convicciones en el ejercicio intelectual. Su amor motivó la conclusión de esta obra.

Resumen

Español

Este libro aborda el fenómeno de la producción musical independiente entendiéndolo como una unidad compuesta por múltiples determinaciones. Parte de la consideración del nacimiento y la consolidación de un espacio novedoso de música independiente en la Ciudad de Buenos Aires hacia fines de la década de 1990 y cuyo desarrollo se continúa hasta nuestros días. Surgida en el contexto de la reciente crisis argentina y enmarcada en los cambios globales de la cultura, la música independiente es postulada por sus actores como extraña a la gran industria musical, ajena a relaciones mercantiles y motivada por intereses extra económicos. En concreto, comprende un conjunto heterogéneo de prácticas de producción, circulación y consumo de música de escala reducida, gestionadas por pequeños capitales o por los propios músicos y caracterizadas por atravesar distintos géneros musicales. Con el objeto de dar cuenta del fenómeno en su compleja unidad, es explorado, interpretado y analizado centrándose en el proceso de producción tanto de música en vivo como editada, abordando las representaciones de sus actores y las características de las prácticas concretas que lo conforman. La perspectiva teórica desde la que se lleva a cabo el trabajo plantea la necesidad de recuperar la voz de los actores integrando en su análisis la mirada crítica del investigador. El diseño metodológico es centralmente cualitativo aunque incluye asimismo una triangulación de fuentes que comprende datos de orden cuantitativo; la muestra, llevada a cabo entre los años 2008

y 2011, es de carácter intencional y se ha delimitado según el principio de saturación teórica. Su argumentación se despliega en tres partes.

En la primera, se exploran y describen los procesos presentes en su surgimiento y desarrollo, tanto en sus dimensiones cuantitativas como cualitativas. Luego, se revisan diferentes definiciones de la música independiente, tanto realizadas desde la academia como recogidas en el trabajo de campo. Se advierte además la extensión del fenómeno en cuatro dimensiones: el tamaño de los emprendimientos, el vínculo humano, el tipo de gestión y el género musical.

La segunda parte se centra en la identificación del fenómeno abordado en los términos de las particularidades que asume como proceso concreto de producción de música y las representaciones de los actores, adoptando una perspectiva interpretativa y crítica. Se propone comprender la importancia que la música independiente reviste para los actores como espacio de prácticas creativas, participativas y novedosas. Luego, se despliegan tres concepciones de la música independiente relevadas en el trabajo de campo y se abordan los elementos fundamentales del proceso de producción: el proceso de trabajo, el sujeto de ese proceso y el producto resultante, en cuyo análisis se recupera la noción de alienación.

La tercera parte adquiere un sentido analítico y se centra, por un lado, en las condiciones materiales de producción de la música independiente, donde se observan prácticas laborales informales, flexibles y hasta pagadas por debajo de su valor, características que son comprendidas en el marco del reciente desarrollo de las industrias creativas. Por otro, en la articulación entre la música independiente y la que no lo es, cuya comprensión permite problematizar el vínculo que la producción musical independiente establece con la totalidad social, apelando para ello a la noción de hegemonía. La tesis concluye con el reconocimiento del carácter contradictorio del fenómeno abordado al representarse la música independiente como espacio creativo,

abierto y libre al tiempo que, en virtud del carácter mercantil que asumen sus productos, se encuentra sometida a la lógica de la acumulación de capital.

English

This book raises the issue of the independent music production founded in the assumption that it constitutes a unit of multiple determinations. It starts from considering the beginning and subsequent consolidation of a novel space of independent music in the city of Buenos Aires at the end of the 1990 decade and which development continues until today. Emerged within the context of the recent Argentinean crisis and enshrined in the global changes of culture, independent music is proposed by its actors as strange to big music industry, alien to mercantile relations and motivated by non-economic interests. In concrete terms, it includes a heterogeneous group of practices of production, circulation and consumption of music in a reduced scale, all of them managed by small capitals or the musicians themselves and crossed by many musical genres. With the aim of recognizing this phenomenon as a complex unit, it is explored, interpreted and analysed in its production process both of live and recorded music, considering its actors' representations and the characteristics of the concrete practices that integrates it. The theoretical perspective from which this work is developed points the necessity of recovering the actors' voices as also the critical view of the researcher. The methodological design is centrally qualitative although it also includes a font triangulation strategy in order to work also with quantitative data; while the sample, carried out between 2008 and 2011, is of intentional type and its limits responds to the principle of theoretical saturation. Its argument is displayed in three parts, as follows.

In the first of them, the thesis explores and describes the processes involved in its emergence and growth, from both the qualitative and quantitative dimensions. After, different definitions of independent music made from the academy and found within the fieldwork are revised. Then it identifies the extension of the phenomenon along four dimensions: the size of the production units, the human tie, the type of management and musical genre.

The second part is focused on its actors and practices within live and recorded music activity as also their representations, adopting an interpretative and critical perspective. It proposes to notice the importance that independent music represents for actors as a valid space for creative, participative and novel practices. Then the three conceptions of independent music found in the field work are displayed and the fundamental elements of the independent music production process are treated: work process, the subject and the product of this process. These are analysed with the concept of alienation.

The third part assumes an analytical sense and is centred, by one hand, on the material conditions of production of independent music, which are characterized by informal, flexible and paid under its value labour practices, all of them analysed as part of the recent worldwide development of the creative industries. By the other, it focuses on the articulation between what is independent music and what is not, which understanding let us to detect the relation that independent music productions establish with social totality and where the notion of hegemony is central for its analysis. The thesis concludes with the recognition of the contradictory character of the phenomenon in question, which consists in that independent music is represented by its actors as a creative, open and free space at the same time that, according to the mercantile character of music products, it is subsumed to the capital accumulation process.

Prólogo

Las páginas de este libro reproducen la tesis doctoral que presenté con el título “Entre la libre creación y la industria cultural. La producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires, entre 1999 y 2012”, y defendí el 13 de marzo de 2013 en el Doctorado en Ciencias Sociales, en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, para lo cual tuve una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) entre 2008 y 2013. He introducido algunas modificaciones y actualizaciones respecto de la versión original, tanto para facilitar la lectura a un público más amplio al que habitualmente se destina este tipo de trabajos como así también contemplando las transformaciones que la industria de la música evidenció en los últimos años gracias al avance de las tecnologías digitales y la consolidación de las plataformas en línea de consumo musical mediante la modalidad del *streaming*, hoy vedettes del negocio fonográfico a escala global. El corazón de la tesis, sin embargo, no ha sido alterado, así como tampoco la mayor parte de la obra.

Su contenido comprende un conjunto de desarrollos y conclusiones alcanzados en distintos momentos de la investigación doctoral, aunque el conjunto del trabajo aquí presentado pretende rescatar el valor de la totalidad del fenómeno abordado en cuanto unidad de lo múltiple, lo que excede la suma de esas partes y procura dar cuenta del recorrido no necesariamente lineal trazado por la investigación. También me permite no pasar por alto una serie de detalles, ejemplos, anécdotas y precisiones que el lenguaje académico de las publicaciones científicas en la actualidad no admite sin recelo y ante el cual debí dejar lado mucho material que, lejos de ser accesorio, guarda no sólo potencial explicativo sino también valor etnográfico e incluso

emocional. Asimismo, ello intenta hacer justicia a la realidad de la trayectoria de mi investigación, por cuanto las conclusiones a que arribé en la tesis me llevaron a redirigir el foco de interés hacia las condiciones laborales de quienes se dedican al trabajo creativo, en general, y musical, en particular, como medio de vida. En torno a ello se centran mis últimos trabajos, desarrollados primero como docente investigador en la Universidad Nacional de Avellaneda y la Universidad Nacional del Comahue y, después, como investigador del CONICET en el Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio (dependiente del CONICET y la Universidad Nacional de Río Negro).

Como puede leerse en muchos trabajos de este tipo, el ejercicio intelectual del proceso de elaboración de una tesis implica esfuerzos, búsquedas (en gran medida infructuosas), conflictos, replanteos y angustias así como también disfrute, satisfacción y alegrías. Este caso no fue la excepción, y aquí hay un poco de todo eso. Una de estas últimas, que no quiero dejar de señalar, es la que me representa participar de la primera generación familiar que alcanzó un título universitario; si bien es cierto que en el árbol genealógico aparece algún bisabuelo en posición acomodada (por cierto, perdida antes de promediar el siglo pasado), existe en mi familia una larga historia de pertenencia al sector de la población que vive de la venta de su fuerza de trabajo, en especial de aquella vinculada a tareas manuales en la producción agraria e industrial, que comprende procesos migratorios internos, trabajo informal y dificultad de acceso a la vivienda, entre otras delicias de la condición obrera en América Latina.

No pretendo, sin embargo, narrar una historia de movilidad social, sino reconocer la condición desde la que estas páginas fueron escritas, por cuanto es la misma condición de quienes viven, en el ámbito musical, de su propia fuerza de trabajo, y que constituyen el objeto de esta obra. El recorrido investigativo me ha llevado doblemente, por tanto, a enfrentarme con dicha condición: como miembro

histórico de la clase de quienes viven de su trabajo y como investigador de un fenómeno sostenido por quienes deben vender su fuerza de trabajo, aunque actualmente tiendan a ser desconocidos como tales. El punto de llegada de dicho recorrido, por tanto, se vuelve en verdad un punto de partida en dirección a elaborar la comprensión crítica de esta condición en el ámbito de la música, mas asumiéndola en su vasta extensión como la misma que se despliega en el resto de la vida social bajo la forma capitalista de su organización.

Del objeto de este trabajo

Este libro trata de la producción de música independiente. Comprende un fenómeno propios de las últimas dos décadas que tiene epicentro en la Ciudad de Buenos Aires, aunque cada vez se encuentra más extendido a otros centros urbanos de Argentina. La proliferación de pequeños sellos discográficos, experiencias de autogestión musical editorial y en vivo, festivales públicos y privados, organizaciones de músicos y pequeños empresarios de la actividad musical, hasta de políticas públicas enfocadas a la música independiente durante los primeros años de este siglo ponen de relieve la multiplicidad de sus dimensiones así como la diversidad de actores que la integran.

Con el objeto de hacer justicia a la complejidad del problema, la investigación se valió de distintas herramientas en procura de obtener y sistematizar datos cuantitativos y cualitativos, lo que supuso llevar adelante un trabajo etnográfico como así también de archivo. Asumiendo que la misión del trabajo científico es “la reproducción de lo concreto por el camino del pensamiento” (Marx 1989: 51), esta tesis la ha hecho propia y ha procurado desplegar el conjunto de las determinaciones del fenómeno investigado, reconociéndolo como “unidad de lo diverso” (Marx 1989: 51). En tanto este camino implica “apropiar virtualmente a

la realidad reproduciendo su necesidad mediante el pensamiento” (Iñigo Carrera, 2008: 265) sin anteponer categorías teóricas cuya necesidad resulte externa al objeto investigado, el lector encontrará en las páginas que siguen un recorrido que, pasando por las diferentes determinaciones de la producción musical independiente, se propone “enfrentar por nosotros mismos a las formas reales del capital para reproducirlas idealmente” (Iñigo Carrera, 2008: 273). Este camino no rehuye sino que restituye a la categoría de totalidad un lugar central; como ha señalado Grüner, la referencia a la totalidad como unidad de lo múltiple no implica, tal las miradas postestructuralistas y aun ciertas vertientes de los estudios culturales lo pretenden, un esencialismo objetivista que niega la acción de los sujetos, sino que constituye una brújula teórica necesaria en pos de evitar caer en un “conjunto caótico de particularidades” (2006: 134).

En el fenómeno que a esta tesis ocupa, una de las claves en el abordaje fue señalada por Adorno y Horkheimer (1969) al revisar la producción teórica de la sociología de la cultura, sosteniendo que el análisis de las ciencias sociales sobre las obras artísticas, o culturales, no se debe limitar a tener presente un “contexto social” que le es contemporáneo, sino que debe “profundizar el sentido social de las obras mismas, y por lo tanto, y no en último término, el significado de las mercancías que hoy sustituyen en gran medida la obra de arte en su autonomía” (1969: 103). De ese modo, entendemos que esto constituye el gran desafío teórico de esta tesis, por cuanto no es extraño ver asignar a la música un cierto poder identitario, representacional, colectivizante o comunitario, como si brotara de ella misma antes que de los procesos sociales que la sostienen. Sobre estos últimos, en tanto procesos constitutivos de un tipo específico de mercancías musicales, hemos enfocado la investigación doctoral plasmada en este libro.

Del recorrido previo en la investigación

El marco de esta última estuvo dado por el programa del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y fue sostenida por dos becas de posgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) entre los años 2008 y 2013, si bien sus orígenes se remontan a mis años en la formación de grado en Sociología en esa misma universidad. En efecto, hacia el final de la carrera de grado comencé a interesarme por distintos fenómenos que tenían lugar en la esfera cultural. Animado por el fervor participativo que la sociedad en su conjunto manifestaba durante los peores años de la crisis argentina de fin de siglo en múltiples emprendimientos culturales de tipo colectivos, solidarios, comunitarios, barriales o asamblearios, me despertaba gran curiosidad la particularidad que, ante procesos de empobrecimiento, precarización y desempleo de grandes masas de la población, evidenciaba la actividad cultural como espacio de participación, cooperación y contención así como también de denuncia, organización y lucha.

Mi primera experiencia de investigación académica, hacia el año 2004, fue en esa dirección, cuando me sumé al equipo de investigación sobre “Transformaciones del campo cultural en Argentina”, dirigido por Ana Wortman. Entonces me propuse indagar un fenómeno que tenía lugar en el campo de las artes visuales y que establecía múltiples lazos con muchas organizaciones sociales y de trabajadores, fábricas recuperadas y organizaciones de lucha por los derechos humanos: los colectivos de artistas. La modalidad de arte de autoría grupal se había desarrollado en un contexto de gran participación colectiva en organizaciones de la sociedad civil a la vez que el campo artístico en su conjunto se mostraba cada vez más receptivo a sus demandas. Con el objetivo de reconocer sus particularidades, tanto en lo relacionado con el vínculo entre producción artística y organizaciones sociales así como respecto de una mutación

al interior del campo artístico donde se legitimaba este tipo de obra, llevamos adelante entrevistas con artistas y observaciones en exposiciones y obras en el espacio público. Una de las conclusiones a que nos permitió arribar aquel trabajo inicial fue que, en la Argentina, el campo artístico no producía sus propias reglas de manera autónoma, sino que evidenciaba una vinculación con problemáticas políticas, sociales y aun ideológicas, establecida previamente aunque fortalecida durante la crisis, llegando a representar una estrategia de supervivencia en condiciones de desempleo generalizado así como también a constituirse en un medio por el cual desplegar críticas y protestas sociales. El azar y la necesidad me llevaron luego a integrar como un equipo multidisciplinario de sociólogos, antropólogos y psicólogos en el Observatorio Argentino de Drogas (organismo estatal cuyo objetivo era producir y sistematizar datos de orden cuali y cuantitativo acerca de la problemática del consumo de sustancias psicoactivas desde las distintas perspectivas de las ciencias sociales), donde participé de varios proyectos destinados a indagar y analizar los distintos fenómenos de orden sociocultural presentes en estos consumos a nivel nacional desde un enfoque cualitativo. Si la experiencia anterior en el IIGG me había alimentado y afirmado la curiosidad por las problemáticas de la cultura contemporánea en la Argentina, ese segundo ejercicio, que transcurrió entre 2005 y 2008, resultó plenamente enriquecedor al ejercitarme en la elaboración de proyectos de investigación, las elecciones metodológicas, el trabajo etnográfico, el procesamiento y análisis del material empírico.

Por otro lado, mi afición por la música me había llevado a estudiar canto desde 2004 en el Conservatorio Provincial de Música Julián Aguirre, aunque hacia 2006 mis obligaciones profesionales, en particular los cada vez más frecuentes viajes al interior del país que demandaba el trabajo de campo en el Observatorio Argentino de Drogas, volvieron insostenible el régimen de estudios regular, con asistencia a

clases teóricas y prácticas, ensayo diario, etcétera. De modo tal que esta tesis puede ser entendida como el fruto académico de una frustración musical.

Amén de ello, es el resultado del intento por recuperar en términos reflexivos esos años de estudio musical, pues no sólo hice amigos y amigas sino que conocí a innumerables estudiantes y docentes con actividad musical por fuera del espacio académico: en bandas de rock en infinitas variantes, reggae, punk, pop estilo británico, orquestas de tango y folklore solía encontrar los fines de semana haciendo música (y no pocos ganándose parte de su sustento con ello) a quienes de lunes a viernes escuchaba ensayar los ejercicios para piano del *Mikrokosmos* de Bartók o preparar el ciclo de canciones *La Bella Molinera* de Schubert. Si en los colectivos de arte había advertido un acercamiento entre grupos de artistas plásticos e integrantes de las organizaciones sociales con quienes éstos se vinculaban, en la música pude reconocer un espacio aún más extendido donde se conjugaba el ejercicio musical con la supervivencia cotidiana y la actividad recreativa con la organización autogestiva de discos y conciertos.

En este marco, cuando hube acabado mi abordaje sobre los colectivos de arte, tenía ya en claro hacía dónde quería dirigirme en mi siguiente trabajo de investigación, que tomó forma entre marzo y julio de 2007, con la formulación del plan de trabajo con el que obtuve la beca del CONICET para realizar mis estudios doctorales.

De algunas particularidades de este trabajo

El proceso investigativo, aún habiendo sido planificado en sus distintas etapas, estuvo, no obstante, plagado de sorpresas y dificultades, tanto en la realización del trabajo de campo y de archivo como en las etapas de mayor trabajo teórico de escritorio. Destaco aquí algunas de ellas, con el

objeto de advertir a lectores y lectoras acerca de las particularidades del abordaje emprendido, acaso facilite esto su camino por transitar.

Una de las principales dificultades, que tuvo lugar durante los comienzos de la investigación, es la referida al género musical. En distintas instancias en que me tocó exponer resultados de investigación en el medio académico local (y resalto la localía porque lo que sigue raramente sucede en academias de otras latitudes), repetidas veces me encontré con observaciones de compañeros y colegas respecto de qué género musical abordaría yo a través de la música independiente o, mejor aún, cómo era posible indagar un fenómeno musical sin hacerlo desde uno (o algunos) de los géneros musicales que podían incluirse en la música independiente. La respuesta, naturalmente, se encuentra en las páginas que conforman la tesis. Sin embargo, resulta algo curioso pues una de las características más sobresalientes de la cultura contemporánea es precisamente la mixtura y atravesamiento de géneros musicales, aún más allá de la frontera entre música académica y popular.

Y es que la centralidad del género musical resulta compartida por la casi totalidad de aproximaciones hacia la música por parte de la academia local, algo difícil de concebir, por ejemplo, en los (abundantes a esta altura de la historia cultural argentina) estudios sobre el teatro o el cine independiente, sin desmedro de las valiosas contribuciones realizadas en esa dirección. En el caso de la música, esto parece deberse al fuerte impacto que los estudios culturales ingleses tuvieron sobre los investigadores locales, muchos de los cuales han recuperado la noción de subcultura, muy vinculada a los estudios de juventud y a géneros y estéticas particulares, extendiendo su perspectiva, si bien con algunas variaciones, hasta nuestros días. Esta dificultad, por otro lado, despertó la necesidad de un planteamiento específico de la cuestión en la tesis indagando qué vínculo

estableció el rock nacional -estrella de los estudios sobre música popular en Argentina- con la música independiente, lo que arrojó luz sobre varios aspectos del problema.

Otra de las dificultades aparecida en distintas etapas de la investigación consistió en la escasa literatura científica local sobre problemáticas vinculadas a la producción musical. Si bien en los últimos años han visto la luz algunos trabajos originales y enriquecedores en esta dirección, resulta minúscula en el conjunto de trabajos realizados desde las ciencias sociales sobre problemáticas relacionadas con la música, donde priman las temáticas de identidad, juventud, corporalidad, género o subalternidad. Ello me ha forzado a recurrir en gran medida a aportes publicados en lengua inglesa; si por un lado esto facilitó la articulación entre el fenómeno local y varios procesos globales que le sirven de marco, a la vez encierra el problema de trabajar con literatura científica generada en contextos económicos, culturales, sociales y musicales notablemente distintos a los de Argentina.

Como consecuencia de lo descripto y con el objeto de reconocer y describir la especificidad del fenómeno local de la producción musical independiente frente a los referidos por la gran mayoría de la literatura académica -mayormente localizados en Europa-, he revisado distintas manifestaciones de independencia en otros momentos de la historia musical argentina, tras lo cual identifiqué elementos propios y distintivos que aún pueden advertirse en nuestros días. En otras palabras, a la pregunta de ¿qué representa la noción de independencia en la música en Argentina? esta tesis procura dar respuesta no sólo mediante la voz de los actores del presente sino también apelando a testimonios y archivos de producciones musicales previas.

Es aquí donde me vi sorprendido por el propio proceso de investigación. Habiendo planteado un problema tan contemporáneo por indagar, me encontré con la necesidad de relevar archivos y documentos que se remontaban a los orígenes del Estado Nacional y los tiempos de oro del

radioteatro en Argentina. Ausente del proyecto de investigación original, esta labor me resultó fascinante. La riqueza que pude obtener al revisar los archivos, discursos y revistas de época que encontré en el Instituto Iberoamericano en Berlín, primero, y en los de la Biblioteca Nacional, después, me sorprendió gratamente, por cuanto no me había despertado mayor entusiasmo una tarea que desde la carrera de grado no había vuelto a realizar y que a primera vista no parecía muy provechosa para indagar fenómenos actuales.

Y sin embargo, la lectura de aquellos documentos me resultó plenamente placentera y enriquecedora, al punto que aún quedan muchas páginas colmadas de anotaciones en mis cuadernos de lectura que por motivos de foco y extensión no he podido volcar en la versión final. A este respecto, debo resaltar que el trabajo de archivo me ha permitido encontrar conflictos y tensiones comunes en procesos sociales y culturales correspondientes a distintos momentos históricos, advertir el carácter central de las dimensiones política e ideológica en la cultura más allá de los años sesenta y setenta -referencia habitual en los estudios académicos sobre producción artística y cultural-, así como rastrear en la música los orígenes de la noción de independencia y los procesos concretos sobre los que se sustenta. Su tratamiento en este libro, que asimismo he reducido en procura de ofrecer una lectura menos aburrida, se justifica en la escasa producción teórica respecto de la historia local de la noción de independencia en torno de la producción musical.

Por otro lado, la tesis de que da cuenta este libro se enfocó en el período comprendido entre los años 1999 y 2012. Debe notarse que si bien existían tendencia a la digitalización del mercado musical en Argentina -por cierto notablemente menores que en el norte global-, fue recién en 2013, y con la llegada al país de la plataforma de reproducción en línea de música *Spotify*, que el impulso digitalizador cobró fuerza en el sector. Asimismo, y en consonancia con lo que se expone en este trabajo sobre las tecnologías digitales, dicha transformación se concentra en los últimos

eslabones del mercado de la música y afecta principalmente a las grandes empresas discográficas. Si bien puede asumirse el período investigado como inmediatamente previo a estas mutaciones, no es ocioso aclarar que, a la fecha, el fenómeno abordado no ha evidenciado cambios sustanciales en términos de las prácticas musicales, las representaciones e imaginarios y los procesos laborales que lo sostienen. Por el contrario, el contexto de emergencia sanitaria por la pandemia de COVID-19 en que este prólogo fue revisado ha puesto de manifiesto que son los (y las) trabajadores de la cultura quienes más han padecido en carne propia el estancamiento económico a escala global, gracias a la precariedad de sus condiciones laborales, junto con otras porciones de población trabajadora con empleos inestables, informales, temporales y mal retribuidos, especialmente en América Latina.

Por último, otra particularidad de esta obra es su extensión. Permítaseme, sin embargo, excusarla en función de tres motivos que han pesado sobre todo el proceso de escritura. Primero, ante la ausencia de trabajos sobre este fenómeno en Argentina me he visto en la necesidad de dedicar no pocas páginas al tratamiento de cuestiones vinculadas con su delimitación y definición; segundo, la convicción de que la comprensión científica de un concreto requiere el despliegue de sus múltiples determinaciones; las limitaciones del propio autor en llevarla a cabo explican el resto.

Del contenido y su organización

El presente trabajo parte de la consideración del nacimiento y la consolidación de un espacio novedoso de música independiente en la Ciudad de Buenos Aires hacia fines de la década de 1990 y cuyo desarrollo se continúa hasta nuestros días. Surgida en el contexto de la reciente crisis argentina y enmarcada en los cambios globales de la cultura,

la música independiente suele ser postulada por sus actores como extraña a la gran industria musical, ajena a relaciones mercantiles -aun cuando se reconoce como objeto para el intercambio- y motivada por intereses extra económicos. Con el objetivo de explorar, interpretar y analizar este fenómeno como unidad de múltiples determinaciones, la exposición se organiza en tres partes.

En la primera, se exploran y describen los procesos presentes en su surgimiento y desarrollo, tanto en sus dimensiones cuantitativas como cualitativas, atendiendo a las diferentes definiciones del fenómeno que pueden encontrarse en producciones académicas y entre los distintos actores involucrados con vistas a la construcción de una definición multidimensional y situada del problema abordado. La segunda parte se centra en la identificación del fenómeno abordado en los términos de las particularidades que asume como proceso concreto de producción de música y las representaciones que de él se hacen los actores, adoptando una perspectiva interpretativa y crítica, buscando reconocer la importancia que la música independiente reviste como espacio de prácticas creativas, participativas y novedosas, comprendiendo la articulación entre tales representaciones. La tercera parte adquiere un sentido analítico y se centra, por un lado, en las condiciones materiales de producción de la música independiente, donde se observan prácticas laborales informales, precarias y hasta pagadas por debajo de su valor; por otro, en la problematización del vínculo concreto existente entre la música independiente y la que no lo es, en procura de comprender el lugar que la producción musical independiente asume en la totalidad social contemporánea; tras ello se concluye en el reconocimiento del carácter contradictorio del fenómeno abordado al representarse la música independiente como espacio creativo, abierto y libre al tiempo que integra las lógicas hegemónicas de la cultura, señalando la capacidad constitutiva de la cultura sobre la totalidad social.

Parte I. La construcción de un problema de investigación en torno a la música independiente

1

La música como problema de las ciencias sociales

1.1. Antecedentes en torno de la cultura y la música contemporáneas

1.1.1. El “giro cultural”

Una característica central de la sociedad contemporánea para las ciencias sociales es la mutación del estatuto de la cultura. Su creciente atravesamiento por el mercado, el rápido avance de las industrias culturales¹ (o creativas, según la denominación más reciente) sobre las distintas disciplinas artísticas y su cada vez mayor presencia en las agendas gubernamentales y las políticas públicas constituye un nudo problemático que ha renovado el interés de las ciencias sociales por los fenómenos culturales recientes. La realidad de la problemática musical que nos concierne tiene

¹ La noción de industrias culturales encuentra su origen en Adorno y Horkheimer (2001), quienes forjaron el concepto de “industria cultural” en el marco de su crítica a la subsunción de la producción cultural a la acumulación de capital durante las primeras décadas del siglo XX. Hacia principios de la década de 1980, UNESCO publicó un documento en el cual procuró operacionalizar la noción de industria cultural al definirla como la comercialización e industrialización de bienes y servicios culturales (Anverre et al., 1982). En la actualidad en las industrias culturales se incluyen prácticamente todas las disciplinas artísticas además de las vinculadas a los medios de comunicación y el diseño. Esto será abordado con mayor detenimiento en el capítulo 6.

lugar en ese marco, por lo que se requiere advertir las particularidades de estos procesos y sus manifestaciones en la Argentina reciente a efectos de situarla en ellas.

En el llamado capitalismo posfordista, el amplio proceso de globalización a escala planetaria ha sido contemporáneo al aumento de la gravitación de la esfera cultural sobre la vida social. Hace ya más de veinte años, en procura de analizar lo que comenzó a denominarse como postmodernismo, Jameson (1991) advertía el rol protagónico que la cultura, dejando de ser una esfera más entre otras de la totalidad social, asumía en el capitalismo tardío. La extensión de la cita que sigue se justifica en la claridad que arroja sobre esta cuestión así como en su valor de referencia para el desarrollo posterior de la cuestión particularmente musical.

[...] lo que hemos estado llamando posmodernismo es inseparable de, e impensable sin la hipótesis de, alguna mutación fundamental en la esfera de la cultura en el mundo del capitalismo tardío, que incluya una modificación momentánea de su función social. [...] debemos continuar afirmando que la disolución de una esfera autónoma de la cultura es preferible que sea imaginada en términos de una explosión: una prodigiosa expansión de la cultura por el cuerpo social, al punto en que de todo en nuestra vida social –desde el valor económico y el poder del Estado hasta las prácticas y la estructura de la psique misma— puede ser dicho como habiéndose vuelto “cultural” en algún sentido original y todavía no teorizado. [...] (Jameson, 1991: 47-48, traducción propia)

Si, como indica Jameson, una “prodigiosa expansión de la cultura por el cuerpo social” nos lleva a reconocer que todo es “cultural”, es también cierto que se requiere revisar lo que es la cultura.

Ahora bien, el problema de la cultura y su vínculo con el todo social no se limita a los últimos treinta años. Un camino posible para emprender el abordaje de este problema consiste en recuperar la preocupación del joven Lukács

respecto del conflicto, en otro momento muy particular del siglo XX, entre la *Kultur* y la *Zivilization*. Lukács definía a la primera como un “conjunto de aptitudes y productos dotados de valor que resultan superfluos en relación al inmediato sustento” (1973: 74), que es desarrollado en épocas precapitalistas por una clase que puede destinarse a producir *Kultur*. Por su parte, la *Zivilization* representaba una época caracterizada por el dominio del hombre sobre la naturaleza que se evidenciaba entonces en pleno avance, aunque el hombre cayera bajo el dominio de los medios que daban la posibilidad de ejercerlo. El desarrollo de la civilización industrial avanzaba sobre la construcción ideal de una *Kultur* armónica y fundada en un estado de cosas precapitalista. En tanto la *Kultur* representaba el dominio interno del hombre sobre el ambiente, la *Zivilization* era su dominio exterior.

En ese marco, Lukács (1973) propuso una mirada dialéctica, que entiende las contradicciones del capitalismo en sus términos y donde la *Kultur* aparece como una manifestación ideal de los procesos económicos que tienen lugar en la sociedad moderna. Por ello, el lamento de la decadencia de la *Kultur* por parte de la burguesía, en virtud del desarrollo histórico, no es sino un sollozo inútil. En la industria de masas del capitalismo no existe una clase destinada a la *Kultur*, pues en el capitalismo la vida económica se ha colocado en el centro de toda actividad social, convirtiéndose en fin en sí mismo, lo cual está dado porque cada producto de la época capitalista reviste la forma de mercancía. Ello actúa destructivamente sobre la *Kultur*, en la medida en que las cosas dejan de tener valor íntimo.

La *Kultur* constituía algo orgánico en épocas precapitalistas, cuando un producto retomaba y se enriquecía a partir de otro anterior, y así sucesivamente, mientras en el capitalismo, la anarquía de la producción y el cese del valor en sí de los productos anulan la *Kultur* como algo coherente,

sistemático, orgánico. La *Kultur* es imposible cuando los productos no llevan en sí su fin sino que éste está dado por la economía; en otras palabras, le ha sido enajenado.

Para Lukács, la *Kultur* supone una autonomía que requiere la ausencia del carácter mercantil y por ello sólo podrá recuperarse en su nuevo sentido con el advenimiento de la sociedad comunista, ya que su objetivo es dar a cada uno el modo de vida que en la época precapitalista sólo las clases dominantes podían llevar. La posibilidad de una *Kultur* nueva está dada en tanto se alcanza una vida humana interior y exterior dominada por motivos humanos, ya no económicos.

Así, nos encontramos con que la preocupación de Lukács hace alrededor de un siglo reaparece cerca de nuestros días, mas como realización plena de la pérdida de su autonomía. La cuestión del carácter mercantil de los objetos culturales, por su parte, encierra una gran potencialidad para el análisis, pues el capitalismo tardío ha logrado que sea ésta la dimensión sobre la cual se centren las políticas públicas de los distintos gobiernos, tal veremos luego.

Por su parte, el progresivo debilitamiento de la división entre alta y baja cultura a lo largo del siglo XX, sobre el que ha impactado de modo decisivo la transformación tecnológica que Benjamin reseñaba con mirada optimista en su clásico ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989), los cambios en la estructura social durante la primera mitad del siglo XX y la consecuente expansión de los mercados nacionales, tiene por condición el carácter mercantil al que cada vez menos escapa la cultura. Pues, como ha señalado Marcuse, “en la sociedad burguesa plenamente desarrollada, el valor de mercado sobreesee el valor de la creatividad individual; cuando esta última sirve para incrementar el primero, lo que se reafirma es el mercado más que el individuo” (1986: 31).

Por un lado, la caída de una gran división entre alta y baja cultura, o entre cultura de elites y cultura popular, una de las antinomias clave de la modernidad en la cultura,

puede encontrarse detrás de las dinámicas de interpenetración, reciclaje y transformación de géneros y estilos de los últimos tiempos (Hall, 1991; Jameson, 1991 y 1999). En la medida en que se da una suerte de homogeneización por sobre la experiencia artística y estética, la producción cultural se encuentra con mejores posibilidades de ser integrada a los procesos de reproducción social. Como ha indicado Hall, “las rupturas culturales de hoy pueden ser recuperadas como apoyo para el sistema dominante de valores y significados de mañana. La lucha sigue pero casi nunca en el mismo lugar, sobre el mismo significado o valor” (1998: 450, traducción propia).

En torno de esta cuestión, Diederichsen (2005) ha planteado que la mercantilización no fue lo que agotó las llamadas contraculturas durante las décadas del sesenta y setenta, sino su propio contenido, por cuanto no ha sido sino dentro del capitalismo que fueron concebidas y el mercado interviene mas en las formas (mercantiles) que asumen para darse a conocer. De tal modo, el problema de la cultura en el capitalismo tardío no deja de estar planteado en torno de su forma mercancía, lo cual tiene implicancias teóricas y metodológicas para la investigación sobre la cultura.

Por otro lado, en América Latina la globalización cultural identificada en el marco del capitalismo tardío tiene lugar en medio de procesos de empobrecimiento y pauperización no sólo de los sectores más pobres sino asimismo de las clases medias (Wortman, 2009). Por ello, las transformaciones en términos de concentración de la economía de la cultura en poder de los conglomerados multimediáticos impactan aquí sobre una sociedad con marcadas desigualdades en la distribución del ingreso, deficiencias de infraestructura y desigualdad en el acceso a las tecnologías de información y comunicación, lo que ha tendido a profundizar más que a nivelar las desigualdades latinoamericanas.

Finalmente, en los últimos tiempos se han depositado fuertes expectativas en el desarrollo de la actividad cultural, provenientes de un amplio abanico de voces, de diverso

nivel de institucionalización. En tal sentido, se ha llamado la atención sobre la fuerte impronta de las prácticas culturales en torno de la construcción y ejercicio de la ciudadanía.

Lechner (2000) ha referido la existencia de transformaciones del ejercicio político en la globalización y señalado que en los últimos años la política como ejercicio ciudadano se vuelca progresivamente hacia la vida social. A la vez que permite enriquecer el análisis de los fenómenos culturales, resulta un llamado de atención hacia el modo en que podría pensarse la aparición de “lo político” en las prácticas culturales.

En efecto, la cultura ha dejado de constituir una mera esfera del mundo de la vida, para impregnar a través de sus prácticas la dinámica política, generar recursos económicos y desarrollar vínculos sociales y comunitarios. Como ha indicado Yúdice, una especificidad actual de la cultura es que se ha mostrado particularmente útil como herramienta de divulgación de problemáticas políticas y sociales:

[...] en la actualidad es casi imposible encontrar declaraciones que no echen mano del arte y la cultura como recurso, sea para mejorar las condiciones sociales, como sucede en la creación de la tolerancia multicultural [...] sea para estimular el crecimiento económico mediante proyectos de desarrollo cultural urbano o estructura cívica, encontrando un lugar en una diversidad de actividades dedicadas al servicio de la comunidad y al desarrollo económico [...] (2002: 23).

Según este autor, la cultura se encuentra en condiciones de convertirse en un recurso en virtud de lo que denomina “performatividad”, un concepto que alude a la fuerza o capacidad de un enunciado para operar sobre la realidad. Éste puede, en ciertas condiciones, aparecer como fetiche, esto es, mostrarse con fuerza propia cuando en verdad es resultado de relaciones sociales que la sustentan.

Para Yúdice la cultura se ha convertido en un recurso que se expresa “como principal característica de una episteme postmoderna”, cuya novedad radica en que permite

establecer relaciones entre las operaciones propias de epistemes previas, “la semejanza, la representación y la historicidad... de tal modo que den cuenta de la fuerza constitutiva de los signos” (2002: 45). Y continúa: “la performatividad alude a los procesos por los que se constituyen identidades y entidades de la realidad social por reiteradas aproximaciones a los modelos (esto es, la normativa) y también por aquellos residuos (‘exclusiones constitutivas’)” (Yúdice, 2002: 47). En este sentido, las fuerzas performativas mediarían entre sociedad y sujetos de la modernidad tardía, participando activamente en la constitución de éstos últimos.

De acuerdo con las acepciones antes mencionadas, las manifestaciones culturales que, por ejemplo, durante los años de la última crisis en Argentina tuvieron centralmente lugar en espacios públicos, se constituyen como actos performativos: la ocupación del espacio público singulariza al sujeto a partir de la notoriedad que alcanzan sus denuncias y reclamos. Por otra parte, la creación artística se vuelve funcional al apoyarla, validándola como una manifestación cultural. Por ejemplo, el Taller Popular de Serigrafía² ha participado de distintas manifestaciones por medio de la instalación de talleres ambulantes en donde se realizaban impresiones con leyendas alusivas a las protestas; en el caso del GAC,³ creando señales callejeras que apoyaban las acciones de los “escraches”.

Ahora bien, respecto de la música en particular, Ochoa (2003) ha señalado que los emprendimientos musicales comunitarios, con marcada pertenencia territorial, guardan un potencial económico significativo para los mercados

² El Taller Popular de Serigrafía es un grupo de artistas conformado en el año 2002, cuya intervención en distintas protestas populares consistía en estampar remeras y papeles en alusión a las luchas y las manifestaciones sociales.

³ El Grupo de Arte Callejero, formado en 1997 por un grupo de estudiantes de bellas artes y activistas vinculados al diseño gráfico, se caracterizó por trabajar conjuntamente con la agrupación H.I.J.O.S., al cual asistían con intervenciones artísticas callejeras en las manifestaciones de éstos conocidas como “escraches”. Esto lo hemos trabajado con detalle en Quiña (2009).

regionales o locales, geografías poco seductoramente para capitales del tamaño medio de las industrias culturales, en los cuales la actividad que inmediata o mediatamente pueden imprimir las prácticas musicales resulta sumamente importante. Su mirada resulta valiosa porque, si bien los regionalismos tienden a desdibujarse en un espacio urbano de alta densidad poblacional como la ciudad de Buenos Aires, la impronta representacional respecto de la capacidad movilizadora de desarrollo por parte de la música se encuentra presente en numerosos documentos oficiales. Por otro lado, muchos de los pequeños emprendimientos culturales y musicales de esta urbe se enmarcan en experiencias de luchas sociales y políticas con un fuerte anclaje en la dimensión territorial.

Asimismo, la explosión de las apelaciones a la cultura en los más diversos ámbitos parece evidenciar que en los últimos tiempos se ha constituido en un término de moda, en virtud de un cierto “cambio en la función social de la cultura” (Cevasco, 2003: 40) y que, por tanto, se encuentra mucho más atravesada por el capital. Y esta moda es visible tanto en la academia como en las agencias gubernamentales que desarrollan políticas públicas culturales, empresas privadas y aún organizaciones no gubernamentales. En el marco de este giro cultural del capitalismo contemporáneo (Jameson, 1999), donde los procesos culturales se encuentran inmersos en los mecanismos de reproducción ampliada del capital, la cultura demanda, de parte de las ciencias sociales, una mirada que la interprete pero también interroge, sobre todo, las formas mercantiles que asume. De tal modo, reconocer a las prácticas aglutinadas bajo el rótulo de “culturales” su lugar social es un primer paso para atender su profundo sentido de actualidad en una aproximación crítica hacia la totalidad social y nuestra propia práctica científica.

En Argentina, este mencionado giro puede advertirse en la aparición, durante los últimos diez años, de múltiples y novedosas experiencias culturales, tal el caso de los centros

culturales en fábricas “recuperadas” por sus trabajadores (Uhart y Molinari, 2009), o en los vínculos establecidos entre varios colectivos de artistas plásticos y diversos reclamos sociales y políticos (Quiña, 2009). Además, en América Latina distintos gobiernos se han mostrado progresivamente proclives a incluir a las industrias culturales entre sus prioridades de políticas públicas, en sintonía con el avance de la llamada “economía creativa”.⁴

Ciertamente, el recurso actual al término de cultura por parte de los poderes dominantes es el resultado de una lucha histórica que no se limita a la dimensión “simbólica” de la vida social. En la ciudad de Buenos Aires, por caso, el Observatorio de Industrias Creativas (hasta el año 2008 llamado “de Industrias Culturales”, en adelante OIC), creado en el año 2004 bajo el área de la Secretaría de Cultura, según la ex subsecretaria de Gestión e Industrias Culturales de la Ciudad, con el objetivo de “reunir, procesar y difundir información relativa al movimiento económico de dicho sector [cultural] para que pueda servir de insumo e incentivo para el desarrollo productivo de bienes y servicios culturales” (Puente, en *Página/12*, 05 de Agosto de 2004), representa un ejemplo de la relevancia que ha adquirido la cultura para la reproducción ampliada del capital hoy día.⁵ Sin embargo, fue recién en el año 2009 cuando esta dependencia cambió su anticuada ubicación en la Secretaría de Cultura para mudarse al Ministerio de Desarrollo

4 La economía creativa es definida por la UNCTAD como un concepto que vincula el crecimiento económico con el desarrollo social, cultural y humano, cuyo núcleo lo conforman las “industrias creativas”. Éstas agrupan a las llamadas industrias culturales (música, edición literaria, teatro, etcétera) y otras vinculadas al desarrollo de las nuevas tecnologías (software, diseño, publicidad). Según el mismo organismo, “la economía creativa se ha vuelto un tema recurrente en la agenda económica y de desarrollo, demandando respuestas políticas informadas tanto en países desarrollados como en vías de desarrollo” (UNESCO /UNCTAD, 2008: 4; traducción propia). El fenómeno de las “industrias creativas” es abordado con mayor detalle en el capítulo 6.

5 Respecto de las políticas públicas en torno de las industrias culturales en la ciudad de Buenos Aires hacia las industrias culturales, véase Puente (2007).

Económico, lo cual parece atender más ajustadamente a sus objetivos. El recorrido ejemplar del mencionado observatorio vuelve imperiosa la necesidad de articular el análisis de los procesos culturales con la totalidad social, en tanto allí recobra éste su sentido crítico para reconocer luchas, conflictos e intereses contrapuestos donde los poderes fácticos los silencian.

Las ferias BAFIM (Buenos Aires Feria Internacional de la Música) y MICA (Mercado de Industrias Culturales Argentinas), iniciativas recientes llevadas adelante por el gobierno de la ciudad y el nacional, respectivamente, comparten una fuerte apelación al establecimiento de “nuevos negocios” para los emprendimientos culturales, trátase de músicos, sellos musicales u otros intermediarios y productores culturales.⁶ Al mismo tiempo, en la ciudad de Buenos Aires, múltiples emprendimientos mucho más pequeños de actividad musical encuentran difícilmente y en condiciones irregulares los recursos para su financiamiento. Si bien existe una multiplicidad de situaciones, tamaños y características diferentes entre ellos, es posible advertir, por parte de sus actores, un reconocimiento de que integran un espacio diferente de aquél, no sólo en tamaño sino también en diversidad, fines y aun calidad artística. Es sobre esto que proponemos realizar nuestro abordaje, a efectos de caracterizar a las prácticas musicales independientes, reconocer a sus actores, indagar en sus conflictos así como la relación que entablan con la totalidad social en que se localizan.

El sentido de “cultura común” planteado por Williams (2001) nos alumbró la dimensión conflictiva de la cuestión cuando, hoy día y en el núcleo urbano pretendidamente más diverso y pluralista del país, parecería reconocerse a la cultura como algo del interés “de todos”. Sin embargo, aunque la particular frontera señalada por Williams en la literatura inglesa no se asemeje a los modos dominantes de apreciación de la cultura en Argentina, la apelación al concepto de

6 Esta cuestión se aborda en detalle en el capítulo 7.

cultura ordinaria hace evidente una distinción entre múltiples prácticas musicales; aquellas que, sin necesariamente considerarse “extraordinarias”, cuentan con el visto bueno de las instituciones gubernamentales y privadas y las que el capital cultural y las políticas musicales desestiman. Ahora bien, esto no sólo significa una diferente “valoración” de distintas prácticas musicales, sino una profunda diferencia en las condiciones materiales de producción de la música. Es decir, la cuestión de la “cultura ordinaria” en la actualidad exige ser reconsiderada a la luz del giro cultural y la mercantilización de las producciones culturales.

1.1.2. ¿Por qué esudiar la música independiente?

Existen diversos aspectos desde los cuales la música se ha constituido en los últimos tiempos en un área problemática central para la investigación sobre la cultura en Argentina. Por un lado, ha tenido lugar una serie de hechos vinculados: entre otros, el fuerte crecimiento de la industria musical en Argentina desde 2003 hasta 2008 (a contrapelo de la tendencia mundial), la masificación de tecnologías vinculadas a las prácticas de escucha (Yúdice, 2007) pero también para producirla (Palmeiro 2005), la creciente utilización de Internet como plataforma de difusión e intercambio (Palmeiro, 2004; Zuckerfeld, 2007) o el desarrollo de la música como consumo cultural local y globalizado al mismo tiempo (Ochoa, 2003). Por otro, se han abierto interesantes debates a raíz de estas mismas transformaciones: sobre las nociones de hegemonía y subalternidad en la música en pos de comprender los procesos de construcción de subjetividades (Alabarces, 2005; Fischerman, 2004); en torno de la emergencia de nuevas sensibilidades y corporeidades vinculadas al baile (Carozzi, 2009; Liska, 2008); respecto de la importancia de los aspectos económicos de la música y su gravitación en el desarrollo económico local (Lamacchia 2017; Marchini, 2007; Palmeiro 2005).

Como hemos señalado en una investigación previa respecto de los emprendimientos colectivos de arte (Quiña, 2009), durante la crisis finisecular la esfera cultural en su conjunto, aunque las artes plásticas en particular, vivió cambios que despertaban y favorecían nuevas formas de participación y expectativas sociales puestas en ella.

Nuestra inquietud al abordar la problemática musical guarda íntima vinculación con los resultados de dicha investigación, en dos niveles. Por un lado, con respecto a las transformaciones del rol de la cultura, la participación que moviliza, las expectativas que despierta y los conflictos sociales en que interviene; por otra parte, en lo que concierne a los cambios motorizados en las disciplinas artísticas específicas, en tanto parecen experimentar mutaciones en sus propias dinámicas de funcionamiento, lo cual no deja de repercutir sobre el desarrollo de las industrias culturales.

En el caso de las producciones musicales, desde 1999 en adelante es posible observar cambios significativos de variada amplitud y naturaleza, vinculados con distintos procesos de transformación de mayor escala, que han despertado el interés de la presente tesis. Entendemos que pueden agruparse, de modo tentativo, en tres grandes grupos.

En primer término, aquellas transformaciones en las que la masificación de las tecnologías de la información ha jugado un papel clave; nos referimos a la propagación de programas informáticos de composición y edición musical, que en escala sorprendente han alterado el ejercicio de componer y ejecutar música y a la conformación de Internet como un espacio público novedoso en permanente avance, que resulta ser gran depositario de expectativas de libre circulación y acceso a la información y los bienes culturales, a la vez que se ha perfilado como rico espacio de circulación de productos musicales. En relación con ello, los programas *peer to peer* de intercambio de archivos vía Internet han resultado altamente subversivos desde la mirada de las grandes empresas editoras de música: en tanto las mercancías musicales disponibles en la red pueden ser copiadas

y grabadas, han dado un impulso determinante a la llamada “industria pirata” de la música, aunque a su vez impulsaron profundas transformaciones al interior del negocio discográfico que recién han visto su impacto en la segunda década de este siglo.⁷ Asimismo, pensamos que el proceso de difusión de nuevas tecnologías, al abaratar los costos de edición, también ha facilitado el desarrollo de industrias discográficas en pequeña escala, las llamadas *indies*, que en la actualidad representan un eslabón fundamental de las industrias culturales tanto como de un espacio musical propio, especialmente en proyectos comunitarios o locales y que han experimentado un marcado crecimiento desde mediados de la década del noventa hasta nuestros días.

En segundo lugar, otro conjunto de cambios puede situarse en torno de mutaciones en el plano de la subjetividad y la estética contemporáneas. En tal sentido, cabe mencionar la difusión mundial de la llamada *World Music* como género modelo de la globalización cultural en la música, al presentarse como resultado lógico de la diversidad cultural posmoderna y capaz de integrar los ritmos, melodías y sonidos más heterogéneos, algo que ha dado lugar a fuertes debates en el campo de los estudios musicales, específicamente en torno de las concepciones de lo exótico, lo folklórico y lo legítimo que allí parecen movilizarse (Carvalho, 2003). El concepto de “pastiche” de Jameson (1999) se muestra en este caso sumamente interesante para pensar las industrias culturales desde el campo musical, en tanto lo que allí está en juego parecería ser una permanente articulación de lo diverso ya dado al haberse agotado las instancias de innovación; aunque en el caso de la música creemos que deben integrarse algunas cuestiones que exceden el marco de la estética y que tienen que ver con su carácter masivo, lo cual le otorga especificidades respecto de otras disciplinas artísticas. También es posible pensar en el caso del “tango electrónico” como un ejemplo local de este proceso de

⁷ Al respecto, véase Moreno y Quiña (2018).

desarrollo de la diversidad musical, pues hacia el cambio de siglo han surgido numerosos grupos musicales que explotaron esa variante de la música electrónica (Liska, 2008), la cual ha tenido, por otro lado, mucha difusión local como en el exterior, dejando lugar a preguntarnos por el sentido mismo que reviste ese tipo de producto musical hoy día, aunque ello excede nuestros objetivos.

Por último, un tercer grupo puede ubicarse alrededor de transformaciones en el espacio urbano y los modos en que la música se vincula con ellas, práctica y simbólicamente. Este nudo problemático está especialmente atravesado por el debate acerca de lo público, donde tienen lugar concepciones enfrentadas sobre lo social, lo político y las políticas de estado. En nuestro caso, es aquí donde pueden observarse las políticas culturales sobre la música, como el fomento a festivales musicales abiertos, conciertos en espacios públicos de la ciudad y también festivales de rock u otros géneros musicales, en tanto implican una intervención significativa y creciente de la música en vivo en la escena pública (Quiña, 2012). En gran medida esto debe ser tenido en cuenta para realizar el abordaje de los nuevos espacios musicales así como para problematizar el sentido social de la música allí donde se expone, se hace visible socialmente y donde se tensiona con la geografía urbana.

A este respecto, podemos mencionar la organización de festivales de música de distintos géneros por parte del gobierno de la ciudad, tales como los de folklore o tango y la programación de recitales de rock al aire libre, en tanto son presentados como una ocupación legítima del espacio público que bien puede ser leída como una confrontación con el imaginario privatista de la década del noventa, en donde tuvo lugar, asimismo, una relectura del valor social de la mercancía musical. Por otra parte, también desde la esfera privada se han desarrollado muchos emprendimientos y festivales musicales en vivo en número creciente, tanto en espacios abiertos como cerrados, que parecieran recuperar en términos representacionales el valor social de la

música, una idea de lo público en el sentido del interés común y enmarcada en la creciente importancia dada a los consumos culturales.

Asimismo, otro fenómeno interesante en este sentido es el florecimiento de múltiples espacios culturales comunitarios o barriales, en los que la música en vivo parece movilizar una cierta recuperación del componente imaginario local de la música (Kruse, 2003) y su vínculo de pertenencia a una historia local, rescatando el sentido comunitario, humano y político de las prácticas artísticas colectivas.

El enfoque de la problemática sobre la pequeña escala de producción musical que aquí adoptamos ha sido pensado en virtud de su relevancia desde varias aristas. Por un lado, la escala de las prácticas musicales se encuentra vinculada con las características de las relaciones sociales que allí tienen lugar, entre productores, mediadores, público e instituciones, de modo que resulta apropiado para estudiar la tensión que se genera entre las prácticas y representaciones de la comunicación cara a cara y el contexto cada vez más mediatizado de la cultura en que se desenvuelven. A este respecto, merece recuperarse el planteo de Frith (2001) acerca de la capacidad de la música popular para movilizar representaciones identitarias y crear a los mismos individuos, permitiendo indagar un conjunto de transformaciones presentes en las disciplinas artísticas que atañe al modo en que los sujetos participan en ellas, a las expectativas depositadas colectivamente en su desarrollo y a la intervención que tienen en los procesos sociales.

En otro sentido, nuestro enfoque permite no perder de vista el plano territorial al estudiar los procesos de gestación y despliegue de iniciativas musicales independientes o proyectos comunitarios, valorando el aporte que ellos pudieran representar en el desarrollo y la actividad de distintas instituciones locales intervinientes (Ochoa, 2003).

Por último, el foco sobre la pequeña escala permite recuperar la importancia de la ejecución en vivo, lo que enriquece la mirada desde varios aspectos. Primero, habilita

a analizar muchos elementos que constituyen las experiencias de escucha y producción musicales y las condiciones en que éstas se construyen, rescatando el contacto *in situ* anteriormente mencionado; segundo, da lugar a comprender la importancia que reviste el espacio físico donde se ejecuta, como escenario de vínculos sociales entre los distintos actores; tercero, posibilita realizar una aproximación a la representación que adquiere la intervención musical en el espacio público en sus múltiples sentidos por parte de esos actores.

La problemática enfocada será encarada desde tres frentes: por un lado, el que conforman las prácticas sociales en su interior, tales como ejercicios de práctica musical, exposiciones en vivo, actividades de asociaciones de músicos, conformación y gestión de espacios para exposición, actividad de sellos independientes; por otro, el plano representacional, en particular acerca de concepciones sobre lo independiente, lo emergente, lo alternativo, movilizado en torno de las prácticas musicales. Por último, el que concierne a las condiciones materiales y laborales asumidas por las prácticas musicales concretas.

Con respecto a esto debe mencionarse que los materiales con que se trabajará son comprendidos en lo que podemos denominar operativamente música popular, donde el carácter popular no radica en el género sino antes bien en los procesos sociales de producción, difusión y escucha involucrados. Por ello, nos guiamos por el señalamiento de González (2001) respecto del triple carácter de las músicas populares urbanas como masivas, mediatizadas y modernizantes, lo cual pone a los estudios sobre la música popular ante la necesidad de pensar en el carácter mercantil de las obras. Esto permite articular en el análisis a los distintos géneros y subgéneros musicales con los procesos de transformación del período, entendiendo que pueden anclarse sobre una multiplicidad musical.

En lo que parece ser un novedoso uso de los espacios públicos por parte de la actividad musical, entendemos que puede esbozarse una primera hipótesis de trabajo que ubica la intervención de la música en ese espacio de acuerdo al rol que en la

actualidad las prácticas y representaciones musicales adquieren en la construcción de la subjetividad; es aquí donde nociones de lo comunitario, lo participativo, lo público y la actividad política pueden impregnar el mundo imaginario de la música, con sentidos específicos de un momento histórico en que el espacio público encuentra, según Sennet (2002), transformaciones que afectan a su misma naturaleza social. Nuestro desafío en el presente abordaje es pensarlas en el ámbito preciso en que se materializan, atendiendo a las prácticas específicas y los procesos que allí tienen lugar, de modo que aquellas producciones musicales asociadas a lo independiente, los espacios comunitarios, las políticas de fomento a la producción musical en pequeña escala y los distintos espacios urbanos de actividad musical sean comprendidos con un sentido crítico que no soslaye los intereses en juego en el desarrollo musical urbano, tanto por parte de las industrias culturales como de los sujetos sociales que allí se construyen, lo cual entendemos opera como motor de ese desarrollo.

En segundo término, aunque en relación con lo expuesto en torno de los espacios públicos, la misma dinámica interna de la esfera musical en su conjunto parece haber sufrido fuertes alteraciones que afectan el modo en que se produce, los objetos producidos y su circulación como bienes o mercancías. Una segunda hipótesis es que en el período propuesto, las transformaciones en términos de subjetividad y las representaciones en torno de lo social, lo político, lo comunitario, entre otras, imprimen nuevos usos a la música urbana al tiempo que llevan a la propia mutación de sus dinámicas de producción, difusión y consumo. Esto supone pensar cambios en el rol de las instituciones y los actores al interior del campo, que facilitan a la música cumplir en la actualidad un rol central en el espacio urbano. Asimismo, es esperable una mutación en la propia dinámica de construcción de legitimidad al interior de la música, en los parámetros con que se consagra una obra o un productor, con que se adquiere aprobación en el medio; de manera que los nuevos espacios de exposición, asociaciones de músicos, mediadores, políticas públicas y privadas que operan en el campo puedan ser

comprendidas de acuerdo al modo en que se articulan en esas lógicas. En tal dirección, nos interesa indagar la relación entre los nuevos usos sociales de la música y la dinámica interna de la música, en pos de comprender cómo opera la tensión entre el polo de la autonomía artística y el de las condiciones en que se desenvuelve el trabajo musical.

La música incide decisivamente en la construcción de sujetos sociales, lo cual supone pensar en desigualdades, ejercicios ideológicos, relatos y prácticas de dominación. Sostenemos pues que debe ser entendida como espacio de conflictos en el que intervienen, tal sucede en otros escenarios, múltiples actores, relaciones de dominación y subordinación. De modo tal que se requiere un análisis que aborde el sentido de las prácticas que allí tienen lugar, comprendiendo qué subjetividad abonan a construir, en qué luchas participan, a qué intereses responden y cuáles se enfrentan. Nuestra tercera hipótesis de trabajo es que, aun cuando pareciera existir un reconocimiento del carácter conflictivo al interior de la música, como parecen evidenciarlo ciertos imaginarios del sentido común que suelen aparecer ligados a expectativas y potencialidades contestatarias asignadas a la música, como lo alternativo, el arte emergente, lo independiente, enfrentado a lo comercial, lo masivo, los grandes sellos, no dejan de estar presentes muchos elementos y procesos simbólicos propios del capitalismo tardío, tales como el hedonismo, la iniciativa individual, la estetización de lo cotidiano, pero también la exaltación de la diferencia, de la diversidad cultural y de lo exótico. Por ello, nuestro abordaje hará foco en la representación de la música independiente en tanto espacio que puede alejarse de la lógica de mercado y las grandes industrias culturales dominantes, como así también en procesos que de modo menos visible aunque no por ello menos reales se articulan en ella.

En términos concretos, la esfera musical en Buenos Aires evidencia desde hace cerca de veinte años varios procesos que dieron un fuerte impulso a la música ajena al *mainstream*: el notorio aumento de la cantidad de sellos discográficos independientes en la ciudad a partir de la segunda mitad de la década

del noventa (Palmeiro, 2005); el impacto de las nuevas tecnologías en la grabación, edición y copiado musicales (Palmeiro, 2004); el crecimiento de nuevos espacios culturales no tradicionales (Uhart y Molinari, 2009) y los diversos festivales de música fomentados y/u organizados por las políticas del gobierno de la ciudad. Estas transformaciones colaboraron en la consolidación de un espacio de prácticas, actores y empresas de actividad musical conocido como “independiente”.

Existe cierto consenso en torno de entender la música independiente como aquella en cuya producción, gestión y edición del producto musical en vivo o grabado no intervienen las grandes empresas discográficas multinacionales o *majors* (Hesmondhalgh, 1999; Kruse, 2003; Ochoa 2003; Strachan, 2007). La categorización de Mall (2004) sobre niveles de independencia en la edición musical resulta bastante clarificadora respecto de este espacio de actividad musical independiente, pues reconoce cinco escalones: en el primero se alojan las bandas con contratos con sellos multinacionales, en el segundo las bandas editadas por sus subsidiarias, luego las bandas de sellos independientes donde las multinacionales son accionistas minoritarios; después, las que trabajan con sellos independientes con convenios de prensa y distribución con sellos multinacionales; y, por último, las bandas de sellos independientes que resuelven su propia distribución o la encargan a un distribuidor independiente.

En Argentina, la realidad del mercado hace que la música independiente comprenda prácticas de producción musical ajenas a la órbita de los grandes capitales discográficos (algunos nacionales y otros multinacionales), tanto aquella editada u gestionada por pequeños capitales —el último nivel de independencia en la escala de Mall— como, fundamentalmente, la llevada adelante por los propios músicos o “autogestionada”, si bien en algunos casos extraordinarios se apele a sellos multinacionales (o sus empresas subsidiarias) para la distribución.

Por su parte, la música independiente exige una mirada atenta a las dinámicas de interpenetración, reciclaje y transformación de géneros y estilos, propias del momento histórico

actual de la cultura (Hall, 1991; Jameson, 1991 y 1999). Aunque algunos autores han investigado y problematizado la implicancia de los procesos de “hibridación cultural” (García Canclini, 2001) en los fenómenos musicales (Carvalho, 2003; Ochoa, 2003; Valenzuela Arce, 2004), resulta un campo poco abordado empíricamente en Argentina.

La novedad de la problemática propuesta y la originalidad de la perspectiva que desarrollaremos radican en dar cuenta tanto de la producción de mercancías musicales bajo condiciones particulares como de la riqueza de la música como espacio de multiplicidades y diferencias, asumiendo que la música independiente se consolida como espacio privilegiado para indagar desde las ciencias sociales una particular “estructura de sentimiento” (Williams, 1977) atravesada por representaciones sociales sobre la música y la cultura y por los procesos históricos y concretos contemporáneos.

1.1.3 Algunos antecedentes de la independencia en la cultura argentina

El actual vínculo entre independencia y cultura, presente también en otras latitudes en el marco de procesos globales entre los que se destaca la difusión de nuevas tecnologías de información y comunicación o el crecimiento de Internet y su uso en la producción cultural (Baym, 2007; Kruse, 2003; Mullholland, 2008; Newman, 2009; Oakes, 2009; Straw, 1991; Thornton, 1996), parece, en virtud de estar atravesado por estos mismos procesos, sumamente novedoso. No obstante, se han encontrado lazos con manifestaciones y movimientos culturales previos, como la gravitación del movimiento punk sobre la gestión musical actual a través del reconocido “Do It Yourself” (Shultz, 2011; Strachan, 2003) o el hito que significó en Argentina el trabajo del grupo MIA en los años setenta (Carnicer, 2000) sobre las producciones musicales independientes posteriores.

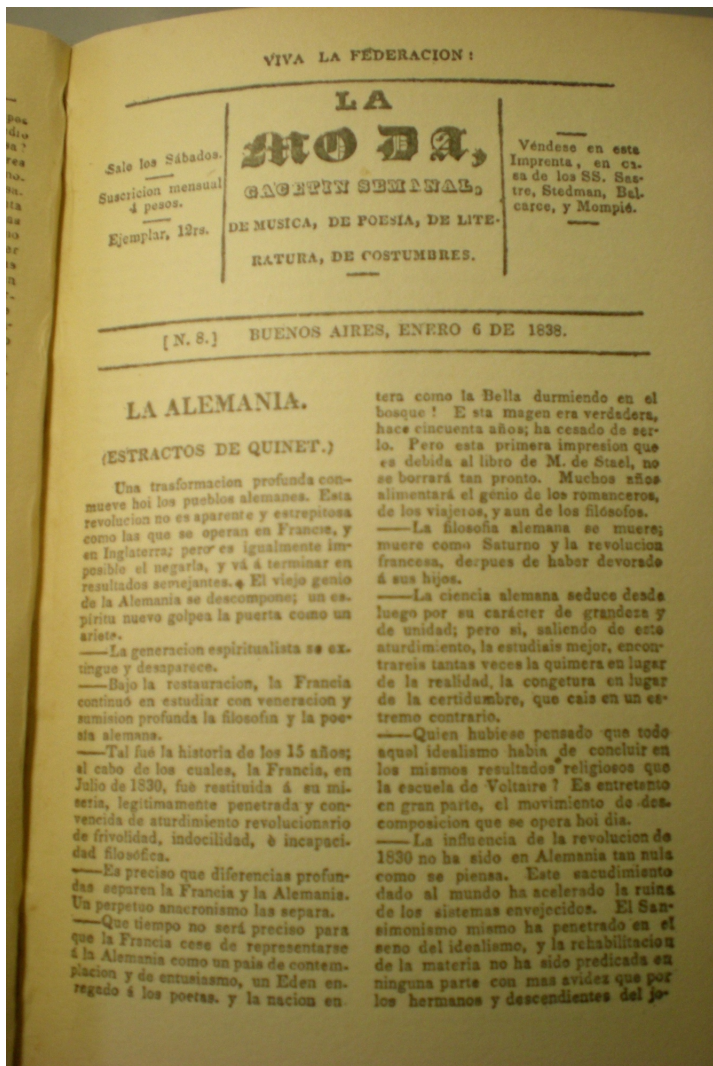
Sin embargo, la historia de la independencia cultural no se limita en Argentina al último cuarto de siglo ni a la autogestión de proyectos culturales sino que se encuentra estrechamente vinculada a su historia moderna desde los momentos fundacionales de la nación.

En primer lugar, existe una lucha inicial por la independencia cultural en los principios del Estado nación por parte de la llamada 'generación del 37', surgida del Salón Literario en 1837 y conformada por intelectuales de la talla de Alberdi, Sarmiento, Echeverría y Sastre (Biagini, 1989; Fernández, 1997 y 1998; Ghirardi, 2007; Roig, 1981; Schmidt-Welle, 2010; Tarcus, 2007), alcanzando fuerte influencia en la región. La independencia en la cultura se mostraba así como la necesidad de una cultura emancipada, la que debería acompañar y propiciar al proceso de construcción del Estado nación. Es decir, se la representaba con un contenido fuertemente ideológico y, además, articulada en el proyecto político de la generación de 1837.

Su órgano de difusión propio fue la revista *La Moda*, que entre 1837 y 1838 editó 23 números, en cada una de cuyas portadas llevaba la leyenda "¡Viva la Federación!", lo que antes que responder al contenido de sus páginas, constituía una suerte de venia formal al rosismo. Por otro lado, atendiendo al tono sarcástico de sus artículos, el lema ofrecía la posibilidad de ser leído con un dejo de burla al régimen. Varios de los miembros de la 'generación del 37' se exiliaron en Montevideo y continuaron su labor en la revista *El Iniciador* entre 1838 y 1839.⁸

⁸ Sobre el exilio de los miembros de la Generación de 1837, véase Ghirardi (2007) y Weinberg (1977).

Imagen 1. Fotografía de la portada del número seis de La Moda (edición facsimilar de 1938, Academia Nacional de Historia). Nótese el lema "Viva la Federación!" sobre el título. Archivo: Iberoamerikanisches Institut, Berlin



Si bien esa lucha por la independencia en el plano de las ideas se planteaba como una batalla contra España, la ‘generación de 1837’ reconocía que también en la misma España tenía lugar un proceso de enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo:

Hemos pues podido establecer por tesis general, que, el españolismo, es la esclavitud. Y que no se apele á la vulgar letanía, que todos los pueblos tienen de bueno y de malo, de viejo y de nuevo. Es tan excepcional y tan raro lo que la España cuenta todavía de nuevo y progresivo, que en nada altera todo ello la generalidad de nuestra tesis.

¿Y no es la España misma la que proclama hoy todas estas verdades, la que se agita por arrojar su antigua condición, por dejar de ser lo que era, por transformarse en otra nación nueva y diferente? ¿La misma España persigue á la España; y se nos hace un delito á nosotros de que la persigamos! ¿La joven España, la hermana nuestra, porque venimos de un mismo siglo, se burla de la España vieja, la madrastra nuestra: ¿y nosotros no tenemos el derecho de burlarla? (“Reacción contra el españolismo”, *La Moda*, N° 22, 14 de abril de 1838, pág. 1-2).

Notemos aquí el paralelo entre la referencia a la generación previa en la figura de la “madrastra” utilizada para “la vieja España” y la mención a “nuestros padres” haciendo referencia a la generación de Mayo. Naturalmente, se planteaba un cierto paralelo respecto del nacimiento de lo nuevo en España por cuanto los miembros de la ‘generación de 1837’ no dejaron por un momento de creer en la universalidad de la razón, encarnada en los objetivos que se planteaban las nuevas generaciones. Sus representantes renegaban de la España que entendían representaba a la “vieja” Europa, no ya a la Francia revolucionaria ni al rápido avance industrial de Inglaterra. De hecho, en el Salón Literario se dedicaron numerosas reuniones

a presentar y debatir autores que representaban a la Europa de la revolución burguesa y alimentaban, según sus miembros, la promesa emancipatoria.

Según Echeverría, al primer paso, militar y político de la independencia, seguiría el cultural e intelectual (cuya consecución su generación se arrogaba) y ello posibilitaría luego establecer la legislación que permitiría consolidar la nación: “Es preciso, en una palabra, ilustrar la razón del pueblo y del legislador sobre las cuestiones políticas, antes de entrar á constituir la nación. (Echeverría [1846] 1915: 183-184).

En segundo lugar, la cultura independiente encuentra otro gran antecedente en la primera mitad del siglo XX, en momentos en que tenían lugar los avances de la industrialización de la cultura en Argentina durante la década de 1930, especialmente a través de la conformación y consolidación de un “teatro independiente” en la Ciudad de Buenos Aires (Foster, 1986; Marial, 1955; Ordaz, 1957; Pellettieri, 1990), expandido en ambos márgenes del Río de La Plata a la producción editorial unas décadas después (Rama, 1981). La apertura del Teatro del Pueblo en 1931 inauguró un período provechoso tanto para el teatro como para la cultura en su conjunto, pues supuso un cambio significativo en materia de oferta cultural para los sectores sociales del nuevo momento histórico, particularmente la pequeña burguesía en ascenso y ciertas fracciones obreras, quienes podían acceder entonces a un “teatro de arte” (Marial, 1955), constituyendo un giro decisivo en la historia del campo cultural local.

El fundador del teatro del Pueblo, Leónidas Barletta, pretendía enriquecer de ese modo al teatro independiente, a la vez se planteaba la necesidad de que ese proceso fuera acompañado por el público, al cual se pretendía interesar en ese “teatro de arte” independiente, motivo por el cual el precio de las

entradas se conservó lo más barato posible. Larra cita a Barletta respecto de ese propósito: “Llamamos Teatro del Pueblo al primer teatro independiente en Buenos Aires, para dar a entender que el arte de las tablas, encarnado en esa forma, podía recuperar el interés popular” (Barletta, citado en Larra, 1978: 105).⁹

Bajo ese precepto el Teatro del Pueblo no sólo conservó precios extremadamente reducidos para sus obras sino que incursionó con puestas en espacios públicos, mediante el uso de un carro que oficiaba de escenario móvil. Primeramente utilizó la sala de la Asociación Wagneriana, en la calle Florida, luego pasó por varios recintos que le cedió la Municipalidad hasta que consiguió ocupar una sala donde hoy se yergue el Teatro General San Martín, con capacidad para más de 1000 espectadores y donde tuvieron lugar múltiples actividades, hasta que fue desalojado de allí en 1943 por el recientemente iniciado gobierno de facto, instalándose finalmente en un subsuelo ubicado en Diagonal Norte al 900. Tuvo su propio órgano de difusión, la revista “Metrópolis. De los que escriben para decir algo”, publicación que editaron entre 1931 y 1932, luego continuada por “Conducta al Servicio del Pueblo”, desde 1938 hasta 1943, donde difundían y debatían sus posiciones respecto del arte y la cultura así como de su validez en términos de intervención social.¹⁰

⁹ El Teatro del Pueblo se inspiraba en su homónimo francés, ideado por Romain Rolland, quien había erigido la necesidad de desarrollar un teatro no para el burgués sino para el trabajador, para el pueblo, por entero diferente al existente (Fischer y Ogás Puga, 2006).

¹⁰ Existió una publicación, entre 1935 y 1942, cuyo título era “Teatro del Pueblo”, dirigida por Eugenio Navas. Sin embargo, a pesar de compartir el nombre con el grupo de Barletta y de que se dedicaba a publicar literatura dramática e incluir notas ciertamente críticas respecto de la función social y liberadora del teatro, con títulos tales como El proletariado y la escena moderna, La disposición

teatral de nuestras masas ó Teatro político, nada tenían que ver el uno con el otro. De hecho, en la contratapa del número 6 de esta publicación, bajo el título de “Aclaración”, se responde a lo que llaman “calumnias e infamias lanzadas secretamente por el señor Leónidas Barletta” respecto de una acusación de usurpación de nombre y edición de obras sin permiso autoral, lo cual niegan rotundamente además de señalar que el título de Teatro del Pueblo ya había sido previamente utilizado por Rolland en Francia, con lo cual mal podía Barletta arrogarse su propiedad. Más allá de lo curioso de esto, resulta interesante que esta publicación, que duró 7 años, hasta 1942 (por lo que fue contemporánea a la primera época del grupo de Barletta, al que en el año 43 se le quita la sala con que hasta entonces contaba para sus espectáculos por parte del gobierno de facto recientemente iniciado), se proponía abordar problemáticas del arte dramático que muy probablemente interesaran al propio grupo de Barletta, por cuanto trataban, por ejemplo, de los límites artísticos y creativos del teatro comercial, la necesidad de acercar las masas al teatro así como el debate y la crítica sobre autores dramáticos clásicos y contemporáneos. Lamentablemente, desconocemos la tirada de ejemplares del mismo, un dato que arrojaría mayores certezas respecto de su difusión. Sin embargo, el aviso de “Lea Argentores” en casi todos sus números sugiere que quienes editaban la revista se encontraban relativamente insertos en el campo teatral, favoreciendo así su distribución. Por otro lado, Eugenio Navas, varias de cuyas obras se publicaron en esa revista, parece haber sido un dramaturgo catalán enrolado en uno de los Ateneos vinculados al CNT durante la República (Aisa, 2007), entre los muchos que se exiliaron en Argentina durante el decenio de 1930. Lamentablemente las investigaciones realizadas sobre el período no mencionan a Navas; Diago (1995) trabaja la problemática del exilio de dramaturgos españoles pero en ningún momento aparecen Navas ni su revista. Navas sí es mencionado entre los autores dramáticos exiliados en Aznar Soler (1999), mas no se han encontrado mayores referencias sobre su obra o vida. Sin embargo, las reiteradas alusiones al teatro español en su revista y, particularmente en el número 6, a una puesta teatral en el Ateneo de Madrid el día siguiente a la proclamación de la República de la cual se dan suficientes detalles como para inferir que el redactor asistió a ella, nos sugieren que se trata de la misma persona. Refrendan esta hipótesis la edición por parte de la misma editorial, en 1938, de un libro que llevaba el título de “España heroica: homenaje en el 2 aniversario de lucha por su independencia”, donde se incluyeron muchos artículos sobre la República así como, en 1943, por parte de la misma editorial, la edición de una obra dramática (Federico García Lorca “El crimen fue en Granada”) cuyo autor era el mismo Navas.

Existieron otras compañías de teatro, tales como Teatro Proletario,¹¹ Asociación Artística Juan B. Justo o La Máscara,¹² aunque no alcanzaron la regularidad y duración del Teatro del Pueblo. Es cierto, sin embargo, que contribuyeron a configurar la independencia cultural respecto del carácter comercial.

Dicho desarrollo del teatro independiente fue habilitado por la incorporación de las masas en tanto público a una industria de la cultura en franco desarrollo, como lo ponía de manifiesto el boom experimentado entonces por el cine, cuya sonorización se alcanzó hacia fines de la década de 1920 y comenzaba a evidenciar la integración de diversas industrias, como la discográfica y la eléctrica (Luchetti y Quiña, 2008). A esa producción cultural en escala creciente correspondía un público cada vez más masivo y este desarrollo era posible en la medida en que los productos culturales representaran un negocio para los

¹¹ Teatro Proletario fue un grupo fundado y dirigido por Ricardo Passano en 1932. La propuesta de un teatro proletario surgió de llamado grupo de Boedo (del que Barletta participaba), que estuvo integrado por Elías Castelnuovo y Roberto Arlt, quien, si bien más tarde se acercaría al Teatro del Pueblo, produce en este marco sus conocidas notas sobre las condiciones de los obreros en la revista *Actualidad*. Además, el grupo formado en 1932 fue integrado por actores disidentes de la compañía de Barletta, disconformes con la ausencia de un cierto compromiso ideológico por parte de éste (Saïtta, 2003).

¹² La Asociación Artística Juan B. Justo tuvo origen en los coros del Partido Socialista en el año 1927, aunque según Marial (1955) inició su actividad teatral hacia 1935. Sin embargo, en el número 92/93 (septiembre/octubre de 1941) de *Vida Femenina* (revista publicada por un grupo de mujeres del Partido Socialista entre las que militaba Alicia Moreau de Justo) puede leerse un artículo firmado por la Asociación Artística Juan B. Justo en el cual se refiere al Teatro Juan B. Justo como independiente y se afirma que lleva quince años funcionando como tal. Por su parte, el grupo *La Máscara*, dirigido por Ricardo Passano, se formó luego de la desaparición del grupo Teatro Proletario, el cual tenía un compromiso ideológico manifiesto y cuyo director había sido el mismo Passano.

inversores. La consolidación del sainete y el grotesco criollos en la cartelera teatral y el público creciente que adquirirían tenía lugar en ese marco histórico, por lo cual el planteo de un “teatro de arte” debía necesariamente confrontar con un enemigo novedoso y propio del nuevo siglo.¹³

¹³ En torno de esto puede advertirse una cierta confusión en cuanto a la caracterización del público de aquel teatro independiente, fruto de una equivocación teórica cometida al identificarlo. Por un lado, Pellettieri se refiere al público que finalmente abonó el proceso del teatro independiente como de “clases medias” y “cultas” (Pellettieri 2006), algo con lo cual comulgan Fischer y Ogás Puga al considerar que “la clase obrera nunca se identificó con los postulados del Teatro del Pueblo, ni fue su público como lo quería Barletta” (2006: 161). Luego, se estima que el Teatro del Pueblo tuvo un “público burgués que reclamaba debatir sus problemas político-sociales” (Pellettieri 2006: 8) y que representaba por ello los intereses e inquietudes de una “burguesía de izquierda”. El error conceptual de la confusión señalada es doble. Por un lado, se funda en una mezcla de dos categorizaciones diferentes, una en que se apela a una escala de “nivel socioeconómico” y otra atendiendo al lugar que los individuos ocupan en la producción social respecto de la posesión de medios de producción. Por otro, parte de la premisa errónea de que a las clases obreras, esto es, quienes venden su fuerza de trabajo a los burgueses o empresarios (según la terminología elegida), les corresponde un determinado (y visible) estado de pobreza en virtud de su condición de desposeídas de medios de producción (sin reconocer la situación concreta en que se encuentren de acuerdo al desarrollo histórico alcanzado), lo que lleva a suponer que éstas se conforman por analfabetos y semi-analfabetos que desempeñan tareas manuales y de baja calificación. Al no encontrarse entre el público muchos individuos que respondan a este preconcepto, se asume -sin mayor ejercicio crítico- que las clases obreras no tuvieron un lugar destacado en el desarrollo del teatro independiente ni, menos aún, formaron parte activa de su público leyendo sus publicaciones o participando de sus talleres y debates. De este modo, se pasa por alto la condición obrera de los miles de trabajadores de múltiples actividades en las cuales se requería, en sintonía con la industrialización y el avance tecnológico que caracterizaron a la ciudad de Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX, una creciente calificación y educación de la fuerza de trabajo. En otras palabras, se niega de hecho el cambio histórico. No es nuestro propósito aquí negar los efectos modernizadores alcanzados por el teatro independiente sobre el

Es posible establecer un paralelo entre el teatro independiente como proceso modernizador y el grupo del Salón Literario, fundado en que el primero se propuso educar y concientizar a las masas (concedamos, obreras) pero terminó formando a un público “burgués” o de “clases medias” (dando a entender que ambas cosas significan lo mismo y demostrando con ello, cuanto menos, cierto desprecio por el rigor conceptual con que se estudia a su público), mientras la ‘generación de 1837’ hacía un llamado a la ciudadanía basado en un modelo aristocrático de letrados que concluyó en una modernización sostenida sobre esta pequeña fracción. Mas es necesario tener presente que aquí se encontraba frente a una élite ilustrada (ilustradores de una burguesía aún inexistente en el país), mientras el Teatro del Pueblo contribuyó a la formación de un público que estaba constituido por las masas urbanas crecientemente alfabetizadas, con características notablemente distantes de quienes lo eran cien años antes.¹⁴

campo teatral ni aún cultural que se han señalado a partir de tal errónea caracterización de su público, sino llamar la atención sobre sus alcances.

- ¹⁴ Como ha consignado Sarlo (2003) en ocasión de analizar el crecimiento editorial de la época, al promediar la década de 1930 la ciudad de Buenos Aires tenía una tasa de analfabetismo apenas menor al 7%. Respecto de la formación superior, Buchbinder (2005) señala el sostenido crecimiento de la matrícula universitaria durante el primer cuarto de siglo XX, agregando que entre 1901 y 1925 egresaron 18.979 diplomados universitarios. En contraste con esto, los datos correspondientes al primer período observado son infinitamente menores. Según un informe de Ramos (1910 citado en Alvarez 1987:134) el índice de niños escolarizados (sobre el total de aquellos en edad escolar) en Argentina en 1830 era menor al 5%, cifra que recién en 1850 comenzó a crecer sostenidamente y en 1880 adquirió un mayor impulso que la llevaría casi al 50% en 1910. Lamentablemente, la escasa disponibilidad de datos específicos de Buenos Aires para el primer momento considerado impiden un cotejo más preciso, aunque pueden considerarse los datos del primer censo argentino en 1869, según el cual el índice de instrucción para el distrito de Buenos Aires (que aún sin desagregar la ciudad de Buenos Aires del resto de la geografía provincial era el más alto de todo el territorio argentino) ascendía a 32/100 (donde 1 representaba casi completa ignorancia y 100 instrucción general). Como es evidente, aún persistía una profunda desigualdad educativa 30 años después del Salón Literario, en tan-

Las características de este público han sido planteadas en términos claros por Marial, para quien es el desarrollo histórico y su efecto sobre las distintas fracciones de clase locales lo que constituyó uno de los factores que fomentaron el desarrollo del teatro independiente, ya que “[...] el ascenso de la pequeña burguesía y algunos sectores del proletariado que extendían como corolario de sus intereses materiales, sus intereses culturales y artísticos” permitió “la concreción de un teatro que rompiera un estado de cosas [...] en pugna con sus aspiraciones” (Marial, 1955: 12). Según este autor, tras este proceso los principales destinatarios de ese teatro “resultarían ser ellos mismos” (1955: 12). Desde ya, eso no significa que el destinatario del nuevo teatro haya sido el “mismo” público que la década previa, sino que quienes entonces experimentaban una modificación histórica de sus condiciones materiales de vida eran los “mismos” que conformarían el nuevo público teatral.

En tercer lugar, la relación entre cultura, arte y política durante las décadas del 60 y 70 (Giunta, 2001), que alcanzó una profunda articulación entre hechos políticos y artísticos en Argentina como lo evidenció “Tucumán Arde” (Longoni y Mestman, 2000), configuró el contexto en el cual surgirían las primeras experiencias independientes en la actividad musical. La aparición de lo que puede considerarse el primer sello musical independiente en el caso de Mandioca en 1968 y la conformación de MIA unos años más tarde, permiten inscribir allí el nacimiento del vínculo entre rock e independencia.

to la situación general de la instrucción hacia 1930 era notablemente diferente, ya que se encontraba no sólo con una población con altos índices de formación superior, sino que además la gran mayoría de los habitantes de Buenos Aires sabía leer y escribir. Con ello no pretendemos negar la existencia de desigualdades en el plano educativo, sino señalar que las características educativas de la población hacia 1930 quitan fundamento a toda pretensión de asemejar el proyecto ilustrador de la generación del 37 con el del teatro independiente en los años 30 fundada en una supuesta restricción a sectores acomodados de la escala social.

La fundación de Mandioca fue una iniciativa de Jorge Álvarez, entonces editor de libros de filosofía y literatura de vanguardia,¹⁵ a quien se sumaron Rafael López Sánchez, Pedro Pujó y Javier Arroyuelo, con la intención de editar propuestas musicales de bandas de rock que las discográficas no tenían intención de sostener. La primera de ellas fue Manal,¹⁶ cuyo disco simple se presentó en una suerte de “happening”¹⁷ que tuvo lugar en el teatro Apolo el 12 de noviembre de 1968, oficiando el mismo evento de presentación pública del sello.¹⁸ “Mandioca, la madre de los chicos”,

¹⁵ Con el sello de la editorial montada por Jorge Álvarez salieron libros de autores como Germán Rozenmacher, Rodolfo Walsh, Oscar Masotta y Leopoldo Torre Nilsson.

¹⁶ Luego se sumarían, entre otros, Moris, Miguel Abuelo, Sui Generis, Crucis.

¹⁷ El “happening” como obra artístico-performativa se difundió en Argentina durante la década de 1960, explotada por los artistas nucleados en torno del Instituto Di Tella. Pavis lo ha definido como un “tipo de espectáculo (sin texto previo), donde un acontecimiento es vivido e improvisado por los artistas con la participación efectiva del público, sin la intención de narrar una historia o de producir un sentido o una ‘moral’, utilizando todas las artes y la realidad ambiente” (Pavis, 1984, citado en López, 1995: 71). Nótese además que Oscar Masotta había publicado a través de la editorial del propio Álvarez el año anterior una compilación sobre este fenómeno que llevaba por título “Happenings”.

¹⁸ En una entrevista publicada en el diario *Página/12* el 11 de marzo de 2012, Jorge Álvarez narraba ese evento de la siguiente manera:

“Estaba con Rafael López Sánchez –que era el marido de Paloma Picasso–, Javier Arroyuelo y Pedro Pujó en Mar del Plata, tratando de ver cómo íbamos a armar eso. Con las técnicas de esa época –Masotta y no sé qué– mandamos hacer unas manzanas de porcelana con un mensaje adentro, que se rompían para que te enteraras de lo que pasaba. Dimos esas invitaciones en la calle, estaban Norma y Mimi Pons, Norma Aleandro, Leopoldo Marechal. Habíamos decidido acompañarlas con una ranita de esas que hacen tic tic tic, una matraca, serpentinas. Organizamos la entrada de la gente al concierto, pero como no empezaba nunca, estaba de mal humor. Y no empezaba nunca porque queríamos generar un clima. Teníamos cuarenta personas metidas entre los invitados que formaban un coro que cantaba Bach y de repente una mujer –que hablaba como la anunciante de una línea aérea– invitaba a pasar. Se extendía una alfombra roja por la que venía otra mujer vestida de novia con un grabador en la mano, que tocaba la Marcha nupcial. Un delirio. De pronto, no bien entraron los invitados, se pusieron a tocar las matracas y a apretar las ranitas. Todo estaba a punto de estallar. Hasta que se empiezan a escuchar unos acordes de Manal, el telón se levanta suavemente y... ¡guaaaauuuu!”.

tal su nombre original, constituyó el ala discográfica del proyecto liderado por Álvarez (integrado también por una editora de posters y afiches y una productora de espectáculos en vivo). Como sello, Mandioca también organizó numerosos recitales, primeramente en una sala alquilada en Mar del Plata en la temporada de verano de 1968/69 y luego en Buenos Aires durante los fines de semana, ya con regularidad, en asociación con una productora de shows en vivo. En 1969 los creadores del sello fundaron “Mambo show”, una empresa bajo la dirección de Mario Rabey, dedicaba a organizar y producir los espectáculos de música en vivo, pues dada la pequeña escala con que salían sus discos era la actividad que generaba el grueso de sus ingresos.¹⁹

El testimonio es doblemente valioso porque menciona la presencia de varios artistas no músicos en torno del evento que ejercían un efecto de validación estética y artística sobre la propuesta musical (Carnicer y Díaz, 2009).

- ¹⁹ En su autobiografía, Mario Rabey cuenta los motivos de la creación de Mambo Show como sigue:

“Estábamos en el comienzo del otoño de 1969 y realmente todos hacíamos buen dinero, especialmente los tres Manales y yo. Del precio de cada show, el 30% era para el trabajo de representación, y se repartía así: un 10% para la agencia (los Gruart), un 10% para los representantes (Mandioca) y un 10% para el Road Manager, que venía a ser yo. El 70 % restante, una vez deducidos los gastos (el sonidista Robertone, la camioneta de Freddy que llevaba los equipos y los plomos -o sea los asistentes para carga, descarga, armado y desarmado de equipos-) se repartía entre los tres Manales por partes iguales. [...] Al poco tiempo, como yo tenía que llevar mucha plata encima -los shows se cobraban en efectivo, en cada club-, uno de los Manales -creo que Alejandro Medina- trajo un amigo para que trabajara como guardaespaldas: “el Negro” Serafián [...] el Negro andaba bien “calzado”, llevaba una pistola calibre 45 y nos sentíamos terriblemente seguros y confortados por tener un profesional cuidándonos las espaldas (y la plata). Rápidamente, a los cuatro Mandioca y a mí se nos ocurrió que teníamos que tener una agencia propia, por varios motivos. En primer lugar, porque [...] los públicos de Almendra y Manal eran distintos. Almendra gustaba mucho en los medios un poco más “cultivados”, de clase media. Pero Manal juntaba pequeñas multitudes en los clubes de barrios obreros. En segundo lugar, porque estábamos a la busca de más rock&blues para grabar en Mandioca y había que tener cómo hacerlos trabajar. Es un hecho que, en aquella época, el dinero no venía de los discos, sino de los recitales y, especialmente de los shows de fin de semana en los clubes. Al poco tiempo apareció Vox Dei. En tercer lugar (last, but not least), la Agencia se quedaba con un interesante 10%. Rápidamente se tomó la decisión de crear Mambo Show” (Mario Rabey, 2007).

Ya hacia finales de los años 1960, cuando las grandes empresas discográficas continuaban apostando a la llamada “Nueva Ola”²⁰ y ponían escasas expectativas en estas nuevas expresiones musicales,²¹ como hacía RCA Victor mediante programas musicales televisivos como “Sótano Beat” y “Alta Tensión”, ya varios discos y conciertos del naciente rock local habían dado muestra de su potencial de ventas.²² Según Alabarces, el rock nacional creció a partir de la disputa con lo que representaba esa música “comercial”, dando lugar a su paradoja constitutiva, ya que la canción “La Balsa”, uno de sus hitos fundacionales, había vendido 250 mil copias (Alabarces, 1993). Para nosotros, sin embargo, el hecho paradójico no se funda únicamente en la cantidad de copias vendidas sino antes bien en el carácter mercantil —entiéndase, discográfico— sobre el que apoyó su difusión. Tal sucede respecto de los límites que la escala de la música independiente impone sobre la actividad de sus

²⁰ Respecto del fenómeno de la “Nueva Ola” remitimos al lector a De Oliveira (2006), quien describe la relación del fenómeno con el rock estadounidense y, sobre sus características compositivas y musicales, a Carnicer y Díaz (2009).

²¹ Según narra Pedro Pujó: “No había en los sellos grandes ninguno interesado en difundirlos; podía ser que los editaran, como en el caso de Los Abuelos y CBS, pero guiarlos a que siguieran y desarrollaran sus presentaciones... no... era sólo para que integraran el catálogo como un número llamativo de la línea beat” (Fernández Bitar, 1987: 31). Por otro lado, Abalos (2009) reproduce una entrevista donde Pajarito Zaguri cuenta en primera persona su experiencia de haber asistido a la audición en la que su compañero “Tanguito” había sido rechazado: “Yo voy con Tanguito a la CBS Columbia a dar una prueba, vamos los dos, cantamos nuestras canciones, yo canto las seis canciones que están en el long play, en el primer long play de Los Naufragos, canto las seis canciones más de ese long play y Tanguito canta seis canciones que son ¿viste? Mirá... Lou Reed y... ¿sabés lo que son al lado de...? Pat Boone era... Lou Reed es Pat Boone al lado de las canciones que cantaba tanguito, con eso te digo todo. Entonces claro ¿viste? Casajus que era el técnico ¿viste? Me mira como diciendo: -‘Mirá, tu amigo... no pasa nada pero vos quedás’, y a mí me daba no sé qué ¿viste? Que lo rebotaran a Tango y a mí me aceptaran” (2009: 157).

²² De acuerdo con Alabarces, ya en 1970 “el mercado del género se perfila como rentable, lo que indica la definitiva constitución de un público” (1993: 52).

miembros, muchas veces la confusión radica en que se asigna a la pequeña escala de producción musical una naturaleza diferente de la que su forma mercantil le otorga, en virtud de lo cual se pretende ajena a la lógica del intercambio. La diferencia, acaso sutil mas no inexistente, reside en que desde nuestra perspectiva lo paradójico será que el rock desde su origen se reconocerá tributario de una forma mercantil cuya realización (es decir, su venta) lo obliga a someterse a las normas del mismo mercado (sea cual sea la cantidad de discos que venda) cuyas consecuencias (humanas, ambientales, etcétera) pretende enfrentar.²³ Ello quedó claro cuando el propio Alvarez continuó su actividad discográfica con el sello *Talent*, mas como parte de *Microfon*, una empresa discográfica centrada en el repertorio folklórico y con alcance nacional, encabezada por Mario Kaminsky y Julio Márbiz.²⁴

Ahora bien, con el paso de los años, la “actitud contestataria del rock se establece frente a un sistema social caracterizado como hipócrita, represivo, violento, materialista, individualista, rutinario, alienado, superfluo y autoritario”

²³ Sería injusto desconocer que a Alabarces (2008) no escapa esto, cuando advierte que el rock no puede independizarse de la industria cultural en tanto requiere de ella para su subsistencia; constituye, antes bien, una sutil diferencia de enfoque.

²⁴ Julio Márbiz es conocido localmente por haber sido el creador y conductor de un exitoso programa radial, luego televisivo y actualmente un canal de cable dedicado a la música folklórica argentina llamado “Argentinísima”; también por ser el presentador del festival de música folklórica más importante de Argentina, de carácter anual en la ciudad de Cosquín. Además, Márbiz fue director del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) bajo toda la segunda presidencia de Carlos Menem, entre 1995 y 1999, donde encontró no pocas resistencias de parte del ambiente artístico. Respecto de su gestión al mando de este organismo, véase Sorrentino (2012).

(Vila, 1985: 124).²⁵ Sin embargo, esa crítica estuvo lejos de asumir una carácter “de clase”, sino que mantuvo una marcada distancia con la radicalización política del período.^{26 27}

²⁵ Esa caracterización del sistema social, más asentada en el plano ideal que material o concreto, que configuraba un enemigo inasible que, sin embargo, podía ser enfrentado con un acto de conciencia, es posible encontrarla presente en las letras de muchas canciones del período. Una de las más representativas es “Si supiera esta niña”, de “La barra de Chocolate” (nombre del grupo y título de su LP editado en 1969), liderada por Pajarito Zaguri: “En la fiesta de ayer, yo conocí, a una mujer, que no hizo más que hablar de la ropa que hay que usar, de la forma de bailar. Me preguntó de dónde soy, y si papá, tiene casa en Pinamar, si tiene mucho que ver, si es doctor o militar”. Esa crítica sobre el individualismo, la frivolidad o el egoísmo daría luego lugar al término “careta”, como modo despectivo de nombrar a los hipócritas: “ser careta es aparentar lo que no se es” (Vila, 1985: 123).

²⁶ Una canción de Moris (Mauricio Birabent) grabada en 1973, “Muchacho del taller y la oficina”, en la que se describe un paisaje suburbano fabril, humeante y populoso, se ha reconocido muchas veces como uno de los ejemplos más claros respecto de qué es lo que se critica del mundo cotidiano desde ese rock anticomercial. No obstante ello, resulta por demás ilustrativa respecto de la distancia que existía entre el emergente rock nacional y una perspectiva de crítica clasista que pudiera aunar, tal como el arte proletario, el interés del rock con el de las clases oprimidas. Hay en su letra una referencia al “muchacho del taller y la oficina” (por cierto distinta al de “un muchacho como yo” que cantaba Ramón ‘Palito’ Ortega), a quien le dedica la canción (“¡Eh, muchacho del taller y la oficina, esta canción es para ti!”). En ella se marca luego una clara distancia entre el músico (entiéndase, el rockero) y el trabajador, al demandarle atención: “¡Eh, muchacho, estoy en la calle cantando! ¿No me ves, que estoy ahora cantando? Ahora, ahora mismo cantando, pateando botellas de plástico, aspirando humo de camiones y chimeneas”. En esa suerte de llamado que Moris hace al muchacho imaginario, a quien le canta desde la calle (y no desde dentro del taller o la oficina) y que a juzgar por su insistencia no repara demasiado en él, no sólo queda claro que uno y otro no se entienden fácilmente, sino que no comparten tareas ni actividad alguna. Es decir, son sujetos diferentes, de mundos extraños entre sí; aunque ambos padezcan el mismo “humo de camiones y chimeneas”, uno lo hace cantando en la calle y el otro dentro de su taller u oficina. En ese contexto, sin condición material concreta común, el espacio para lo compartido tenderá a alojarse en la cultura y la actitud contestataria desprendida del carácter de clase.

²⁷ Como han señalado Carnicer y Díaz, “el camino para lograr la distinción fue confrontar con los valores estéticos, éticos e ideológicos, y con la concepción de juventud que se expresaba en las propuestas «comerciales»” (2009).

Por su parte, el sello Mandioca, creado en 1968 por Jorge Álvarez, es para algunos autores un primer sello independiente del rock local (Alabarces, 1993; Alabarces et al. 2008; De Oliveira, 2006; Fernández Bitar, 1987), mientras otros han preferido considerarlo un sello de rock a secas (Carnicer y Díaz, 2009). En esta introducción, nos basta señalar que Mandioca impulsó doblemente al rock nacional: al interior del campo cultural, al acercar a los músicos de rock con el mundo artístico e intelectual a través de los vínculos de Jorge Álvarez con quienes frecuentaban el Instituto Di Tella (donde tuvieron lugar varios recitales), el rock se encontró legitimado en términos estéticos;²⁸ en la dimensión económica, al producir las mercancías musicales que los músicos no podían afrontar por propia cuenta y despertar el interés de los grandes sellos o *majors* en esta música, ofreciendo ese escalón intermedio en la carrera de muchos músicos luego masivos.

Si bien entonces no se planteaba en términos de independencia, el emprendimiento de Mandioca fue pionero en articular el trabajo discográfico y la música en vivo con nociones de libertad artística y afectividad entre músicos, editores y público. Sin dejar de ser una empresa, su objetivo no se reducía a lo lucrativo. Según el propio Álvarez y el resto de sus fundadores “[...] Mandioca, la madre de los chicos es una empresa. Aporta nuevos planteos en ese campo. Sus artistas tienen libertad de creación sin limitaciones. Su contacto con ustedes no es sólo un sonido: es una relación de amor” (López Sánchez, Pujó, Arroyuelo y Álvarez, citados en Grinberg, 2008: 84).

Por su parte, desde el lado de los músicos aún no se han documentado procesos de autogestión de la edición discográfica previas al año 1976, cuando surge la agrupación MIA. Ahora bien, aunque no haya sido reconocida como tal, sí es posible advertir elementos de autogestión respecto de

²⁸ Respecto del papel jugado por el Instituto Di Tella y sus vínculos con la música en la década de 1960, véase Pujol (2002).

la actividad en vivo y de difusión de música editada en los mismos orígenes del rock nacional. Como hemos señalado, la industria discográfica se mostró, durante la segunda mitad de la década de 1960, reticente a grabar y editar bandas de rock. Sin embargo, algunos grupos habían conseguido ser editados por estos sellos. Ese fue el caso de Los Beatniks,²⁹ que grabaron un simple llamado “Rebelde” a través del sello CBS en 1966. La compañía editora, sin mayores intenciones que incluirlo en su catálogo, no dispuso recursos para su difusión y sus integrantes resolvieron realizar ellos mismos, y por sus propios medios, la promoción del disco. En una entrevista concedida en 1979, Moris recuerda que los músicos organizaron y llevaron a cabo dos acciones de promoción, una consistió en subirse a una camioneta con la que llegaron hasta la esquina de Florida y Corrientes y sobre la cual tocaron en vivo sorprendiendo a los transeúntes; la otra, en bañarse en la fuente de agua ubicada frente a la discoteca Mau Mau, sobre la calle Arroyo.

[...] Fuimos todos arriba de una camioneta y paramos en Corrientes y Florida. Empezamos a tocar y cantar, sin electricidad, a los gritos, para promocionar nuestro disquito. En ese tiempo Palito Ortega y compañía venían arrasando, y nadie confiaba en nosotros como negocio. John Lear, entonces presidente de la Columbia, nos dijo: ‘Muchachos, arréglenselas porque aquí no hay plata para promocionarlos.’ Entonces nos mandamos a llamar la atención, mover la prensa. Y no podés mover la prensa sentado en la posición de loto. Tenías que salir. Fuimos una noche enfrente a Mau Mau y nos bañamos en la fuente, algunas chicas se sacaron las medias... Fue una historia comiquísima. (Moris, entrevista publicada en *Expreso Imaginario*, N° 37, agosto de 1979, pág. 41).

²⁹ Los Beatniks eran Moris (Mauricio Birabent), Pajarito Zaguri, Javier Martínez, Jorge Navarro y Antonio Estévez. La banda se formó en 1966 y se disolvió a los pocos meses. Fernández Bitar (1987) considera la grabación de ese simple, el 2 de junio de 1966, como la primera del rock argentino.

Los Beatniks, por otro lado, ya habían estado realizando por su propia cuenta, mediante afiches callejeros y difusión de volantes, la promoción de sus shows en vivo, lo cual les suponía largas horas de trabajo en la vía pública, de manera que existía una organización entre ellos para llevar adelante todas las tareas necesarias vinculadas a la difusión. Cuenta Moris:

[...] yo desde chico conocí mucha gente y estuve en la calle. Empecé a los 12 años con el asunto del rock and roll y después hice muchos trabajos, fui visitador médico y vendedor, conocí periodistas, gente de la noche. A los 15 años conocí vedettes del Nacional, el ambiente artístico, etc. Cuando llegó el momento de hacer música apliqué todos mis conocimientos de periodismo, gente, publicidad para la promoción. Pajarito también era muy hábil. Por supuesto, la parte ejecutiva la manejábamos bien, la parte negocios mal. Generalmente es así con los artistas. Nos gastábamos toda la guita enseguida. Pero estábamos constantemente en movimiento. Nos acostábamos a las seis de la mañana y a las diez ya estábamos inventando algo. “¿Qué hacemos? Vamos a cantar a las lanchas del Tigre, a visitar un amigo de la radio, etc.’ Mandamos a hacer treinta mil cartelitos muy chiquitos que decían: ‘Aquí estuvieron los Beatniks, ¿y qué?’. Íbamos a las líneas de subterráneos y los pegábamos en cada vagón de cada tren a medida que pasaban. Después caminábamos por Rivadavia, desde Congreso hasta el 7000, dos por cada lado, pegando carteles. Todo esto lo hacíamos por nuestra cuenta. No teníamos nada que ver con el movimiento artístico o intelectual de la época. Tomamos una mínima información, y a partir de ahí inventamos todo. (Moris, entrevista publicada en *Expreso Imaginario*, Nº 37, agosto de 1979, pág. 41).

De ese modo, las condiciones materiales concretas tanto de la música en vivo como de la editada en los orígenes mismos del rock nacional motivaron los primeros atisbos de autogestión musical. Si bien con dudoso éxito, habida cuenta de la breve duración del grupo y las escasas 200 copias vendidas de su disco (Fernández Bitar, 1987),

la participación de los músicos (aun aquellos con contratos con grandes discográficas) en tareas más allá de las estrictamente musicales quedaba anudada a los orígenes del rock. Naturalmente, es probable que otros grupos musicales (aun de géneros distantes al rock) concibieran previamente la realización de tareas de difusión y organizativas similares; sin embargo, lo relevante del caso mencionado es que esto se desprende, en el rock, de la misma realidad concreta que le dio origen.

Unos años más tarde, la relación entre independencia y música volvería a plantearse con la creación de Músicos Independientes Asociados (MIA) en 1975, la primer cooperativa de música independiente de la que se tiene registro en Argentina, cuyo objetivo era “comunicarse con la gente a través de la música como elemento expresivo. MIA educa y prepara a sus músicos integrantes para realizar tareas pedagógicas, que les posibiliten tener un medio de vida independiente. MIA aspira, a tener una propuesta artística y pedagógica, y esto no significa una intención y aspiración de deseos, sino que requiere el cumplimiento de una conducta coherente y consecuente con sus objetivos.” (Boletín MIA, citado en Grinberg, 2008: 261).

La seria tarea de MIA en la organización de espectáculos musicales en vivo (que generalmente se daban a sala llena) tanto en Buenos Aires como en sus giras por el interior del país, así como la expansión de su opción autogestiva de edición discográfica mediante el sello *Ciclo 3*, tuvieron un impacto decisivo en el ambiente del rock, en el cual se comenzó a reconocer la opción independiente como factible y cercana. Ello es ilustrado por la inclusión de una sección en la revista *Expreso Imaginario*³⁰ llamada *Servicios Mordix* desde 1979 en adelante, en la que generalmente se

³⁰ En rigor de verdad, esta sección se encontraba en el suplemento/revista *Mordisco*, donde *Expreso Imaginario* se dedicaba a la cuestión estrictamente musical. *Expreso Imaginario* nació en el mes de julio de 1976 y continuaría durante todo el período del gobierno dictatorial. Al respecto, véase Fernández Bitar (1987).

ocupaban dos páginas con artículos o entrevistas en las que participaban especialistas de las distintas tareas involucradas en la edición discográfica y la actividad de concierto con el objetivo de brindar herramientas a los músicos que decidían grabar un disco, difundirlo u organizar una presentación en vivo. En una de ellas, publicada en la edición número 37 de agosto de 1979, hay una entrevista con Daniel Grinbank (ya en ese entonces empresario organizador de shows en vivo), Esther Vitale (perteneciente a MIA) y el músico Emilio del Guercio, en la que se aclaraban posibles dudas y se daban consejos sobre cuestiones que debían tener en cuenta los músicos que estuvieran interesados en tocar en vivo, tales como la búsqueda de sala, los distintos componentes del presupuesto necesario y las numerosas tareas que su organización requería. La intervención de Esther Vitale en esa entrevista nos resulta doblemente interesante, pues echa luz sobre lo que la revista pretendía comunicar con esta sección a la vez que describe como MIA resolvía sus tareas con escaso presupuesto y aprovechando al máximo las relaciones personales de los integrantes (algo que, como vimos, ya habían hecho Los Beatniks en 1966):

[...] cuando comenzamos a hacer conciertos primero le avisamos a los amigos y así se hizo una cadena. Reinventamos el asunto del fichero, de esa manera se sabe que el anuncio del recital va a ser bien recibido. Luego el fichero se hizo más grande pero no bastaba con eso: necesitamos que la información fuese mas amplia; no tener una actitud elitista y a través de volantes llegar a más gente. Los llevamos a las casas de música, disquerías; volanteamos en otros recitales, de ser posible poner avisos en las revistas especializadas. (Esther Vitale, en *Expreso Imaginario*, N° 37, Agosto de 1979, pág. 56-57).

En efecto, en las páginas de *Expreso Imaginario* nos hemos encontrado con varios avisos de MIA, tanto de venta de sus discos como de conciertos; su mayoría tendían a ocupar 1/8 de página, en blanco y negro y mostraban

una estética artesanal, utilizando letra manuscrita, aunque eventualmente fueran de página completa, a cuyo pie solían incluir la dirección de la casa de los Vitale a donde se debían solicitar por correo los discos.

La explícita postura de MIA respecto de la práctica musical independiente como ausencia de la intervención de empresas discográficas y productoras privadas de espectáculos (sin reparar ya en su tamaño), la regularidad tanto en sus tiradas de discos como en la organización de conciertos y la extensión de su actividad a lo largo de varios años colaboraron de modo decisivo en el impacto que tuvo sobre otros emprendimientos autogestivos en el rock nacional.

Sin embargo, la particularidad de MIA como experiencia de autogestión musical era que se trataba de una cooperativa de músicos que no pretendían trabajar como tales, es decir, no tenía por fin la reproducción de sus miembros, sino mantener un proyecto cooperativo de carácter artístico. Los ingresos de sus integrantes se generaban por fuera de M.I.A.; sus profesiones se repartían entre la arquitectura, la docencia universitaria y las clases de música. Por ello desde un inicio decidieron que los beneficios de su trabajo “iban a ser para M.I.A., no para los individuos que lo componen; iban a servir para editar otro disco en el futuro” (*Expreso Imaginario*, N° 35, junio de 1979, pág. 9). Este dato reviste la mayor importancia, pues a diferencia de varios reclamos actuales respecto de la posibilidad de “trabajar” como músicos movilizados por organizaciones como UMI o MUR, entre otras, esta primer experiencia autogestiva iba en otra dirección.

Quedó claro con ello el vínculo entre música independiente y rock, al establecer este último una plataforma representacional “contestataria” de la que se nutrieron las primeras experiencias de independencia musical.

De forma mucho más velada que en el caso del teatro independiente en los años 30, se advierte también en el rock aquella función concientizadora de la actividad cultural sobre la que los jóvenes del Salón Literario de Marcos

Sastre habían articulado su propuesta de una emancipación mental. Ahora, sin embargo, el carácter inasible de su enemigo los arrojaba a una lucha circunscripta a la cultura, a diferencia de la importancia que lo ideológico y lo político asumían para el proyecto de la independencia cultural en 1837.

En lo que podemos denominar la historia de la cultura independiente en la Argentina, el teatro de los años 1930 constituye un eslabón fundamental, porque logró recuperar los sentidos de independencia movilizados por los intelectuales de 1837 en una propuesta de producción cultural como herramienta de ilustración liberadora. La novedad estaba ahora dada porque el orden fundado en ésta quedaba representado en la taquilla de la cual el teatro independiente propone liberarse para poder realizar su arte lejos de la lógica del intercambio. Sin menoscabo del genuino interés que pueda despertar, no son estas líneas el lugar adecuado para juzgar si lo ha logrado. Nos basta con señalar que el nacimiento del teatro independiente en la Argentina allanó el camino para la articulación entre la producción cultural y la crítica de la cultura como industria, que se recuperaría en la música durante los primeros pasos del rock nacional.

El objeto de esta tesis, sin embargo, no es de carácter histórico, si bien entendemos que muchos de los ejes que lo atraviesan encuentran asiento en procesos culturales, sociales, políticos y económicos que exceden el marco de nuestro abordaje, aunque constituyen el marco en que históricamente se han desplegado en nuestro país y cuya ignorancia, por tanto, impide iluminar los verdaderos sentidos que la música independiente encierra y moviliza hoy.

1.2. Acerca de la opción teórica y metodológica

1.2.1. Una perspectiva de análisis

La perspectiva de los estudios culturales ha dado lugar, desde su formación, a una aproximación al estudio de la cultura como algo relevante en sí mismo, sitio de conflictos, tensiones y enfrentamientos sin reducirla a manifestación especular de otros órdenes de la vida social o a un espacio inerte de la acción social. Nuestra propuesta de trabajo pretende no perder esto de vista, en tanto constituye una de las claves de su contribución a la comprensión de la complejidad de los fenómenos culturales desde las ciencias sociales.

Un punto de partida interesante para trabajar críticamente con los estudios culturales lo constituye el problemático lugar que ocupa la cultura en la vida contemporánea, en lógicas de reproducción y relaciones de fuerza específicas, en pos de problematizar qué representa la cultura para ellos.

El original planteo de Williams acerca de una “cultura ordinaria” (2001) significó una ruptura con la limitación del interés de las ciencias sociales hacia las artes de élite, las obras de arte consagradas como legítimas por el orden de dominación burgués, sus museos, galerías, etcétera, y abrió un nuevo espacio de investigación. La propuesta de una “cultura ordinaria” despertó la pregunta sobre la producción de sentido de la clase obrera, algo desestimado por la teoría hegemónica, aquella particularmente representada por la teoría literaria inglesa de “Oxbridge” (tal se alude a la academia tradicional británica, asentada en los centros universitarios de Oxford y Cambridge) que Williams enfrentó, revitalizando el interés de las ciencias sociales por la cultura. Además, retomó el sentido de la cultura como un todo, antes que como un cúmulo de objetos, comprendiéndola desde la práctica de los sujetos, una práctica “constitutiva” de lo social antes que como algo ya dado, habilitando la pregunta por la capacidad creativa de los sujetos en el quehacer cultural.

Aquí se abre una interesante problemática, la de la relación entre la cultura y el todo social, pues se trata de pensar el conjunto de lo social histórico en que las prácticas de significación tienen lugar. La propuesta superadora que dará lugar al posterior desarrollo de los estudios culturales resulta de advertir la mencionada capacidad constitutiva de las prácticas culturales. Sin embargo, al mismo tiempo reconoce la necesidad de conservar el concepto de determinación en el análisis de la cultura (Williams, 1977). Pues no se trata de aislar a las prácticas de los conflictos, intereses y tensiones de lo social, sino de enriquecer el concepto de determinación, alejándolo críticamente de su reducción a cierta “producción de un reflejo” para considerarlo en su complejidad como “límites y presiones” que no acaban el sentido de lo cultural, sino que le representan sus vínculos con el conjunto de lo social, es decir, el reconocimiento de la existencia de las prácticas culturales como “elementos de un proceso social material total” (1977: 94).

Williams planteó la necesidad de vincular el concepto de determinación a la experiencia de límites objetivos, con relación al ser concreto e histórico. Sin embargo, en la medida en que aquí se corre el peligro de negar la acción individual y abstraer de los individuos una sociedad objetivista de funcionamiento inconsciente, retoma el sentido de determinación como “ejercicio de presiones”. El mapa encuentra así determinaciones “negativas” (que se experimentan como límites) y determinaciones “positivas” (experimentadas como individuales, si bien son parte de formaciones sociales).

Es interesante que sean estas presiones las que se expresen en formaciones de distinta índole, ya económicas, políticas, culturales, pero internalizadas como “voluntades individuales”, pues se trata de sedimentaciones que se movilizan en las representaciones de los actores sobre sus

prácticas. De este modo, se plantea un doble carácter de la determinación con sentidos históricos y concretos, sin categorías autónomas aisladas.³¹

³¹ Se trata aquí de una cuestión cuya complejidad, amén de resultar central a la riqueza que los estudios culturales han ofrecido a la comprensión de las cuestiones culturales, es en gran medida desatendida por las aproximaciones de las ciencias sociales hacia la cultura, reduciendo la cuestión a una condena del “determinismo”, una suerte de condición de posibilidad para ubicar a la cultura en un limbo desvinculado del resto de los procesos sociales. Sin embargo, podemos observar, siguiendo el planteo original de Williams (1977) al respecto, que lejos de negar el vínculo en cuestión, se trata de complejizar las categorías con que las ciencias sociales se aproximan a ella. Williams va a plantear que el concepto de determinación es central, sin el cual el marxismo sería “inútil”. Por ello vuelve sobre lo que significa el término; considerando el alemán “bestimmen” pero también “konstanzieren”, ambos traducidos como “determinación”, hace un llamado a atender la complejidad de estas palabras antes que a simplificar la idea de “determinación”, donde el sentido fundamental de determinar sería “fijar términos o límites”, lo cual no deja de ser problemático. Según lo dicho, hay dos variantes: el determinismo abstracto (con un sentido de exterioridad al fenómeno “determinado”) y el determinismo inherente (respecto del carácter o propiedades “determinantes” de un proceso). Entendido como “condiciones determinadas”, el problema viene dado porque el marxismo aspiraría a conocer condiciones y combinaciones fijas o posibles; la traducción es “definido”, es decir, sin posibilidad de redefinición, lo que habría estado en el origen de un marxismo al que se acusó de sostener “leyes de hierro”, en virtud de atender a esas características “definidas”, “determinadas”. Esta lectura de la determinación habría conducido a la anulación del espacio para la acción del individuo, pues éste se encuentra ante un todo dado, “determinado”. Precisamente contra ello se han levantado las críticas desde distintas perspectivas teóricas, acusando al marxismo en su conjunto de ahogar al individuo bajo las estructuras sociales. Sin embargo, a partir de la recuperación por parte de Williams de una carta que envía Engels a Bloch, la otra posibilidad de entender la acepción es una que concibe la determinación como “fijación de límites” para la acción directa humana. Aquí, lo central es la externalidad de las llamadas condiciones objetivas (o determinadas); pues esto define una “objetividad histórica” (lo que es producto de la historia humana, un dado frente a lo cual las personas se encuentran) y una “objetividad abstracta” (donde la objetividad es lo independiente de la voluntad humana no en un sentido histórico sino como lo que no puede ser modificado mas sólo adecuado a ello). Por su parte, este determinismo abstracto fue “determinado” por la experiencia histórica del capitalismo a gran escala, a la vez por no haber atendido la diferencia entre las leyes naturales “determinadas” y los procesos sociales “determinados”.

Es ésta una localización de las ciencias sociales en un sitio de enfrentamiento y crítica respecto de los modos hegemónicos de aproximación hacia la cultura. Grossberg (2006) lo tiene presente al proponer a los estudios culturales una “historia política del presente” desde un abordaje contextual que evite reproducir reduccionismos y esencialismos en las ciencias sociales y trabaje con “formaciones sociales como configuración de posiciones y relaciones de desigualdad” (Grossberg 2006: 2-3 traducción propia). Entendemos que esto oficia de resguardo crítico ante posiciones relativistas de lo cultural y deja abierto un espacio valioso para pensar el conflicto, no meramente simbólico, en la esfera cultural.³²

La consideración de la dimensión del conflicto y el poder en la cultura ha enriquecido notablemente a la teoría social y cultural. La recuperación de la obra de Gramsci, en particular de los conceptos de hegemonía y subalternidad,³³ se ha revelado potente para atender distintas posiciones al interior de la cultura, ahora expandida en los sentidos arriba indicados. Lo que nos interesa analizar es la aproximación conceptual a esa dimensión de “lucha” en la cultura, en particular en torno de un concepto esgrimido para conceptualizar las relaciones entre distintos actores sociales y grupos de poder: el de negociación.

Retomado del interaccionismo simbólico por numerosos cientistas sociales (Herrera Gómez y Soriano Miras, 2004), varios desde los estudios culturales, el concepto de negociación se propone como una herramienta conceptual para comprender la acción de los sujetos, intentando recuperar su decisiva intervención en la producción

³² La categoría de formación social se expone con mayor detenimiento en el capítulo 2.

³³ El concepto de hegemonía ha sido clave en el desarrollo de la noción de subalternidad en los estudios culturales y subalternos latinoamericanos. Al respecto, véase Mallon (2001).

de significados y disputa por el sentido.³⁴ La importancia asignada a la negociación se asienta en la posibilidad que tendrían los actores de intervenir creativamente en una relación de fuerzas, tensionándola, buscando alcanzar sus intereses en una suerte de regateo con otros actores sociales o institucionales. Se pretende así construir una perspectiva crítica que contemple que las significaciones identitarias no son impuestas sino fruto de la intervención de estos actores en los intersticios del poder (Bhabba, 1996). Recuperando ese sentido, ha sido utilizado fuertemente en los estudios de recepción como herramienta analítica de la agencia de los sujetos ante las producciones culturales massmediatizadas, como la música (Lucas, 2000) o el cine (Viazmenski, 2001).

Ahora bien, la práctica negociadora, acaso aceptada por parte de las ciencias sociales como respuesta crítica a los planteos deterministas, pretendida como única herramienta teórica para reconocer en el campo cultural la diferencia, la tensión y el conflicto, no es sino una forma de aplacar este último. La negociación como práctica de los sujetos tiene lugar en formaciones sociales donde priman desiguales posiciones hegemónicas y subalternas, evidenciándose como un momento de la dinámica conflictiva de la cultura, pues se establece desde distintos lugares de poder que son resultado de luchas históricas. La negociación es la posibilidad que el orden triunfante impone en condiciones de desigualdad, bajo la apariencia de una igualdad original (sobre la que se asienta toda posibilidad de sujetos que “negocian”) y que resulta ser la forma que tiene lo hegemónico de agenciar las prácticas de los sujetos subalternos en favor de su propia reproducción.

³⁴ El concepto de negociación ha sido movilizado en un amplio abanico de temáticas, como los intercambios discursivos (De Erlich, 1993), los estudios de género (Margolis, 1985), de juventud (Reguillo, 2003) o de los movimientos sociales (Taylor y Whittier, 1999).

Si bien permite, posiblemente movilizado por una intención crítica de quien lo estudia, reconocer una dimensión de disputa de sentidos en que intervienen los distintos sujetos, prefigura con el mismo concepto de negociación la uniformidad de lo negociable, su carácter unidimensional, cerrando las puertas de la comprensión a lo que no se sujeta a tal “negociabilidad”. En otros términos, reduce desde el inicio el conflicto que se propone desentrañar, desatendiendo la construcción hegemónica no ya de lo negociado sino de los propios términos de lo disputado. En este sentido, nuestra crítica apunta al reconocimiento de esa “negociación” como problemática desde el momento en que, al consolidarse, excluye el elemento contradictorio que forma parte de la propia práctica.

Varios autores han preferido hablar de la presencia de luchas, conflictos y negociaciones en la cultura,³⁵ reconociendo las limitaciones del concepto para la indagación crítica de ciertas configuraciones de fuerzas de coyunturas históricas recientes. Esto habilita la posibilidad de pensar en conflictos irresueltos, en luchas que no necesariamente terminan en sedimentaciones del orden, es decir, lo que no puede negociarse. Por otro lado, también permite pensar en una articulación de luchas y negociaciones constitutiva de la hegemonía, de modo que podamos concebir a los sujetos subalternos en la doble posibilidad de participar e integrar resistencias así como también de intervenir en procesos reproductores del orden hegemónico.

En la actividad musical independiente, este problema se evidencia en la multiplicidad de procesos que la constituyen. Por un lado, músicos, críticos y público movilizan en torno a ella representaciones de resistencia al mercado musical hegemónico, reclamando libertad artística y estableciendo canales de difusión cara a cara con los distintos actores. Por otro, se encuentran aquí procesos que, dado el carácter mercantil de las obras en la música independiente,

³⁵ Tal lo hace Grossberg (2006) o, para el caso de la música, Alabarces (2008).

reproducen la dinámica del comercio musical a escala reducida. Eso explica que algunos análisis de la industria discográfica adviertan a la música independiente como un momento necesariamente previo a la consagración comercial (Palmeiro, 2005).

Getino (2001) ha advertido esta suerte de bidimensionalidad con que deben lidiar los estudios culturales, en tanto su objeto está asentado sobre la cultura así como sobre la economía. El reconocimiento de su carácter industrial es condición para la potencialidad que asume la cultura en el desarrollo económico, lo cual va en dirección de contemplar su rol en los procesos de acumulación ampliada del capital, colaborando con la dinámica hegemónica de producción de desigualdades.

Podemos volver ahora sobre la “teoría de la articulación” (Grossberg, 2006) entre prácticas culturales y formaciones sociales, es decir, con las configuraciones de fuerzas en una totalidad histórica y recuperándolo como un norte válido, rico y potente para la ciencia social en sus aproximaciones hacia la cultura. Estas configuraciones de fuerzas, en concreto, alianzas de fracciones de clase, otorgan sentido a las prácticas culturales de los sujetos en tanto constituyen la totalidad social histórica que forja un cierto orden ante el cual éstas se posicionan. Sin desestimar la intervención cultural de los sujetos como prácticas sociales constitutivas, se procura enriquecer nuestra aproximación a éstas comprendiendo los vínculos establecidos con la totalidad social en su compleja multiplicidad.

Dentro del heterogéneo conjunto que conforman los estudios culturales se advierte un convencimiento general sobre la necesidad de enfatizar las relaciones de poder y las posiciones de desigualdad. Ahora bien, Richard (2005) sostiene que los estudios culturales han colaborado en la conformación de una suerte de “supermercado de las subalternidades”, reduciendo la multiplicidad de relaciones conflictivas a meras diferencias y abandonando poco a poco lo que había en ellos de teoría crítica. Es éste, según señala

la autora, un proceso al cual la academia latinoamericana no ha sido ajena, particularmente en lo que entiende como una relación fetichista romántico-popular respecto de las prácticas culturales de distintos sujetos subalternos.

Desde nuestro punto de vista, a través de esa relación, fundada en una intención de ajusticiamiento con lo subalterno, se ha construido una aproximación hacia las “culturas subalternas” donde no sólo se omite discutir su posible intervención en la lógica de la reproducción social, sino que clausura preventivamente el espacio de las críticas al rol reproductor de las prácticas en cuestión bajo la excusa de evitar concepciones elitistas o academicistas de la cultura.³⁶

La propuesta de Richard se orienta hacia una recuperación del valor estético, partiendo de que el análisis del modo en que las hegemonías constituyen los sentidos con los cuales las culturas subalternas se vinculan, enfrentan o asimilan representa una aproximación crítica sin reproducir meramente el canon artístico.³⁷ Este pensamiento, si bien representa una crítica superadora respecto del festejo de las subalternidades de corte relativista, adolece de obviar la dimensión de la totalidad social material, es decir, de no considerar los procesos concretos mediante los cuales se relacionan dichas producciones culturales con las sedimentaciones del orden hegemónico y que no siempre se reducen al modo en que “las hegemonías culturales van modelando los significados y las representaciones” (Richard, 2005: 193). La cuestión radica en no reproducir la escisión de la cultura por sobre el resto de la vida social, sino en considerar la

³⁶ En los trabajos que se han propuesto indagar fenómenos de música popular, este problema tiene una particular relevancia en tanto la música académica de tradición escrita ha tendido a ser representada como una acabada manifestación de la cultura hegemónica y la popular o de tradición oral asociada con las poblaciones pobres y los sectores subalternos. Según González (2001), el analista se encuentra ante la tensión entre una posición que, juzgando su contenido musical, reproduzca el canon estético hegemónico y otra que, sin enjuiciar estéticamente las producciones musicales, legitime sin más a la industria cultural.

³⁷ Un planteo semejante se advierte en Sarlo (1997).

complejidad de su vinculación con formaciones, tradiciones e instituciones; valga la aclaración, no sólo en términos simbólicos sino también a través de sus economías. Se requiere una recuperación de la materialidad y la coyuntura, pues no basta con reconocer, como plantea la autora, un “sentido común del mercado cultural” sino también analizar cómo funciona, mediante qué procesos se reproduce y qué vinculaciones establecen las producciones culturales subalternas con ello para su propia subsistencia como tales. Estamos así en mejores condiciones para comprender cómo la cultura ha llegado hoy a considerarse una herramienta fundamental de desarrollo económico.

En América Latina, el trabajo pionero de Barbero (1987), en un ánimo de distanciamiento respecto de los planteos de la teoría crítica y celebración de la expresión popular en los contextos contemporáneos de massmediatización, ha pasado por alto que las dinámicas de reproducción ampliada en que se inscriben los que este autor denomina (y festeja) como “nuevos modos de narrar lo popular”, son las mismas que han alimentado (y lo continúan haciendo) el desarrollo de grandes conglomerados empresariales de la comunicación. Si bien no puede despreciarse el avance democratizador que implicó el desarrollo de la prensa escrita, a la vez no parece constituirse esto en razón suficiente para inhibir la crítica de los sentidos reproductores del orden social que esto supuso. Por otra parte, ello constituyó una forma histórica en el desarrollo de las habilidades populares en materia de comunicación, como también lo fueron el radioteatro y las telenovelas, más allá de los elementos de resistencia o contra-hegemonía que pudieran advertirse. Antes bien, nos encontramos aquí con una adecuación de las formas de reproducción social por parte de ese mismo orden ante las transformaciones tecnológicas.

Lejos de ver interrumpida su producción de desigualdades o alterada la configuración fundamental de clases que representa, lo anterior se asemeja más a un desprendimiento o mutación de lo que Williams (1977) considera

como elementos “arcaicos” de un orden de dominación. Las formas de narrar son efectivamente construcciones sociales sometidas a las transformaciones históricas, técnicas, económicas, culturales; lo que importa, entonces, es si no sólo las situamos en torno suyo sino si también problematizamos su vínculo con lo hegemónico. Lo que está en juego entonces tiene que ver con las dinámicas de reproducción del orden hegemónico, sus características históricas y su complejidad.

Asumiendo su centralidad, creemos pertinente ahora detenernos un momento en torno de la noción de hegemonía, a efectos de realizar algunas aclaraciones sobre un concepto que en el marco de las aproximaciones sobre muchos fenómenos culturales desde las ciencias sociales ha tendido a ser repetidamente invocado, con más intenciones críticas que fundamentación conceptual.

Si bien ha cumplido una función histórica fundamental en la comprensión del orden social burgués contemporáneo al integrar la cultura por parte del propio marxismo, muchas veces se ha enarbolado por los estudios culturales como negación de la importancia de procesos extra culturales (básicamente, económicos) en sus análisis y como excusa para considerar que toda posibilidad de transformación y resistencia se halla en la cultura.

Así se sostiene una culturalización de lo social (Grossberg, 2006) que recae en vicios de reduccionismo similares de los que otrora se acusara a quienes desatendían la cultura como espacio de creación y cambio. Esto se logra al postergar expresamente (y negar de hecho) la dimensión económica de la hegemonía, desconociendo que su construcción no se da sólo en las representaciones sino en la totalidad social (Williams, 1977), lo que incluye procesos económicos concretos de reproducción ampliada del capital y estructuras de clases específicas e históricas.

En tanto no se problematiza esa complejidad ni discuten sus lógicas, los mecanismos de reproducción ampliada del capital ni su implicancia en la constitución de los

distintos sujetos sociales y prácticas culturales, se corre el riesgo de suponer que la hegemonía es el ejercicio del poder burgués sólo a través de la producción, circulación y consumo de significados. No obstante ello, se suele echar mano de herramientas “materialistas” cuando se buscan sectores subalternos que porten alguna diferencia útil para erigirlos como potencia de la transformación. Mas cumplido este paso —que oficia de certificado de autenticidad del carácter subalterno de las prácticas culturales investigadas— se descarta toda referencia a lógicas de acumulación de capital, se escinde la dimensión cultural y se la somete a un proceso de universalización que equipara el mundo de las significaciones a la totalidad social.

Esta independización de lo cultural respecto de los procesos sociales que lo constituyen, ajustándose a un afán romántico académico por encontrar “resistencias” desde lo subalterno, conduce al abandono de una perspectiva crítica desde los estudios culturales, desvinculando a los fenómenos culturales de los procesos de producción y reproducción de desigualdades. Además, al escindir a la cultura de la totalidad social y universalizarla, lleva a identificar la resistencia cultural con un carácter contra-hegemónico con capacidad de transformación social, pasando por alto todo un conjunto de determinaciones que les son constitutivas.

Tal razonamiento, partiendo de la certeza de que desde posiciones de subalternidad se construyen resistencias al orden hegemónico, olvida que el mero hecho de que una práctica cultural se encuentre elaborada o llevada a cabo por sectores subalternos no es condición suficiente para constituir la en resistente. Tensiones, resistencias y conflictos en la cultura no son reflejos pero tampoco autónomos respecto de los procesos materiales de reproducción social. Un orden hegemónico tiene la capacidad para organizar y dirigir las significaciones del conjunto social porque alcanza tanto a los sectores dominantes como a los subalternos. Lo hegemónico no es tal por estar pergeñado por los sectores dominantes, sino porque resulta de los procesos de

reproducción del conjunto social, procesos cuya desatención lleva a imaginar a las prácticas culturales subalternas como subversivas respecto del orden hegemónico. Los estudios culturales no tienen por qué temer que la gran mayoría de las prácticas culturales subalternas reproduzca lo hegemónico porque esa es precisamente su condición de existencia.

Elementos arcaicos y emergentes (Williams, 1977) conviven y disputan no como configuraciones simbólicas estables sino en movimiento: lo emergente en proceso de crecimiento y lo arcaico en decadencia, en procesos de transformación. Su distinción al interior de lo hegemónico no es sencilla, por cuanto muchas veces lo arcaico se camufla entre el conjunto de significaciones legítimas en la reproducción, en tanto lo emergente puede volverse invisible tras procesos de luchas simbólicas de sectores subalternos, mas siempre son particularidades históricas y dinámicas. Estas distinciones son fundamentales pues permiten comprender la transformación histórica de lo hegemónico y la actividad constitutiva de los sujetos sociales. La pretensión de que toda práctica cultural “resistente” ponga en cuestión a lo hegemónico en su conjunto no es sino la consecuencia lógica del desprecio analítico por las múltiples articulaciones históricas entre la dominación y el consenso planteadas por Gramsci.

De esto resulta una fractura empobrecedora del concepto de hegemonía, que deja ya de ser una noción que comprende la configuración del orden simbólico y material en un momento histórico concreto para convertirse en una suerte de “significante vacío” (Laclau, 2005) disponible para la reivindicación de lo cultural como el todo social mediante un ejercicio de universalización de las particularidades culturales.

En relación con ello ocupa un lugar central la noción de subalternidad. Movilizada fuertemente en América Latina desde los inicios de la década de 1990,³⁸ reconoce un origen más global en torno de los procesos de descolonización, particularmente del Commonwealth, durante el siglo pasado. Según Rodríguez (2009), en la génesis de la idea del subalternismo ya hay una fuerte divergencia: mientras algunos lo entienden interno al orden dominante, lo cual puede considerarse una fuerte herencia gramsciana, otros lo consideran inasible para éste, por cuanto escaparía a su comprensión. Esta última aproximación hacia lo subalterno ha dado lugar a una discusión más que interesante, alcanzando la propuesta de una nueva epistemología en las ciencias sociales.

En esto ha colaborado mucho el trabajo de Spivak (2003), quien problematizó la situación del sujeto “otro de Europa” como objeto de investigación social, criticando lo que denominó “colonización de la subjetividad”, una aproximación violenta hacia lo subalterno desde una epistemología europea occidental que despreció todo orden de la significación que no se sometiera a ella. En su planteo, la autora clasifica cuatro sectores sociales en las sociedades periféricas (en particular, la India), que según ella son determinantes para la comprensión de la problemática, específicamente los sectores indígenas con posiciones de dominación regionales o locales, por cuanto representan el “entre” derrideano, en tanto pendulan entre su posición dominante en la escala social y su condición de subalternos. Desde allí realiza un planteo sumamente lúcido acerca de la construcción de “identidad en diferencia”, en oposición a los planteos esencialistas de la identidad en los estudios de subalternidad de los años ochenta, con los cuales ella discute.

³⁸ Para una historización de los estudios culturales en América Latina, véase Herrera Montero (2009-2010) y Mallon (2001).

Sin embargo, aquí se origina lo que Kaliman (2001) criticará como mayor omisión de Spivak, los antagonismos de clase, siendo que en aquella relación colonial desatiende las formaciones sociales y posiciones de clase propias de la coyuntura histórica. Esto le permite, sobre la única dimensión de lo simbólico, erradicar el contenido económico de su consideración de las clases obreras, tanto de las occidentales como de las periféricas, de modo de ver sus aliados en las burguesías que las emplean antes que en sus pares explotados. Tal es así que Spivak se permite hablar ligeramente de una pendulación “entre” la condición de subalternidad y la posición de dominación de las élites indígenas regionales y locales, pues esa conceptualización de lo subalterno desconoce los procesos históricos y concretos de la totalidad social con que esa pendulación se vincula.

Como ha sostenido Montag (1998), no se trata de imaginar una pureza de clase obrera esencialista o un subalterno ideal, sino en sus prácticas concretas, rescatando el valor constitutivo de las mismas. La pregunta por si los subalternos pueden hablar no puede ser hecha trascendentalmente sino en la configuración de fuerzas enfrentadas de un momento histórico dado, que supone una coyuntura específica de nuestras investigaciones.

Se evita así una discusión central, acerca de trabajar sobre modos de producción o sistemas de signos, lo cual Spivak (2003) plantea como un *a priori* antes que someterlo a crítica. En América Latina ello resulta clave por cuanto, según Kaliman (2001), la tradición de estudios se acerca más a los que Spivak critica en la India que a su propuesta de trabajo. Por ello hace un llamado a la consideración de los modos de producción no para ver un reflejo en la conciencia sino para darle a ésta cierta autonomía que pueda servir para analizar elementos de la conciencia relacionados con las prácticas institucionalizadas en que los sujetos intervienen. El peligro es imaginar sectores subalternos asignándoles conciencia de sí mismos, distinguible de las condiciones de su dominación, cuando podría efectivamente no haberla,

lo cual puede redundar en la caída en un vicio de voluntarismo: “no se trata de inventar resistencias, sino de conceptualizarlas tal como ellas emergen” (Kaliman, 2001: 115). Es necesario realizar una conceptualización que colabore en la comprensión crítica de la totalidad discutiendo el lugar del investigador en ella.

Asimismo, el planteo de la “violencia epistémica” (Rabasa, 2009; Spivak, 2003; Walsh, 2007), que entiende una opresión colonialista sobre el saber de los sectores subalternos y ante lo cual se demanda atenderlos sin operar con los cristales académicos “hegemónicos”, ha tenido eco en las ciencias sociales locales y se ha recuperado en una propuesta epistemológica en torno del saber de un “sujeto conocido” frente al del “sujeto cognoscente” (Vasilachis, 2006). El núcleo de este planteo radica en la convocatoria a una discusión acerca de las relaciones de dominación en las prácticas cognoscitivas de las ciencias sociales y una crítica a la construcción de conocimiento basado en los presupuestos del investigador sin consideración del punto de vista de los sujetos investigados. Es decir, se reconoce el lugar problemático del investigador en las ciencias sociales respecto de su objeto de estudio y ante eso la salida propuesta en el ámbito de los estudios sociales cualitativos radica en analizar los fenómenos “desde la perspectiva del actor”, pretendiendo que al “dar voz al actor” se contribuye a erosionar el orden hegemónico del conocimiento.

La cuestión conflictiva es que la comprensión de los procesos sociales en los términos en que nos son narrados por los actores se sostiene en una idea de la realidad evidente y clara a los actores, por lo cual la actividad del investigador no necesitaría llamarse a elaborar una crítica sino meramente a reproducir lo dado ó, acaso, amplificar la “voz de los actores”.

Es aquí a donde queríamos arribar tras la consideración crítica del concepto de hegemonía, cuya extensión pretende disculpase en las implicancias teóricas y concretas que tiene sobre la investigación de fenómenos culturales en general y de la música en particular.

Ilustremos esto concretamente en torno de nuestro problema de investigación. En una conferencia sobre la actividad empresarial independiente dada en el marco de la edición 2008 de la BAFIM, uno de los responsables de un sello independiente con varios años de trayectoria decía encontrar “amor, pasión y creatividad” en el espacio que el mercado musical concentrado, dominado por empresas discográficas multinacionales, deja libre para los emprendimientos que no le resultan rentables. Esta era la particularidad que, entendía, los sellos independientes debían explotar como plataforma de desarrollo y estrategia de diferenciación. Es decir, desde la perspectiva de este actor, en la música independiente las prácticas culturales adquirirían un sentido “otro” (que hasta podríamos evaluar como más “humano” de acuerdo a sus propias expresiones) respecto del hegemónico comercial, en torno de la búsqueda de ganancia. Ahora bien, la función política que asumiría un conocimiento que se limitara a reproducir estas voces de los actores tal como son enunciadas, no sería sino la de colaborar desde la teoría con las relaciones de dominación concretas a las que están sometidos nuestros sujetos conocidos, desde las cuales “amor, pasión y creatividad” se constituyen como representaciones propias de un nicho del mercado de la cultura.

Ciertamente, podríamos agrupar a músicos, empresarios, gestores y otros intermediarios de la música independiente como los sectores “subalternos” de la música, atendiendo a sus propias voces y al lugar que les correspondería si siguiéramos sin más la tipificación de Spivak (2003), imaginando a sus prácticas como resistentes o contrarias a lo hegemónico musical. Sin embargo, el objetivo crítico del conocimiento que motorizó el desarrollo de los estudios

culturales obliga a preguntarnos por la totalidad histórica en que sucede y discutir nuestro conocimiento sin perderla de vista, lo cual supone recuperar pero también problematizar la voz de nuestros actores.

La crítica propuesta exige realizarlo sin perder de vista el carácter mercantil de las producciones culturales, en este caso, discos y conciertos, por cuanto nos permite vincular procesos específicos o microsociales con la totalidad social material contemporánea donde se desarrollan, así como también problematizar las relaciones y condiciones laborales y de vida que allí se despliegan. De este modo, se pueden establecer diálogos con los abordajes sobre, por caso, el actual avance de las “industrias creativas” en las políticas públicas (Hesmondhalgh, 2007; Pang, 2009). Si recuperamos aquí el sentido de la determinación para Williams (1977), entenderemos el carácter mercantil no como algo cerrado e inmutable, sino como lo determinado por procesos humanos e históricos. Desde esta plataforma, se enriquece la mirada en tanto pueden encontrarse en la música independiente significaciones referidas a diferentes prácticas musicales como una lucha en espacios generados por la dinámica del mercado discográfico local.

Mientras ciertas representaciones de autenticidad o libertad artística se identifican por músicos y otros actores como características de las prácticas musicales independientes, luego son retomadas en el mercado musical una vez que los músicos “triunfan en la independencia” y comienzan a integrar los catálogos de sellos discográficos multinacionales. El abordaje crítico de la cultura no puede obviar que son éstos los que así renuevan sus portfolios y gozan de “nuevos aires” en el marco de la dinámica de acumulación de capital. Lejos de clausurar la tensión entre el carácter mercantil de la cultura y la libertad creativa de los artistas, se requiere abordar críticamente la naturaleza contradictoria de estos procesos culturales, a efectos de comprender

el rol que pueden asumir en el capitalismo contemporáneo, mediante procesos de incorporación y enriquecimiento por parte de lo hegemónico (Winter, 2010).

González (2001) realiza un señalamiento muy valioso al respecto al caracterizar la música popular contemporánea como “mediatizada, masiva y modernizante”, lo cual representa un iluminador inicio para su análisis, pues confronta al investigador con las condiciones históricas de existencia del fenómeno que se propone abordar. Sin embargo, más allá de la riqueza de su apuesta final por la interdisciplina como perspectiva de abordaje hacia la música popular, es el propio autor quien parece distanciarse de ello al repudiar la “visión eurocentrista hegemónica” o la “atomizada subjetividad burguesa” de las aproximaciones tradicionales hacia la música. Pues las significaciones que el autor critica requieren ser pensadas en torno de los procesos concretos que constituyen la música popular, a efectos de no repetir el vicio de aislar las construcciones de sentido de los procesos materiales con que se vinculan. El carácter mercantil de la existencia concreta de la música popular es un punto de partida para la comprensión de la tríada que él mismo menciona como característica de las músicas populares hoy día. Es en los procesos mediante los cuales se sostienen esas tres características, esto es, en la circulación masiva de la música popular bajo el formato mercantil tanto como en la concentración de la propiedad del mercado musical y mediático, donde ancla sus significados la subjetividad burguesa y la mirada hegemónica sobre la cultura.

En otras palabras, se trata de problematizar la producción hegemónica de significados y reconocer posiciones de dominancia y subalternidad de distintos actores, en pos de identificar el desigual reparto de poder entre las distintas voces de la industria cultural. Esta comprensión no puede reducirse a una clasificación basada meramente en la observación, sino integrar una mirada que recupere la importancia de la dimensión económica de la cultura en la actual reproducción del capital (Yúdice, 2003). Esto es,

extender la indagación a las relaciones de propiedad de los medios de producción de bienes culturales, no sólo porque se trata de la reproducción de un lugar de dominación del capital, sino porque hace a la totalidad social material en que se inscriben los fenómenos culturales concretos.

En la música, las relaciones de propiedad no son ajenas a las relaciones de poder que constituyen el espacio musical independiente, aunque lo hagan tangencialmente, sino todo lo contrario, establecen desde sus intereses la cadena de formación de valor en que intervienen los capitales más pequeños, forzados a ocupar, muchas veces en condiciones de informalidad y precariedad laboral, el eslabón más débil del mercado de la música.

Son estas condiciones las que están también en juego cuando se piensa en lo hegemónico y su reconocimiento proporciona a los estudios culturales la posibilidad de enriquecer en sus análisis el concepto de hegemonía, como construcción de consenso pero asimismo como relaciones materiales de desigualdad, constituyéndose en una disciplina crítica y potente en la comprensión de la cultura en el capitalismo contemporáneo.

Hemos intentado en este apartado, acaso extenso aunque necesario en pos de aclarar en qué marco se sitúa este trabajo, realizar un recorrido crítico del análisis de la cultura desde los estudios culturales, sometiendo a discusión algunas categorías claves con las cuales éstos se han aproximado particularmente a la dimensión conflictiva de las prácticas culturales en la sociedad contemporánea. Procuramos exponer la necesidad de reconsiderar ciertos planteos de Williams a la luz tanto de la actualidad de la cultura en América Latina como del desarrollo que los estudios culturales mostraron en esta región en los últimos veinte años. La cultura entendida como “ordinaria” representa un primer paso hacia el planteamiento posterior en tanto un “sistema de significación” (Storey, 2010), donde hay tanto significaciones compartidas como enfrentadas y en conflicto, lo cual exige incluir la cuestión del poder. En torno de

esto, la problematización de “lo hegemónico” como “una cultura en el más estricto sentido, pero también entendida como vívida dominación y subordinación de clases particulares” (Williams, 1977: 110, traducción propia), se evidencia sumamente provechosa al complementar críticamente la acepción de la cultura como un sitio de producción, creación y constitución de lo social. Si la cultura ha de establecer una relación constitutiva con el todo, entonces las relaciones de poder, la reproducción de desigualdades y las condiciones materiales de existencia de lo real merecen ser problematizadas por los estudios culturales.

En el marco actual de una cierta culturalización de lo social en América Latina que se puede advertir no ya en los discursos académicos sino en estrategias de mercado y políticas públicas, entendemos que nos encontramos ante una novedosa estructura de sentimiento (Williams, 1977) donde participan decisivamente diferentes instituciones (académicas, estatales, privadas), tradiciones y sensibilidades y de la que se nutren múltiples actores en sus prácticas culturales. La riqueza de este concepto radica en que permite dar cuenta de una multiplicidad de la modernidad en que lo creativo es clave, antes que una modernidad ya conocida, donde la experiencia y el presente vivido recobran suma importancia (Grossberg, 2010). En esta nueva etapa, la cultura es erigida como una credencial de actualización del orden hegemónico, interviniendo capilarmente en sus procesos, donde el consenso en torno de la necesidad de desarrollo, fomento y protección de prácticas culturales, no exento de aprobación acrítica, constituye una herramienta fundamental de la reproducción del orden contemporáneo.

En virtud de lo expuesto y a modo conclusivo, hay tres señalamientos que resulta pertinente hacer respecto de los estudios culturales en América Latina hoy.

En primer lugar, creemos que se vuelve necesaria una mirada crítica sobre las prácticas culturales atendiendo a la totalidad social material en que se inscriben. Esto supone problematizar los sentidos que la cultura asume

particularmente en los actuales procesos de producción y reproducción de hegemonía, en atención a lo cual el concepto de formación social requiere ser recuperado. Debe dejarse en claro que no se trata de sostener que lo real escapa a lo discursivo, ni dejar a la cultura en un lugar secundario del análisis, sino de reconocer que las maneras cambiantes en que la cultura importa demandan a los estudios culturales, tal ha señalado Grossberg (2006), despertar de su “sueño dogmático”.

Segundo, si bien se requiere atender a la voz de los actores, en tanto consideramos a la cultura como prácticas sociales constitutivas, debemos analizar los modos en que se constituyen como sujetos sociales, esto es, los procesos materiales concretos que los ubican en lugares de dominancia o subalternidad, en pos de reconocer las múltiples direcciones que se pueden observar en tales prácticas y evitando caer en miradas voluntaristas sobre lo social. Tal como la música independiente permite advertirlo, los actores participan de la construcción de sentidos que diferencian su capacidad creativa del interés comercial de la gran industria musical; aunque es la dinámica mercantil de la cultura, es decir, los procesos de reproducción del todo social, la que se dinamiza con estos sentidos de la producción cultural. Por tanto, se necesita comprender el vínculo problemático que une procesos sociales, económicos y culturales con espacios de acción y creatividad individual, si pretendemos analizar sus potencias transformadoras.

Por último, las producciones culturales merecen ser pensadas desde su realidad concreta en la reproducción del capital. En los últimos tiempos varias investigaciones han dado importantes pasos en esta dirección y, enfocando diversas problemáticas concretas, se han planteado miradas críticas al respecto. Desde nuestra perspectiva, el desafío está centrado en problematizar las modalidades efectivas de producción cultural, de modo que podamos situar críticamente los fenómenos singulares a indagar, asumiendo el lugar que les corresponde en el todo social.

El abordaje de estas cuestiones desde las ciencias sociales requiere hacer uso de distintas herramientas metodológicas sin necesariamente optar por una mirada que, centrada en la condición mercantil de la música, excluya la posibilidad de reconocer la riqueza y la diversidad de un fenómeno como la producción musical independiente ni otra que, fundada en una mirada cualitativa que procure dar cuenta de esto último, desestime la relación entre la dinámica de la acumulación de capital y las desigualdades que pueden observarse en este fenómeno.

1.2.2 La perspectiva del actor

Según Vasilachis (2006), la investigación cualitativa nos permite la posibilidad de recurrir a una multiplicidad de técnicas de recolección de datos e iluminar un sentido comprensivo e interpretativo en las ciencias sociales, focalizado en la perspectiva de los actores. Este doble señalamiento indica discusiones centrales de la investigación que no puede permitirse pasar por alto el sentido crítico del investigador y que mencionaremos aquí aunque sucintamente, pues nos parece más provechoso desarrollar esa discusión con nuestro material empírico.

En primer lugar, la propuesta de una multiplicidad de técnicas de recolección parte del reconocimiento de una pluralidad de voces y sentidos en el problema de investigación, puestos en juego en relaciones de fuerza, contradicciones y luchas en que toman parte los sujetos con que tratamos. Intentando comprender esa compleja realidad se vuelve necesario un planteo metodológico que no se reduzca a una sola voz sino que indague los significados legítimos, ocultos, opacos o soslayados por relaciones de poder y desigualdad. ¿Qué supone en términos de una investigación concreta este planteo?

En nuestro caso, siendo que tratamos con producciones musicales inscriptas en relaciones de tensión, pertenencia o diferenciación respecto de la industria cultural

(Adorno y Horkheimer, 2001), si bien ciertamente encontramos diferentes posiciones en torno de la música independiente —la de músicos, los editores, los muchos y distintos medios de comunicación y otros intermediarios—, resulta central considerar algunas dimensiones cuantitativas a efectos de reconocer posiciones dominantes de mercado, relaciones de interdependencia no siempre igualitarias y magnitudes de diversos procesos económicos de la cultura a las que no es ajena la música independiente. Es por eso que hemos procurado tener en cuenta una serie de variables numéricas en torno de, entre otras cuestiones, las tiradas editoriales, el tamaño de los conciertos en vivo o el alcance geográfico de los emprendimientos musicales.

Aunque nuestra aproximación a esta dimensión cuantitativa se apoya en algunos datos publicados por el OIC, la cámara empresaria de la industria discográfica (Cámara Argentina de Productores de la Industria Fonográfica y Videográfica, en adelante CAPIF) y recupera varios datos numéricos de boca de los propios entrevistados, la utilización de técnicas cuantitativas no necesariamente implica la asunción de presupuestos positivistas de parte del investigador (Bryman, 1984). Por el contrario, antes que distanciarnos de la voz de los actores y su reconocimiento, nos han facilitado la exploración e interpretación de las relaciones de fuerza realmente existentes en que éstos intervienen de modo activo, indagando la dinámica interna y prestando atención a sus instituciones, imaginarios de legitimidad y luchas internas (Bourdieu, 2003), lo cual creemos colaborará en el análisis de las configuraciones de sentido presentes en las prácticas musicales.

En torno de esta cuestión, la distinción entre sujeto conocido y cognoscente representa una valiosa contribución, mas requiere ser profundizada si nos proponemos investigar con sentido crítico las perspectivas de los actores entrevistados u observados reconociendo el carácter social de las mismas, desde un abordaje dinámico que no idealice

las voces individuales sino las comprenda en su compleja totalidad, recuperando las prácticas culturales como parte de un proceso social constitutivo (Williams, 1977).

En segundo término, la defensa del sentido interpretativo y comprensivo de la investigación cualitativa apunala su mayor riqueza, muchas veces mal comprendida en el medio académico, consistente en el carácter significativo del caso, lo individual o la unidad investigada. La complejidad, la densidad y los detalles a que permite aproximarse la perspectiva cualitativa son fundamentales para construir el carácter significativo de la muestra elegida en la medida en que remiten al armazón teórico de la investigación (Sautú, 2003) y, lidiando con muestras más pequeñas que las aproximaciones cuantitativas, requieren ser cuidadosamente trabajadas pues en ellas reside la riqueza de su aporte a las ciencias sociales.

La llamada “muestra intencional” exige del investigador una sólida defensa de la pertinencia de la opción elegida, antes que una justificación meramente subjetiva de un modo de trabajo entre otros posibles. ¿Por qué el problema merece ser investigado con el diseño muestral propuesto? ¿Qué ventajas y virtudes presenta ese tipo de abordaje frente a otros posibles? Estas cuestiones no pueden ser obviadas en tanto aún en la actualidad, contando con una larga trayectoria de investigaciones cualitativas, a veces las encuestas, estadísticas y aproximaciones numéricas parecen gozar de un prestigio que no requiere ser analizado, en sintonía con un ánimo contemporáneo administrativo o “de gestión” hegemónico, relegando a un segundo plano la calidad del trabajo propiamente sociológico.³⁹ Asimismo,

³⁹ En mi experiencia como investigador en el Observatorio Argentino de Drogas, un ente gubernamental cuyo objeto era producir y sistematizar datos sobre consumos de alcohol, tabaco y drogas, entre 2005 y 2008 he podido observar la avidez de funcionarios y profesionales por “los números” cuando exponíamos los resultados de nuestras investigaciones cualitativas, las cuales muchas veces eran malinterpretadas como “encuestas de pocos casos”. Intentando lidiar con el acostumbramiento general a informes

desde el otro extremo existe el riesgo de considerar que el sólo hecho de llevar adelante un diseño cualitativo, al no apegarse a un cierto “carácter objetivista o cuantificador”, exime al investigador de la necesidad de justificar críticamente la pertinencia de su abordaje. La responsabilidad de éste, mencionada por Vasilachis (2006) en torno de volver significativo el caso individual, se plantea entonces como una labor eminentemente científica pero también política, en tanto pareciera existir en las miradas cualitativas una cierta distensión de criterios con que se establece el diseño muestral al no pretender la representatividad de las muestras probabilísticas (Ruiz Olabuenaga e Ispizua, 1989).

Por su parte, una dimensión central de nuestro abordaje sobre la música independiente la constituyen las prácticas concretas tanto musicales como de intermediación y gestión por parte de actores específicos. De acuerdo a ello hemos propuesto un abordaje cualitativo que, en un primer momento, abone un sentido exploratorio y descriptivo de ese conjunto y, posteriormente, permita reconocer e interpretar los sentidos que tales prácticas adquieren en un nivel microsocial aunque también brinde pautas de interpretación que puedan ser retomadas en un nivel mayor de abstracción.

Tengamos presente la discusión planteada por King (2000) en torno de la teoría de la práctica de Bourdieu (1995), focalizando nuestro interés en el lugar que las ciencias sociales le asignan a la dimensión creativa de la acción y sometiéndola a una revisión crítica en pos de enriquecer nuestra propuesta de abordaje del material empírico. Esto nos permitirá discutir qué sentidos adquiere la dimensión individual de las prácticas en la música independiente.

numéricos y correlacionales, nuestra labor debía, en gran medida, dedicarle más atención a la exposición del carácter cualitativo y la riqueza de sus resultados que a las propias conclusiones de nuestros estudios.

King intenta saldar una deuda de la historia reciente de las ciencias sociales en torno de la producción de Bourdieu como una fallida resolución del enfrentamiento entre agencia y estructura. El autor sostiene que hay dos puntos centrales en el planteo teórico del sociólogo francés que movilizan esa idea: su teoría de la práctica, plasmada en las primeras páginas de *Outline of a Theory of Practice* y su teoría de la reproducción, condensada en *La Distinción*. Sintéticamente, el cuestionamiento radica en que su teoría de la reproducción, a la cual considera mecanicista y determinista, termina por obturar su planteo más interaccionista, propio de la teoría de la práctica, siendo esta última la que nuestro crítico encuentra fructífera en pos de una mejor comprensión y superación de ese conflicto histórico entre agencia y estructura centrando la atención en el lugar de la creación propia de la acción social.

Nos encontramos ahora frente a una cuestión nodal de nuestra investigación: cómo entendemos a la acción de nuestros músicos, de qué manera podemos interpretar el sentido de sus prácticas sin considerarlas meros engranajes de una maquinaria con movimientos preestablecidos pero evitando al mismo tiempo caer en su idealización como sujetos libres al estilo de la economía neoclásica. Detengámonos pues en el razonamiento de King.

Este autor supone que la teoría de la práctica de Bourdieu es pasible de ser considerada independientemente del concepto de habitus y las relaciones materiales en que los sujetos se hallan inmersos, forzando en cierto sentido el planteamiento bourdeano. Sin embargo, como ha reconocido Dalton, el habitus “admite la posibilidad de improvisación inteligente y estratégica, al menos en los marcos culturales existentes” (2004: 604; traducción propia). Por otra parte, Bourdieu trabaja la cuestión de la teoría de la práctica de los sujetos como una crítica hacia los modelos que las ciencias sociales implantaban desde la realidad del investigador, sus elecciones teóricas antes que la del objeto investigado, de modo que él venía a rescatar la importancia

del objeto como sujeto, reparando en su propia realidad, para las ciencias sociales. El problema es, a nuestro entender, que King desatiende este sentido de la crítica bourdieana, ese diálogo concreto abierto en las ciencias sociales en el cual se inscribe el planteo del sociólogo francés, para luego escindir esa dimensión teórica de la esfera creativa de la acción que él ubica como un enriquecimiento ante el debate agencia-estructura.

Siguiendo con este razonamiento, se sorprende cuando arriba a la dimensión material y de reproducción de los sujetos, llegando a considerar el planteo del *habitus* un retroceso teórico, en tanto los sujetos responderían mecánicamente a la estructura y sería inexplicable el cambio social, alineándose en un conjunto más amplio de planteos que entienden la problematización de las relaciones materiales en que se ubican los sujetos como un retroceso teórico.

Por otra parte, la percepción del autor respecto del recurso analítico a las “estructuras objetivas sociales o económicas” es que son atemporales y previas a los individuos y limitan la ciencia social a análisis estáticos (King, 2000: 421; traducción propia), lo cual obliteraría las prácticas complejas y de negociación que llevan a cabo los individuos a lo largo del tiempo.

Aquí nos encontramos con un doble problema. En primer lugar, la consideración de las “estructuras objetivas sociales o económicas” como atemporales o transhistóricas resulta cuanto menos una interpretación caprichosa, acaso reduccionista, en la medida en que desconoce el carácter histórico de las formaciones sociales, económicas y aún culturales, una confusión que lo lleva a considerar el concepto de *habitus* en Bourdieu como “objetivista y determinista” (King, 2000: 424).

Volviendo a la cuestión musical que nos convoca, en este sentido, en su investigación sobre el lugar de los mediadores en la música comercial contemporánea, la alternativa propuesta por Hennion (1989) provee una opción superadora en tanto plantea antes que una tajante negación de

la objetividad de los procesos sociales, al estilo de King, la necesidad de atender a la objetividad propia de la mercancía musical.

Por nuestra parte, si nos proponemos analizar el carácter de las prácticas y significaciones de la música independiente, antes que desdeñar el concepto de “industria cultural”, forjado a la luz de desarrollos históricos específicos de la esfera de la cultura (Adorno y Horkheimer, 2001), deberemos tener presente en qué medida y bajo qué procesos aquéllas establecen diálogos, enfrentamientos, cercanías y distanciamientos con éste, no con el objeto de establecer determinaciones unilineales de las acciones de los actores de la música independiente, sino precisamente para reconocer cambios y luchas históricas que nos permitan enriquecer su análisis.

En segundo lugar, el concepto de negociación al que alude King, tal observamos en el apartado precedente, se evidencia insuficiente para problematizar las relaciones de desigualdad. Además, en la dinámica de producción y circulación de la música independiente, el lugar privilegiado del sujeto individual (músico o intermediario), como hemos señalado anteriormente, resulta clave en tanto brinda un límite sumamente difuso e indeterminado entre la subjetividad del actor y el carácter económico-administrativo de su trabajo, favoreciendo de tal modo la subsunción de éste en aquella.

Es iluminador a este respecto el contrapunto con la perspectiva de uno de los productores artísticos locales con asiento de trabajo en la compañía multinacional discográfica Sony-BMG, Afo Verde.⁴⁰ Entrevistado por el diario *Página/12*, ponía en términos sumamente claros los objetivos de su trabajo respecto de la actividad de los músicos bajo su cuidado:

⁴⁰ José Adolfo “Afo” Verde, luego de ser, hacia fines de los años ochenta, guitarrista de *La Zimbabwe Reggae Band*, se volcó a la producción artística y llegó a ser directivo de una compañía discográfica internacional.

¿Sabés de qué me alimento? De que, si yo me siento hoy a hablar con el artista que sea y quiere que lo produzca, yo lo estudio de verdad y le hago un diagnóstico de lo que debería hacer. Y yo morfo porque, cuando lo vuelvo a ver un año después, ese tipo llena estadios que antes no llenaba, tiene un auto que antes no tenía, fama y beneficios que antes no tenía. (Suplemento Radar, *Página/12*, 25 de Agosto de 2002).

Ahora bien, dado que en la música independiente no existe la rigidez tan claramente impuesta por la necesidad de obtener ganancias de una gran empresa musical, los intereses comerciales se representan subsidiarios de otros fines. El carácter problemático de la cuestión radica en que éstos no desaparecen, atendiendo a la naturaleza de los procesos sociales y económicos más amplios en que se inscribe, con lo que subsiste la tensión entre ambas dimensiones y se da una situación de conflicto: los actores pueden manifestar, desde su perspectiva, encontrarse a gusto en lo que entienden la libertad propia de lo independiente, bajo condiciones que posibiliten la construcción de autenticidad y originalidad musical, tras lo cual se observa una tensión problemática con la necesidad comercial así como con el carácter mercantil del producto de su propio trabajo.

Podemos ahora volver sobre el concepto de negociación mencionado anteriormente. En primer lugar, en tanto esas negociaciones tienen lugar no en un espacio trans-histórico sino en un momento concreto de la historia de la industria cultural, aquél que comprende una dinámica específica de la música popular, no cabe comprenderlas sino en relación con ellas, de allí la importancia que adquiere la limitación propia de la música independiente para la realización de los proyectos musicales. En segundo término, la naturaleza contradictoria de las prácticas musicales independientes, asentada por un lado en la necesidad de circulación mercantil (amén de las dificultades que presenta en su versión de pequeña escala) y por otro en las representaciones de los actores respecto de su carácter libre, auténtico y original, no puede ser comprendida desde

la práctica “negociadora” (entendida como vínculo con la industria musical), en tanto redonda en la negación de ese triple carácter.⁴¹ Como resultado de ello, se plantea en el proceso de investigación la necesidad de una intervención activa y crítica de parte del investigador que no se contente con la descripción e interpretación de lo dado sino que comprenda toda esta dinámica en su movimiento real sin desdeñar sus limitaciones y contradicciones.

1.2.3 El juicio del investigador

El acento interpretativo y comprensivo, el cómo y el por qué de la investigación cualitativa, valorizan las experiencias, las vivencias y los relatos pero a la vez abren un espacio de discusión sumamente interesante en torno del carácter social de los actores y las actoras. Si el cómo articula una inquietud en torno de la acción social con sentido, de descripción e interpretación, el por qué nos remite al problema de las causas y su relación con las representaciones de quienes actúan. Esto demanda una atención crítica sobre la entidad asignada a las significaciones subjetivas, a efectos de evitar caer en explicaciones individuales de procesos sociales sin problematizar el sentido social de los relatos y las posiciones desde las que se sostienen así como los diálogos en que intervienen.

Concretamente en la música independiente, esto significa no desatender la dimensión de poder y desigualdad que puede tener un rol fundamental en la articulación de discursos que legitiman la acción de los propios actores entrevistados. Como ha advertido Strachan (2007) en Gran Bretaña, los dueños de pequeñas empresas discográficas de música independiente construyen sentidos en torno de legitimar una determinada posición de mercado y aún asignarse a ellos mismos una cierta potencialidad de contra

⁴¹ El carácter libre, auténtico y original de la música independiente es analizado con detalle en el capítulo 5.

hegemonía frente al poder dominante de la música *mainstream*.⁴² Para su comprensión no basta recuperar la dimensión de la agencia creativa, sino que se requiere también penetrar en el carácter social del sitio que estos sujetos ocupan a partir de los procesos económicos y culturales en que están inmersos (Maxwell, 1996, citado en Vasilachis, 2006: 31). La integración de esta dimensión del análisis en nuestra propuesta de investigación nos permitirá poner en relación los distintos discursos y relatos del hacer musical y lo que la música independiente significa para los actores reconociendo el carácter social de los mismos.

Lo que aquí sometemos a discusión es entonces la entidad asignada por parte de la ciencia social a la perspectiva de los actores, central en la bibliografía sobre la investigación cualitativa en ciencias sociales. La comprensión de los procesos sociales en los términos en que nos son narrados desde la voz de los actores, pretendidamente fundamentada en una realidad empírica transparente, conduce al investigador a privarse de elaborar una crítica y limitarse a reproducir lo dado, sumiéndolo en la perspectiva de la “cultura como verdad” (Menéndez 2002: 69), que cercena la riqueza explicativa que el análisis de las dimensiones económica, ideológica o política proporciona a las ciencias sociales.

En este sentido, nos parece fundamental profundizar el señalamiento hecho por Vasilachis respecto de indagar “funciones de superación o, por el contrario, de conservación y reproducción” (2006: 33) del orden opresivo por parte de nuestra propia producción teórica. Esta cuestión permite superar la dicotomía entre lo que la autora señala como epistemología del sujeto conocido y epistemología del sujeto cognoscente, pues no se trata sólo de formas hegemónicas del conocimiento (es decir, de la relación de

⁴² Este vocablo inglés se ha difundido al interior de la esfera de la cultura para referirse a producciones (no sólo musicales) que circulan en gran escala, con mayor difusión mediática o bien “consagrada” por el mercado.

dominación que implica nuestra actividad como investigadores) sino también de las relaciones de desigualdad de nuestros sujetos conocidos.

Como hemos señalado anteriormente, si la crisis de la *Kultur* residía principalmente en que la ideología se hallaba en contradicción insoluble con el ordenamiento productivo, cosa que no ocurría con el orden precapitalista (Lukács, 1973), la pregunta que nos hacemos ahora es ¿qué sucede con la cultura en el capitalismo contemporáneo si ya no lleva en sí su fin? Y concretamente, en el caso de la música independiente, ¿desaparece este problema en ella al no ser el lucro su objetivo primero? ¿Es posible que conserve un fin en sí misma? Aquí se pone en juego la aproximación a una de las definiciones de lo independiente, planteo que intenta posicionar a las mercancías musicales cual si estuvieran por fuera del mercado sin advertir que aún así no tienen un fin en sí mismas, sino que este se ubica fuera de ellas, razón por la cual aún deben definirse como independientes, es decir, a partir de su posición en torno de la lógica económica. Tal ha planteado Adorno (1983), debemos pensar en la obra artística burguesa de acuerdo a su pretensión de ajenidad con respecto al intercambio, al mercado de bienes, en este caso aquel en que interviene la industria discográfica. Si toda obra musical –en la medida en que se trata de una obra de arte– es ideológica y la potencialidad del trabajo artístico se desprende del reconocimiento de su propio carácter fetichista, se trata de pensar acerca del vínculo de la música con sus propias condiciones de existencia como forma de conciencia. La crítica debe abordar sus propias determinaciones como producto social, es decir, la “base real de las obras” (Adorno, 1983: 299). Se trata de atender a las particularidades de las prácticas y objetos musicales en tanto productos del trabajo social, si entendemos que es fruto de formas históricas determinadas del trabajo musical así como de un determinado estadio de la división del trabajo.

Es en esta dirección que se pretende recuperar la validez del juicio crítico del investigador sin perder de vista las distintas voces que intervienen en la música independiente.

1.2.4 Algunos apuntes metodológicos

La muestra sobre la que se ha realizado esta investigación se ha centrado en la ciudad de Buenos Aires por varios motivos: las políticas desarrolladas por su gobierno en materia musical, la disponibilidad de estadísticas acerca de la actividad de sellos independientes, la gran diversidad de espacios para exposición de música y la posibilidad que en este sentido encuentran músicos y públicos para desarrollar sus prácticas musicales. Además, en relación con este último motivo contamos con la evidencia de que en este mismo distrito se produjo un contexto novedoso de participación social en torno de actividades culturales en pequeña escala, autogestionadas y por fuera de los canales comerciales habituales de las industrias culturales.

Por su parte, el período enfocado se extiende desde 1999 –cuando se interrumpe un período de sostenido crecimiento del mercado discográfico local— hasta 2012, previo a la expansión de las modalidades de escucha online via *streaming* aún en curso, años en lo que tuvo lugar de modo decisivo la consolidación de un espacio específico de música independiente.⁴³

⁴³ Esto puede ilustrarse al revisar algunas cifras del período. En 1998 se vendieron en el mercado discográfico argentino 24.083.243 unidades, cifra que no ha vuelto a alcanzarse desde que en 1999 se retrajo este mercado en el contexto de la crisis económica local, amén del proceso de crecimiento iniciado en 2003 (Secretaría de Cultura de la Nación, 2011). Sin embargo, este último tiene dos particularidades. Una, no es acompañado por un aumento del empleo registrado formalmente, sino por una estabilidad de sus cifras (Observatorio de Industrias Creativas de la ciudad de Buenos Aires, 2008). Otra, ha crecido la participación de los sellos independientes en el mercado, hasta alcanzar el 25% en 2007 (CAPIF, 2007), aunque lamentablemente no hay datos actualizados sobre su participación en años más recientes. Finalmente, merece destacarse que el mercado digital de música representaba en Argentina alrededor del 10% en 2012, cifra que desde la llegada de *Spotify*

Debe señalarse que, considerando la importancia que en la música independiente local se asigna al disco como forma de plasmar el contenido musical, atendemos la producción y distribución de soportes físicos de música. Si bien las transformaciones en materia de tecnologías digitales de los últimos años, en particular sus efectos sobre la edición y distribución de música, han dado lugar a expectativas de cambios democratizadores en la industria y la producción musical (Breen, 2004; Jones, 2000 y 2002; Leyshon et ál., 2005), ese desarrollo ha tenido lugar en el marco de un mercado capitalista de la música y, por tanto, no sólo no ha sido ajeno a sus jerarquías y relaciones de dominio sino que ha colaborado de diversas maneras en reforzarlas (Azenha, 2006; Burkart, 2005; Forde, 2004). Por otro lado, el desarrollo del mercado de música digital en Argentina tuvo durante esos años un desarrollo notoriamente menor respecto del alcanzado en otras latitudes: en 2012 alcanzó el 12% del mercado total de la música mientras a nivel mundial la media para el mismo año era de 35%, prácticamente tres veces mayor (CAPIF, 2019).

En cuanto a las técnicas metodológicas, se ha seguido una triangulación. Si bien nos centramos en una metodología cualitativa, incorporamos asimismo datos cuantitativos de fuentes secundarias a efectos de reconocer posiciones dominantes de mercado, relaciones de desigualdad y magnitudes económicas de los emprendimientos musicales. Al prestar especial atención a prácticas musicales en vivo, una parte importante de la información requerida fue de carácter etnográfico, es decir, privilegió las interacciones directas y sostenidas con los sujetos de determinado recorte socioespacial (Willis y Trondman, 2000), fundamentalmente a través de la observación participante. Esta técnica se articuló con las entrevistas personales como herramienta

(una de las mayores plataformas globales de reproducción online de música) al mercado local en 2013 no ha dejado de crecer, llegando en la actualidad a representar el 62,4% (CAPIF, 2019).

central, las que hemos considerado pertinente llevar a cabo siguiendo la idea de “entrevista etnográfica” según Sautú (1999), con la finalidad de desarrollar diálogos antes que seguir cuestionarios prefijados.

Por otra parte, la investigación se desarrolló en una permanente y simultánea interrelación entre la profundización y revisión teórica y el trabajo en el terreno (Achilli, 2005), recuperando críticamente los aportes de la “grounded theory” (Glaser y Strauss, 1967) en torno de la permanente construcción de teoría en la investigación.

El abordaje de fuentes secundarias que hemos realizado como primera instancia de nuestro trabajo de campo constituido por cerca de 200 artículos publicados en los suplementos juveniles de *Clarín* y *Página/12*, nos permitió establecer cuatro dimensiones sobre las cuales los medios periodísticos, como voz autorizada, legítima, representaron a la música independiente: su dimensión de género, el tamaño de sus emprendimientos, sus modos de gestión y las características de los vínculos de músicos, públicos y demás actores.

En simultáneo con esta primera parte del trabajo de campo realizamos un relevamiento de datos secundarios cuantitativos de la actividad y el mercado musicales, recopilados y producidos por organismos estatales y empresariales para el período comprendido. Los organismos que brindaron el grueso de la información fueron la Secretaría de Cultura de la Nación, la Dirección de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires, CAPIF e IFPI. Estos datos nos permitieron reconocer las dimensiones del mercado, identificar sus niveles de concentración, ventas y crecimiento de la actividad musical independiente, todo lo cual enriqueció la contextualización de nuestro problema y la confección de las guías de pautas de entrevista y observación.

Esta primera aproximación a las características de la música independiente nos permitió clasificar prácticas y representaciones propias del problema de investigación pero, asimismo, atendiendo a la naturaleza de las fuentes

consultadas, nos despertó la necesidad de una indagación de las prácticas y sentidos de la música independiente desde la mirada de sus actores: músicos, editores, comunicadores, gestores culturales, en pos de relevar diferencias, coincidencias y tensiones.

A efectos de sumergirnos en el abordaje de estas voces, recuperamos aquel primer trabajo de interpretación en la elaboración de las guías de pautas de entrevistas para una segunda etapa de campo, realizada entre diferentes actores que, a su vez, permitiera modificaciones y mejoras en futuras entrevistas y observaciones de campo, ya más numerosas.

De acuerdo al objetivo de reconocer la mayor amplitud posible de voces de los actores en torno del ejercicio musical independiente, elaboramos nuestra muestra de modo intencional en procura de cumplir con los criterios de heterogeneidad y accesibilidad (Valles, 1999), para lo cual recurrimos primeramente a nuestros contactos más cercanos y luego varios de los entrevistados nos facilitaron el contacto con otros. Asimismo, cuando la accesibilidad dificultó la heterogeneidad de la muestra, hemos recurrido a entrevistas publicadas en artículos periodísticos locales y extranjeros, alumbrados por el estudio de King (2003) donde se muestra la riqueza del recurso al material secundario cuando existen dificultades para realizar entrevistas personales, tanto por la distancia geográfica como por la renuencia de los actores a concederlas, lo cual se ha evidenciado particularmente rico. El tamaño de la muestra se rigió por el criterio de “saturación teórica” (Glaser y Strauss, 1967), realizándose la mayor parte de las entrevistas y observaciones entre marzo de 2009 y noviembre de 2011.

Concretamente, la muestra se compuso como sigue: dieciséis entrevistas realizadas a músicos, críticos, gestores, gerentes de sellos discográficos y programadores de música en vivo; quince observaciones en eventos de música en vivo; treinta entrevistas a músicos, productores artísticos y grupos musicales publicadas en medios de prensa gráfica o

archivos sonoros; y cinco conferencias de actores o especialistas sobre el tema. A ello debe agregarse, por un lado, los archivos consultados en el *Iberoamerikanisches Institut* (Berlín), a saber, las revistas *La Moda*, números 1 al 23, y *Teatro del Pueblo*, números 1 al 42; por otro, un corpus de alrededor de 200 artículos publicados en los suplementos juveniles, *Sí y No*, de los diarios *Clarín* y *Página/12*, respectivamente, entre los años 1998 y 2008.

2

El espacio de música independiente en Buenos Aires

2.1. La conformación histórica de un espacio particular de prácticas musicales

2.1.1. La crisis del mercado discográfico

La década de 1990 en Argentina albergó no sólo profundas transformaciones políticas, sociales y económicas sino también culturales. A la vez que la liberalización de los mercados de capitales y la flexibilización laboral se imponían como nuevos parámetros de la economía amparados en un paradigma neoliberal triunfante, las distintas industrias culturales acusaron el golpe evidenciando un significativo proceso de concentración y transnacionalización (Becerra, Hernández y Postolski, 2003). Sin embargo, a medida que avanzaba esta década, se fue advirtiendo poco a poco un significativo crecimiento de producciones públicas y privadas ajenas al espacio de los grandes capitales de la cultura que se fueron haciendo un lugar en el escenario cultural de la ciudad de Buenos Aires. La música no fue ajena a ello y evidenció también los avatares del conjunto de la economía hacia el cambio de siglo.

Desde 1991 la política económica argentina combinó una moneda local sobrevaluada¹ con liberalización de mercados de bienes y capitales, lo cual tuvo fuerte incidencia sobre la dinámica del mercado discográfico local. El abaratamiento de los discos importados y el acceso a nuevas tecnologías digitales y portables de escucha impulsaron el crecimiento de las ventas musicales en el mercado interno, alcanzando valores récord en 1998, aunque su dependencia respecto de las condiciones macroeconómicas mencionadas hizo que, al caer éstas, el mercado discográfico se desplomara entre 1999 y 2002.

Si bien es cierto que tocó también al resto de las ramas de la industria de la cultura, el mercado discográfico resultó particularmente afectado tanto por comprender una demanda altamente elástica como por sus marcados niveles de concentración: cuatro grandes empresas multinacionales acaparaban en 2006 el 82% del negocio musical, lo cual estaba por encima de la media mundial de 75% (Secretaría de Cultura de la Nación, 2006). Esto resulta clave para la comprensión del fenómeno de la música independiente, pues al ser pocos y de gran tamaño los actores dominantes del mercado, su retracción desde 1999 dejó un vacío significativo que representó una oportunidad para el nacimiento, crecimiento y desarrollo de prácticas independientes editoriales y de música en vivo en pequeña escala.

¹ La sobrevaluación del peso tuvo lugar a lo largo de toda la década de 1990, alcanzando según Iñigo Carrera (2002) un 72% en 2001 (1 dólar estadounidense = 1,72 pesos argentinos). El autor sostiene que “La sobrevaluación de la moneda nacional y la rebaja de los aranceles de importación que caracterizan a la convertibilidad tienen un efecto contradictorio sobre la escala de la producción industrial argentina. Por una parte, facilitan la producción en la escala específicamente restringida del mercado interno. Lo hacen al abaratar insumos importados que, de ser fabricados localmente en la misma escala restringida, llevarían el costo total de producción por encima de toda posible realización. Por la otra, este mismo abaratamiento de insumos para unos capitales significa la aniquilación para los que hasta entonces los producían localmente.” (Iñigo Carrera, 2002: 13).

Las grandes empresas de música no pudieron continuar con su modelo de negocios, sostenido sobre la importación de discos y la sobrevaluación del peso, y cuya reestructuración, dada la escala de su producción, no era factible en el corto plazo. Por su parte, los pequeños emprendimientos musicales, caracterizados por contar con escaso personal, modestas sumas de capital y el recurso al trabajo propio, constituyeron una respuesta con mayor agilidad y rapidez a la nueva situación de crisis.

En este marco, se comprende que el período más rico en materia de creación de sellos discográficos coincida con los años de crisis del sector. Ciertamente, entre 1999 y 2003 se fundaron en la ciudad de Buenos Aires 30 sellos, mientras desde 1992 a 1998 sólo se alcanzó la mitad de esa cifra (Fuente: OIC s/f y datos propios). Esta ciudad, por otro lado, concentra la actividad editorial del país: la Secretaría de Cultura de la Nación (2011) reconoce una concentración del 89% de los sellos discográficos en la ciudad de Buenos Aires.²

Por su parte, el crecimiento de la música en vivo también acompañó este proceso. En efecto, durante la crisis económica local y su posterior recuperación surgieron y se organizaron múltiples ciclos de recitales, festivales y eventos musicales públicos y privados localizados por fuera del circuito de exposición de las grandes productoras y sellos multinacionales, caracterizado por el uso de grandes estadios de fútbol y estrategias publicitarias multimediáticas. Así se sucedieron el Festival Buen Día, Código País, Ciclo Nuevo, Estudio Abierto, Festival Emergente, entre otros, donde gran parte de la producción musical independiente encontró oportunidades de difundirse y mostrarse.

² En el año 2010 el OIC (2011) realizó un relevamiento de los sellos discográficos establecidos en la ciudad de Buenos Aires y certificó la existencia real de un total de 82 sellos (de los 134 que constaban en los registros formales).

Además, el crecimiento de la producción musical independiente fue acompañado por otros factores que dieron un fuerte impulso a la música producida por fuera de la gran industria discográfica. Si bien varios de ellos se enmarcan en transformaciones de orden global, en su conjunto colaboraron en una situación que propició el crecimiento local del fenómeno. A saber, a) la diversificación de la oferta local de sellos discográficos independientes (Luchetti, 2007); b) el desarrollo, abaratamiento y difusión de tecnología digital utilizada en el trabajo editorial (Conheim, Geisinger y Pienika, 2008; Palmeiro, 2004 y 2005); c) la aparición de novedosas organizaciones de músicos e intermediarios musicales, fuertemente vinculados a las prácticas musicales independientes como, entre otras, la Unión de Músicos Independientes (UMI), la Cámara Argentina de Espacios con Música en Vivo (CAMUVI) o el Movimiento de Músicos Unidos por el Rock (MUR); d) el crecimiento de la autogestión editorial de música, que significó la difusión de una alternativa editorial llevada adelante por los propios músicos, ejemplo de lo cual son los 2.920.000 discos que se han editado entre 2001 y 2008 utilizando los convenios establecidos por la UMI (UMI, 2008: 30); f) el surgimiento de las llamadas “net labels” o sellos virtuales, consistente en la edición y distribución online de discos, con una presencia incipiente y en desarrollo aunque con gran peso simbólico en el ámbito local de la música independiente, como *Mandarinas Records*, *Ventolin Records* o *Mamuschka Dogs*, entre otros.

Este proceso tuvo lugar en un contexto de gran concentración geográfica de la actividad musical sobre la ciudad de Buenos Aires. Esta característica, lejos de debilitarse, según el informe publicado por el OIC (2011) se ha reforzado en los últimos años: si este distrito representaba en 2005 el 45% de los ingresos totales de la industria de la música, esa cifra había ascendido a 48% en 2009. En números absolutos, la actividad musical en la ciudad de Buenos Aires en su conjunto facturó 291 millones de pesos en 2005,

mientras en 2009 se alcanzaron los 581 millones de pesos. Este fuerte crecimiento, desde ya, acompañó el ritmo de la economía argentina en su totalidad; sin embargo, corresponde notar que fue la actividad en vivo la que motorizó la mayor parte de ese desempeño del sector en la ciudad: entre el 2005 y el 2009 sus ingresos aumentaron un 295%, contra una variación de la actividad musical total para el mismo período del 199%.

La desigualdad en la distribución del mercado, ya señalada respecto del sector discográfico, afecta también a la música en vivo: según el mismo informe, el 80% de la recaudación total del rubro “recitales” (el más significativo de los eventos en vivo al que siguen, lejos, “festivales” y “orquestas”) correspondió a actividades organizadas en estadios (de fútbol y micro estadios), lo cual significa que los pequeños emprendimientos de música en vivo deben conformarse con una minúscula porción de esa suma (OIC, 2011).

En cuanto al empleo, el mismo informe estimó que la industria de la música en la ciudad ocupa en total 2370 personas. Si bien esto puede orientarnos para dimensionar el fenómeno de la música independiente, ello debe tomarse con cautela, por cuanto la informalidad y precariedad laborales en ésta posiblemente tiendan a reducir su colaboración con tal cifra. Por otro lado, resulta particularmente difícil hacer una estimación de empleo en la actividad en vivo, por cuanto la gran cantidad de espacios distribuidos en toda la geografía de la ciudad y sus altos niveles de informalidad impiden un relevamiento confiable. Es decir, al día de hoy resulta muy difícil estimar la ocupación en el sector independiente de la actividad musical.

En síntesis, la música independiente constituyó una respuesta que músicos, intermediarios y otros actores se dieron ante la situación de crisis que movilizó también el desarrollo musical en su conjunto, brindando oportunidades laborales y creativas a numerosos artistas, técnicos y profesionales. La pregunta que nos hacemos frente a ello gira en torno al vínculo que se establece entre

el crecimiento económico, la música independiente y el mercado discográfico en esos años en la ciudad de Buenos Aires. Si, por un lado, la música independiente adquirió importancia como ejercicio de participación cultural y diversa en un momento histórico de particular efervescencia social y política y en gran medida es reconocida por sus actores como una actividad ajena a los intereses de lucro que permite expresar en libertad el gusto por la música, por otro lado ha crecido como actividad económica en virtud del espacio generado por la crisis hacia fines de los años noventa, con lo cual para muchos actores se representa a la vez como un negocio musical en pequeña escala.

2.1.2. El impulso autogestivo

Este desarrollo, por otro lado, se vio acompañado por una tendencia a la autogestión en la cultura que representó un fuerte impulso a la actividad musical. En efecto, durante los años noventa, la esfera cultural se mostró particularmente sensible al conjunto de mutaciones y procesos de transformación que se desplegaron en esa década, en cuyo marco pareció tener lugar la pérdida de legitimidad, dentro del campo cultural —en congruencia con el planteo posmoderno del “fin de las ideologías”—, de la preocupación por la realidad política local, por el enfrentamiento social, la organización colectiva, cuestiones que el arte y la cultura en Argentina heredaban de décadas anteriores.³

³ Cuando hablamos de herencia, nos referimos a que si bien en los años sesenta y setenta fue visible en Argentina un vuelco explícito del interés artístico hacia la problemática política —que en muchos casos significaba una marcada toma de posición—, también en los años ochenta se reflejó en el arte el retorno a la democracia, dando lugar a múltiples representaciones artísticas, planteando un desarrollo crítico de la memoria histórica sobre la dictadura militar (Usubiaga, 2003). Esto es abordado con mayor detalle en el capítulo 4.

Sin embargo, la crisis de fines de los años noventa puso en entredicho gran parte de este sentido común, difundido por el cuerpo social en el marco de la convertibilidad⁴ monetaria que le daban sostén. Ya en el ámbito de la cultura, la posibilidad que tuvieron sus distintos actores de acercarse a materiales digitales de trabajo,⁵ de viajar a centros mundiales de difusión del arte y la cultura legítimos (Nueva York, Los Ángeles, París, Venecia, Londres, Berlín),⁶ de sentirse, en fin, más cerca de las tendencias estéticas internacionales y, en un sentido más amplio, la realidad social local en la que ello tenía lugar, se esfumaron violentamente y, con ello, todo un conjunto de representaciones sociales que signaron al campo cultural durante esa década.

Desde entonces pudo observarse la propagación de una concepción del arte que contemplaba nuevos cánones de producción, difusión y consumo (Quiña, 2009). Ello suponía ubicar a la creación en un lugar social distinto a la década previa ya que se trabajaba con contenidos y formatos muy vinculados a las realidades locales posteriores a la crisis, como afiches o instalaciones en espacios públicos, refiriendo a posiciones militantes o bien a propuestas estrictamente estéticas. Así, no solamente se encuentra en

⁴ La ley de convertibilidad (Ley 23.928), sancionada el 27 de marzo de 1991 y puesta en vigencia el 1 de abril siguiente, estableció un tipo de cambio fijo en el cual 10.000 australes equivalían a 1 dólar estadounidense y dispuso la posterior creación de la nueva moneda (peso convertible) cuya unidad equivaldría a 10.000 australes. El régimen de conversión de moneda que rigió la economía argentina desde el año 1991 hasta 2001 permitió, mediante una política monetaria de divisas a bajo precio, una profunda transformación del mercado local: el abaratamiento de los bienes importados, la difusión de nuevas tecnologías de la información y el acceso a bienes de consumo como contrapartida material del liberalismo en el mercado local, operó como marco en el cual el campo cultural vivía sus propios procesos de cambio.

⁵ Debido al abaratamiento de las nuevas tecnologías digitales que tuvo lugar con la ya mencionada sobrevaluación del peso durante ese período.

⁶ Los viajes al exterior, facilitados por la coyuntura macroeconómica descripta, para muchos artistas representaron la posibilidad de tomar contacto con espacios, obras, productores, curadores y establecer vínculos con actores del campo artístico fuera de las fronteras nacionales, lo cual redundó en un aporte novedoso a la cultura local.

juego el contenido o el formato legítimo, sino también las pautas que brindaban legitimidad dentro del campo artístico tanto como los procesos sociales sobre los que ellas se articulaban.

La difusión de obra de colectivos de artistas, muchos de ellos vinculados con movimientos sociales, tuvo lugar en un contexto histórico y geográfico muy especial. En un sentido más amplio, la última crisis argentina pareció echar por tierra muchas de las convicciones posmodernas más significativas: la técnica como entidad en sí misma, el “fin de las ideologías”, un mundo único como superación de la bipolaridad, la multiplicidad de estilos como apreciada diversidad de mercado.

Por otro lado, se encontraba en juego el concepto de “campo” (Bourdieu, 2003), en particular en lo que concierne al rol de las instituciones que allí operan, como portadoras de una autoridad legítima reconocida por los agentes. Si bien el concepto de campo resulta de gran valor operativo pues permite contar con una herramienta conceptual al momento de aproximarnos críticamente al funcionamiento de instituciones y actores vinculados al trabajo artístico en escenarios de conflictos e intereses en pugna, se mostraba particularmente débil la cualidad de autonomía que Bourdieu le otorgó originalmente.

Esto tenía lugar principalmente en torno a la aparición de un nuevo y complejo espacio de producción y circulación de arte apoyado en un uso privilegiado del espacio público y que tenía por actores claves a productores de arte agrupados o “colectivos de artistas”. Éstos podían ser conformados tanto por artistas jóvenes que realizaban así sus primeros trabajos, como por otros que después de haber desarrollado una carrera artística individual se volcaban exclusivamente al trabajo grupal o bien lo agregaban a su producción individual. Ejemplos del primer caso son los grupos Etcétera y el GAC, mientras Escombros y Terraza Red lo son del segundo. La característica de estos grupos es que si bien se apoyaban fuertemente en la actividad de

artistas plásticos, integraban múltiples disciplinas artísticas como música, poesía, teatro o serigrafía y tuvieron un impacto significativo en el campo cultural en su conjunto.

Muchos de esos colectivos artísticos, amén de no trabajar en su totalidad en el marco del denominado “arte político”, habían cobrado notoriedad al interior del campo con obras que hacían foco en cuestiones políticas, sociales o que toman expresa posición en tal sentido.

Asimismo, pudo observarse la existencia de un circuito de producción y exposición artística que mantenía estrechos vínculos con aquellos colectivos y algunos movimientos sociales, aunque se ubique como alternativo respecto al de las instituciones legítimas del campo artístico, tales como ferias de arte, museos o galerías. La percepción de ello está fuertemente asociada a un fenómeno de época, que algunos entrevistados ubicaron poco antes o después del 2001, una transformación de imaginarios sobre lo público que acepta y promueve otra utilización de los espacios urbanos en la circulación de arte, relacionados con una suerte de resurgimiento democrático fundado en la mayor participación colectiva en espacios públicos, tanto en actividades de políticas o de protesta como en distintos eventos culturales.

En este sentido, el clima de democratización aludida colaboró en el acercamiento entre algunos centros culturales que operaban en fábricas recuperadas⁷ (tales como IMPA o Grissinópolis), agrupaciones políticas o sociales y varios artistas y colectivos.

De acuerdo a lo expuesto, podemos señalar dos cuestiones que merecen ser tenidas en cuenta. Primero, la protesta social desarrolló espacios y vínculos con instancias ajenas al Estado, como las asambleas barriales;⁸ las que se

⁷ Acerca de la actividad cultural en fábricas recuperadas, véase Uhart y Molinari (2009).

⁸ Las asambleas barriales constituyeron una respuesta colectiva y organizada, surgida en su mayoría entre los meses de diciembre de 2001 y enero de 2002 en la ciudad de Buenos Aires, ante el contexto de crisis. Si en un principio representaron un fenómeno netamente político, con el correr de los meses

diluyeron paulatinamente tras los peores años de la crisis aunque generaron instancias de participación social y relaciones horizontales, alternativas al imaginario hegemónico de la década de los años noventa, cuyo efecto en la actividad cultural es visible aún hoy día. Segundo, la situación posterior a la crisis pareció resignificar el vínculo histórico entre cultura, ascenso social y pertenencia de clase que caracterizó a la ciudad de Buenos Aires durante todo el siglo XX, al tiempo que dio lugar a una reconsideración del espacio público, fortaleciendo la valoración social de la cultura y sus manifestaciones como recurso legítimo en momentos de emergencia social.

Estas dos cuestiones intervinieron de modo decisivo en la construcción de lo que puede considerarse como la opción “autogestiva” de la cultura (Benito, 2007), que adquirió un gran impulso durante la crisis, conformando un clima donde la participación política se acercaba a la intervención cultural que dio impulso a múltiples emprendimientos que aún hoy perduran y que han tenido un importante rol en la consolidación de un espacio de música independiente. Esto fue favorecido porque, al integrar distintas disciplinas artísticas, muchos emprendimientos de ese tipo lograban compensar los distintos niveles de legitimidad (y de recursos financieros) de que gozaban por entonces. Por ejemplo, varias de las salas de música en vivo que también funcionan como salas teatrales logran sostener sus actividades gracias a los subsidios destinados a su actividad teatral. Ésta, a diferencia de la musical, que recientemente comenzó a gozar de un régimen de subsidios en la ciudad de Buenos Aires,

desplegaron una gran actividad cultural y establecieron vínculos con numerosos artistas, centros culturales y fábricas recuperadas. Para un abordaje de este fenómeno, véase Ouviaña (2003).

dispone de financiamiento estatal desde 1997 a través del Instituto Nacional del Teatro y, en la ciudad, desde 1999 por parte de Proteatro.⁹

Según Yúdice (2002), los fenómenos en cuestión expresarían cambios en la noción misma de cultura que involucran por tanto la definición de lo legítimo en la esfera cultural. Considerando su planteo, podemos sostener la existencia de un novedoso modo de legitimación de tipo performativo, que parece arraigar en la situación de crisis argentina posterior a 2001, basado en el impulso por ocupar el espacio público como modo de plantear demandas sociales, y en el que participan los productores, sus obras, intermediarios culturales y público.

En nuestro caso, y de acuerdo con las acepciones antes mencionadas, las manifestaciones culturales públicas se constituyen como actos performativos: la ocupación del espacio público singulariza al sujeto a partir de la notoriedad que alcanzan sus denuncias y reclamos. De esa manera, la capacidad performativa de los enunciados, entendidos no sólo como argumentos de las manifestaciones sino también como las obras en sí mismas, tiene como propósito interpelar a un orden de cosas hegemónico determinado. Y lo puede hacer en un espacio público que, luego de la crisis de 2001, se ha vuelto más sensible a demandas de distintos sectores sociales y políticos, sin reducirse a ninguno de ellos en particular. Así parecería demostrarlo la confluencia de múltiples sectores en las manifestaciones que tuvieron lugar allí desde diciembre de 2001, hegemonizadas por los llamados “cacerolazos”.¹⁰

⁹ El Instituto Nacional del Teatro fue creado por la Ley del Teatro (Ley N° 24.800, sancionada el 19 de marzo de 1997) y su decreto reglamentario (991/97), mientras Proteatro, un régimen de fomento para la actividad teatral no oficial, surgió en virtud de la Ley 156, sancionada el 25 de febrero de 1999.

¹⁰ Los “cacerolazos” fueron manifestaciones colectivas y espontáneas del mal-humor social en el contexto de la crisis, que tomaron su nombre de los elementos de cocina que blandían y golpeaban los manifestantes para hacerse oír. Respecto de este fenómeno, véase Barbetta y Bidaseca (2004).

Precisamente aquí es donde el concepto de cultura como bien económico o recurso que plantea Yúdice (2002) provee mayor riqueza explicativa; dada la estrepitosa caída que sufrieron no sólo los estratos bajos sino también las clases medias urbanas en términos de escala socioeconómica y poder de consumo, estos sectores parecieron encontrarse ante un perturbador desequilibrio entre los recursos económicos y culturales con que contaban, que pudo dar lugar a una elevada aceptación de las manifestaciones culturales que ocuparan el espacio público.

De este modo, la cultura jugó en casi todas las manifestaciones sociales contemporáneas a la crisis, tales como fábricas recuperadas por sus trabajadores, asambleas y centros culturales barriales, movimientos de desocupados, y demás expresiones sociales, un papel sumamente importante que parece haberle dado la capacidad de convocar sujetos más allá de las pertenencias estrictas de clase, en momentos en que los recursos económicos escaseaban.

2.1.3. El concepto de lo público

Llegados hasta aquí, nos hemos topado con un asunto que reviste interés no sólo teórico sino también político, que consiste en la cuestión de lo público. Nos detenemos en ello para aclarar algunas cuestiones e intentar reconocer su impronta en nuestro objeto de investigación.

Si en el contexto descripto nos encontramos con un significativo aumento de la oferta de actividades culturales de pequeña escala y las fábricas recuperadas se constituían en novedosos espacios dedicados al arte y la cultura, también se renovaba la oferta cultural de los centros culturales barriales dependientes del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (Pais Andrade, 2008). Agregando a ello la cuestión ya mencionada del surgimiento de los colectivos de artistas y su vinculación con movimientos sociales y políticos durante los peores años de la crisis, se advierte un proceso de transformación de la cultura que tuvo un notorio

impacto sobre el espacio público urbano, el cual comenzó a ser percibido como escenario para numerosas y diversas manifestaciones culturales, entre las que la práctica musical fue una de las más visibles.

Este desarrollo musical urbano en el cual el espacio público conformó un escenario novedoso, significó una transformación del espacio tradicional de circulación de productos musicales, consagrados mediante una lógica de legitimidad que solía desestimar al espacio público de su órbita principal. En el marco de la revitalización de la práctica musical en vivo donde, por un lado, hacia el reciente cambio de siglo se observaba “[...] una vuelta a la seducción del espectáculo directo [...] una mayor presencia del cuerpo en las manifestaciones culturales” (Wortman, 2001: 255) y, por otro, la influencia de las nuevas tecnologías sobre la actividad musical había resignificado el carácter “auténtico” propio de las músicas populares (Fischerman, 2004; Quintero Rivera, 2005) recuperándolo aún en la ejecución en vivo (Adell, 2004), la música independiente creció valiéndose en gran medida del espacio público.

Este espacio público, por su parte, atravesará las prácticas musicales independientes pero también los sentidos que su despliegue asumió. Ahora bien, lo público constituye una noción compleja que, con vistas a integrarla en el análisis de la música independiente, requiere desmenuzarse. Nora Rabotnikoff (1997) ofrece a este respecto una mirada iluminadora y provechosa, pues plantea que existen tres sentidos cardinales de lo público que, sin ser excluyentes, operan como sostén de su representación y nos permiten comprender su articulación con el fenómeno musical independiente: a) lo público como lo común, lo concerniente a la colectividad, la comunidad, propio del interés general y enfrentado al interés privado o la utilidad individual, por lo que se sitúa por encima de la esfera del intercambio; b) como lo que se encuentra a la vista de todos, por oposición a lo secreto u oculto de lo privado; c) como algo “de uso común”, de acceso abierto y posibilidad de participación colectiva.

Esta categorización nos permite una primera identificación de los sentidos de lo público movilizados en las manifestaciones de música independiente, donde se establecen tensiones según las características históricas y particulares de cada una de ellas.

Acerca del primero de los sentidos, la música independiente se sostiene sobre representaciones de un interés colectivo, no sólo en virtud de los vínculos que muchos músicos e intermediarios culturales han establecido con centros culturales, asambleas barriales y fábricas recuperadas, sino al identificar a las empresas discográficas o productoras de conciertos como representantes del interés privado, a las que sólo interesa vender discos o tickets para sus recitales. En cuanto al segundo, la visibilidad alcanzada por la música independiente se muestra fuertemente limitada por la escasez de recursos financieros que caracteriza a sus emprendimientos; de modo que es la música patrocinada por los grandes sellos y productoras la que, gracias a su tamaño, está en condiciones de realizar costosas campañas publicitarias y de difusión para lograr la visibilidad pública de la que música independiente carece, aún considerando la creciente importancia de las tecnologías digitales para la difusión y circulación de música independiente en diferentes partes del planeta (Baym, 2007; Caio Netto, 2009). Por último, la música independiente ha movilizado sus reclamos sobre el ejercicio en vivo asentándolo en gran medida sobre el tercer sentido de lo público (su accesibilidad), en especial en torno de la demanda por el acceso gratuito de los músicos a las salas de música en vivo y contra la práctica de cobrarles el alquiler de sala, algo que en el ambiente musical se ha denominado como “pagar para tocar”.

Por otra parte, la problemática de lo público adquiere especial relevancia en el fenómeno de la música independiente a partir del segundo sentido señalado por esta autora, ya que el esfuerzo realizado por sus actores en procura de obtener visibilidad pública se articula con la especial capacidad de la música popular como herramienta en la

construcción de identidades. Ella provee un espacio privilegiado para la aparición de lo privado en la esfera pública al facilitar la localización cultural de lo individual en el espacio social, constituyendo una herramienta válida de representación y construcción del sí mismo (Frith, 2001).

En el marco de una modernidad en que la intimidad y la emotividad del individuo se visibilizan cada vez más en la esfera pública (Sennet, 2002), las prácticas musicales vehiculizan de modo privilegiado esa exhibición. Dada la capacidad musical de articular lo racional con lo emotivo, la música se ha vuelto un elemento clave en los relatos de autenticidad (Ochoa, 2002), lo cual le asigna una participación destacada en el plano ideológico. En el caso de la música independiente, tal observaremos más adelante,¹¹ esta capacidad es movilizada en la construcción de representaciones de libertad, autenticidad y originalidad sobre las que erige su diferencia respecto de la gran industria musical.

Lo que pretendemos destacar en estas líneas es la sólida plataforma con que cuenta la música independiente para la construcción, expresión y movilización colectiva de sentidos que, a la vez que hacen visible la intimidad de los sujetos en tanto que individuos, los someten, mediante su expresión en prácticas musicales objetivadas como mercancías, a los regímenes hegemónicos de lo visible.

En el plano empírico esto puede ser ilustrado con la campaña “*Actitud +*”¹² que desplegó el gobierno de la ciudad de Buenos Aires entre los años 2006 y 2007, apoyada centralmente en los eventos culturales que organizaba (en los cuales los espectáculos musicales en vivo tuvieron un lugar destacado), patrocinados bajo esa consigna.

¹¹ Esto es analizado en el capítulo 5.

¹² En realidad, constituyó la principal estrategia publicitaria de la campaña electoral del entonces Jefe de Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, Jorge Telerman, quien, por otra parte, es un empresario de la cultura ligado al circuito de la música en vivo. En las elecciones de 2007, sin embargo, Telerman se ubicó en el tercer lugar, tras Daniel Filmus, en tanto Mauricio Macri se alzó con la Jefatura de Gobierno de la ciudad.

El complejo vínculo entre lo público, lo íntimo y la música exige una mirada crítica no sólo sobre la administración, regulación o apropiación de la actividad cultural por parte del orden dominante, sino fundamentalmente sobre los intereses concretos a los que mediante ello se sirve, aun bajo la apariencia de encontrarse fundados en el interés público. Este señalamiento no puede comprenderse sin tener presente que en el capitalismo contemporáneo lo íntimo integra el corazón del arsenal representacional de que se valen los procesos de acumulación de capital (Illouz, 2007).

El rol clave de la música en la construcción social de la intimidad (una pretendida actitud “positiva”) así como de la construcción íntima a través de una herramienta cultural con asiento en la esfera pública la convierte en un dispositivo ideológico privilegiado que construye lo público de acuerdo a regímenes hegemónicos de visibilidad, participación e intereses.

2.1.4 La música independiente y el espacio público

Atendamos ahora el vínculo entre lo público y la actividad musical independiente. En concreto, durante el período estudiado en la ciudad de Buenos Aires la música independiente se ha venido consolidando fuertemente a partir del uso del espacio público. Aquí toman cuerpo prácticas que recolectan representaciones de lo diverso, lo pequeño (en relación con la pequeña escala en la producción musical), lo visible, la participación popular (del auditorio) y el carácter compartido de la experiencia musical, entre otras. Esto exige una mirada atenta no sólo a la articulación entre estas representaciones y el uso del espacio público sino también a la dirección que ese uso del espacio público asume respecto del orden hegemónico.

En este sentido, nos importa advertir cómo tiene lugar la apropiación del espacio público por parte de la música independiente, cuál es la importancia del mismo en las

prácticas concretas así como también las representaciones que de él se tienen, es decir, la intervención de percepciones de lo público en las formas de conciencia correspondientes a un momento histórico concreto de prácticas culturales.

Dada la gran cantidad de eventos, la dispersión geográfica y la informalidad de la economía de la música independiente, una opción valiosa para advertir esta ocupación musical del espacio público es considerar festivales y ciclos de música independiente en vivo. A continuación mencionamos los principales festivales, tanto públicos como privados, que incluyeron músicos independientes en su programación y que han tenido lugar en distintos espacios públicos de la ciudad durante el período estudiado (Tabla 1).

Tabla 1. Festivales con presencia de música independiente

Evento	Carácter	Fecha de inicio	Espacios ocupados
Ciclo de recitales de verano, luego Aires Buenos Aires	Gubernamental, anual	1996	Parque Roca, Bosques de Palermo, Costanera Sur, espacios verdes Facultad de Derecho, Avenida Corrientes, Avenida de Mayo, Anfiteatro de Mataderos
Ciclo Nuevo	Gubernamental, anual	2004	Centro Cultural General San Martín y Teatro 25 de Mayo

Estudio abierto	Gubernamental, anual	2000	Palacio de Correos, Edificio ex-Harrods, Plaza Dorrego, Plaza Defensa, Parque Lezama, Estadio Boca Juniors, Vuelta de Rocha, calle Gurruchaga, Shopping Abasto, Palacio Barolo, Apostadero Naval, Hotel de Inmigrantes, museos, centros culturales y otras salas barriales de Abasto, Boca, San Telmo y Palermo
Festival Ciudad Emergente	Gubernamental, anual	2008	Centro Cultural Recoleta
BAFIM	Gubernamental con intervención de otros actores, anual	2006	Predio El Dorrego, Centro Municipal de Exposiciones, Costa Salguero
Festival Buen Día	Privado, anual	1999	Plaza Cortázar, Bosques de Palermo, Plaza Palermo Viejo
Código País	Privado, anual	2001	Caballerizas Ejército Argentino (Palermo), Apostadero Naval, ex Bodegas Giol, Hipódromo de Palermo

Festival de Tango Independiente	Organizado por asociaciones de músicos, anual	2010	Esquina San Juan y Boedo, Plaza Dorrego, Centro Cultural de la Cooperación

Como se observa, hacia fines de los años noventa adquirió gran impulso la ocupación “musical” del espacio público urbano, lo cual constituyó una suerte de preludio al rol del espacio público en el marco de la participación política durante los años de la crisis (2001 /2002 /2003). Sin embargo, esa utilización de los espacios públicos por actividades musicales no se distribuyó homogéneamente en toda la ciudad, sino que se focalizó en ciertas áreas. Así se desprende de la localización geográfica de las salas, edificios o espacios donde los festivales relevados tuvieron lugar.

Puede advertirse que los barrios ubicados en el este, sudeste y el noreste de la ciudad albergaron la mayor cantidad de eventos y festivales con participación de música independiente (centralmente Palermo, Recoleta, Retiro, San Telmo y La Boca). Un segundo grupo de barrios alejado de ese centro evidencia una menor actividad de festivales o cuenta con algún estadio o sala en particular donde han tenido lugar algunos espectáculos aislados (el Teatro 25 de Mayo en Villa Urquiza, el Anfiteatro de Mataderos o el estadio Parque Roca de Villa Soldati, entre otros), en tanto el resto de los barrios no ha sido ocupado por estos festivales. Ahora bien, no pretendemos con ello reflejar la distribución de la música independiente en la geografía porteña, sino sólo la correspondiente a festivales y ciclos de recitales en el período comprendido, lo cual, sin embargo, resulta valioso habida cuenta de la importancia que para los músicos

independientes tiene la oportunidad de hacer música para una escala de público mucho mayor a la de sus presentaciones en vivo habituales.¹³

Por otro lado, la emergencia de una valoración positiva del espacio público a partir de las luchas sociales de la crisis argentina de fin de siglo, las asambleas barriales y los centros culturales autogestionados, movilizaron representaciones de intereses comunes, libre acceso y lazos sociales horizontales, en gran medida contrapuestas a un conjunto de representaciones asociadas al liberalismo de la década de los años noventa y al “espíritu privatista” que alcanzó las actividades culturales y de ocio. En este marco, ocurrió una particular confluencia entre las expectativas liberadoras de la participación colectiva en los espacios públicos y su utilización por el orden establecido, tanto en sus manifestaciones estatales como privadas.

Ahora bien, lo público como regímenes de visibilidad y nominación, es decir, lo que es aceptable hacer visible, constituye un aspecto central del análisis de las políticas de gobierno orientadas a la música. ¿Qué se oculta y qué se muestra en ellas? ¿Qué diferentes espacios urbanos se constituyen en la actividad musical como escenarios de muestra en el espacio público y de qué legitimidad goza cada uno?

Por un lado, si pensamos en la dimensión espacial, al observar la distribución geográfica de los eventos y festivales de música relevados, se advierte que el uso del espacio público se concentra en los barrios con mayor desarrollo inmobiliario y crecimiento del precio del suelo durante el período (Baer, 2008 y 2012), como Palermo o Recoleta, de modo que lo visible parece encontrarse ligado a lógicas económicas que se extienden más allá de lo estrictamente cultural.

¹³ Para la distribución de la actividad musical independiente en la ciudad, véase el informe del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2019).

Por otro, considerando el contenido de las producciones culturales que se visibilizan, resulta interesante el fenómeno ocurrido luego de la “Tragedia de Cromañón”,¹⁴ pues desde entonces —y apremiado por la “opinión pública”— el gobierno de la ciudad de Buenos Aires desarrolló una política de clausura de espacios culturales que desde varias organizaciones comunitarias y también de músicos fue denunciada como persecutoria. Muchos espacios autogestionados o comunitarios fueron impedidos de realizar recitales u otro tipo de actividades con público al no cumplir con las normativas de seguridad para llevar a cabo tales eventos, mientras se organizaban, por otro lado, eventos musicales de tipo “comercial” por parte del gobierno, aunque con otros públicos, otros intereses y otros destinatarios. Lo interesante de esa denuncia es que se ponía en juego un sentido de lo público en que se acusaba al Estado de cercenar la visibilidad de actividades de índole comunitaria, de ocultar su producción artística y social, confrontando sentidos de lo público y estableciendo una discusión acerca de qué es verdaderamente público.

Se trata de una confrontación del sentido de lo público que constituye y enriquece los propios procesos de desarrollo de la actividad musical en los últimos años. Las iniciativas del gobierno de la ciudad en materia musical, como los mencionados festivales, parecen, en todo caso, darle una cierta visibilidad y pautas de circulación. En tanto la Unión de Orquestas Típicas¹⁵ se quejaba de la persecución por

¹⁴ Así se conoce al incendio, el 30 de diciembre de 2004, de la discoteca “República Cromañón” en la ciudad de Buenos Aires, donde fallecieron casi 200 personas durante un concierto de rock. A raíz de ello, se inició un proceso de juicio político contra el entonces Jefe de Gobierno, Aníbal Ibarra, que culminó en su destitución el 7 de Marzo de 2006. Al respecto, consúltense los trabajos compilados en Rozengardt (2008).

¹⁵ La Unión de Orquestas Típicas (UOT) es una organización de orquestas de tango de la ciudad de Buenos Aires que en los últimos tiempos ha movilizadoun conjunto de demandas de músicos que no cuentan con otros canales institucionales de difusión. La UOT, además, además, ha organizado desde 2010 y con carácter anual, el “Festival de Tango Independiente”, surgido en

parte del gobierno de los emprendimientos autogestionados por agrupaciones asamblearias o barriales, el Festival de Tango se consolidaba como símbolo del sentido asignado a la cultura porteña por el ejecutivo comunal: grandes conciertos, salones con stands comerciales y una pretendida exhibición del “imaginario tanguero”, al tiempo que se organizaba un singular evento, auspiciado asimismo por CAPIF (Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas), la feria BAFIM, con numerosos conciertos de artistas consagrados, rondas de negocios y diversas actividades vinculadas con el fomento del mercado discográfico local. Lo visible se anuda, entonces, a este otro sentido de lo público, el interés común como forma asumida por el interés objetivo del capital discográfico, consistente en hacer visible, difundir y garantizar la circulación de sus mercancías, a efectos de realizar su valor. Se materializa en la puesta en escena (pública) musical la racionalidad de lo público actualizada como racionalidad instrumental (Adorno y Horkheimer, 2001).

En síntesis, lo público se evidencia en una multiplicidad de dimensiones o sentidos, cuya importancia gravita de acuerdo al momento histórico y al desarrollo de procesos sociales y culturales. En tanto remite a éstos, no es ajena a sus conflictos, sino que resulta una construcción en disputa, aunque en una lógica compleja que no puede ser comprendida en esquemas analíticos simplistas. Si bien debe considerarse la lógica instrumental y unidireccional del estado de derecho en la administración de la cosa pública, no puede reducírsele a un enfrentamiento con la sociedad civil como un ente extraño a toda racionalidad administrativa

contraposición y como respuesta al Festival de Tango oficial, el cual según ellos se funda en una concepción mercantilista de la cultura que muestra menos de lo que oculta, por lo que su lucha también giraba en torno de lo público. Respecto de su primera edición, según uno de sus organizadores, el festival se proponía “Dar visibilidad a una movida del tango que está entre nosotros y no tiene difusión” (German Marcos, en *Página/12*, 6 de marzo de 2010).

y represiva, pues se establece entre ellas una tensión que atraviesa con distintas particularidades las distintas dimensiones de lo público, compartiendo muchas veces las pautas desde las cuales se lo significa. Ello puede suceder tanto en el plano de la visibilidad o el interés común como en la aparición pública de lo íntimo, considerando la extensión de la razón instrumental sobre las prácticas musicales en su conjunto.

La música independiente provee una veta de análisis sumamente potente para la problematización de lo público. En torno suyo circulan diversas representaciones fuertemente ligadas a ello, siendo en gran medida este lazo el que permite entender el crecimiento de la actividad musical independiente como proceso colectivo e histórico local pues a través suyo se construyen y movilizan renovados sentidos de lo público: en la emotividad colectiva, el espacio material urbano o la demanda política ciudadana. A su vez, observamos que su construcción (y utilización) por parte de la música independiente no se mantiene ajena a la dinámica de acumulación capitalista en el espacio urbano. Por el contrario, los festivales y eventos de música en vivo organizados por instituciones estatales y privadas hacen una ocupación del espacio público en los barrios y zonas de mayor actividad turística e inmobiliaria, aprovechando las potencialidades sociales de la música para volver públicos los intereses privados inmobiliarios.

Si pensamos a la música como movilización de formas históricas de conciencia, es porque existe una materialidad que da cuenta de determinadas construcciones: en torno de lo “auténtico”, lo “no comercial”, lo “diverso”, entre otras. Se trata de formas ideológicas que no se encierran en la música, sino que operan en la vida social en su conjunto. Antes que un espacio idealizado de intimidad o privacidad que pueda resguardar lo no corrompido por la lógica dominante, la música independiente parece recuperar lo público de acuerdo a las pautas hegemónicas del capitalismo contemporáneo.

2.2. Hacia una definición del fenómeno

Habiendo ya desplegado los diversos factores históricos que motorizaron e incidieron en la conformación y desarrollo del fenómeno de la música independiente en la ciudad de Buenos Aires, necesitamos ahora preguntarnos qué representa en concreto la música independiente, su alcance y sus límites. Asumimos que la perspectiva etnográfica resulta valiosa para ello en tanto busca “documentar lo no documentado” (Rockwell, 2009), esto es, ir en busca de las miradas de quienes la integran y producen, en procura de una articulación dialéctica entre investigación empírica e investigación teórica a través de la cual se alcance una metodología reflexiva de producción de conocimiento que explique lo concreto (Willis, 2005). A tal efecto, exploramos en este apartado la mirada de los actores involucrados y relevamos distintas aproximaciones realizadas desde la academia en torno suyo, tanto a escala local como en otras regiones del globo.

2.2.1 Los actores

La identificación y caracterización de los distintos actores centrales de la música independiente nos permite desplegar una diversidad de voces así como reconocer luego las relaciones entre ellas.

En primer lugar, existe todo un conjunto heterogéneo de sellos discográficos independientes que abarca desde iniciativas de músicos con contadas ediciones hasta empresas pequeñas o medianas con empleados y cantidades regulares de lanzamientos discográficos por año, lo cual redundo en diferentes estructuras, tamaños y niveles de venta. Amén de la ausencia de las grandes empresas editoriales de música, conocidas como *majors* (SONY, UNIVERSAL, WARNER), es cierto que existen otras grandes empresas editoras de música operando en el país que también son ajenas a la práctica musical independiente como, por ejemplo, DBN

(Distribuidora Belgrano Norte) o Magenta, que cuentan con una gran estructura de distribución a escala nacional. Aunque centralmente los sellos independientes comprenden editoras locales, las *indies*, mucho más pequeñas, como Los Años Luz, Estamos Felices, Ultrapop, entre otras, caracterizadas por manejar catálogos reducidos, centrarlos en algunos subgéneros musicales y realizar tiradas no superiores a las dos mil copias en cada edición discográfica.

En segundo, los propietarios y gestores de espacios de música en vivo, un conjunto también heterogéneo aunque compartan el pequeño tamaño de sus emprendimientos (en su gran mayoría con capacidad para menos de cien espectadores). Dado que aquí no se ocupan grandes espacios ni estadios como en los eventos musicales multitudinarios, las presentaciones en vivo pueden ser gestionadas y administradas por los propietarios de las salas o bien los mismos músicos. Muchos de ellos tuvieron origen en los años de la crisis o los inmediatamente posteriores en el marco del mencionado clima de autogestión en la cultura, como Espacio Ecléctico, Domus Artis o Arcoyrá, entre otros.

Tercero, las agencias de gobierno vinculadas a las políticas públicas hacia la música independiente. En el caso de la ciudad de Buenos Aires, se trata básicamente de la Dirección General de Música, el Observatorio de Industrias Culturales (desde 2008, “Observatorio de Industrias Creativas”), la Oficina de Exportación de Música y, en un sentido más general, la Secretaría de Cultura de la Nación (hoy, Ministerio de Cultura). De más reciente creación son el Instituto Bamúsica, creado en 2010 en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires, y el Instituto Nacional de la Música, fundado en 2012 con alcance nacional.

Cuarto, los músicos y músicas, con relación a cuyo trabajo configuran un mosaico de situaciones sumamente heterogéneo. Pues hay desde casos en que por propia cuenta editan y distribuyen su material haciéndose cargo también de la gestión de sus conciertos y presentaciones (tal

las bandas nucleadas en la organización UMIRE¹⁶), hasta quienes llevan años editando sus discos en pequeños sellos discográficos y tercerizando distintas etapas de la gestión musical (como *Panza* o *Entre Ríos*). Se trata de nuestro actor principal, pues es el sujeto de las prácticas donde focalizamos nuestra investigación.

Quinto, los llamados intermediarios culturales (en este caso, musicales), gestores, organizadores, críticos, comunicadores que, si bien tienen vínculos muy cercanos con músicos y muchas veces también lo son, se dedican a mediar entre la producción musical y el público, sea el de un concierto en vivo o a través de una emisora radial, crítica de discos o artículos periodísticos. Específicamente en la música independiente, se trata de un grupo muy diverso aunque fuertemente marcado por su recurso al trabajo propio, contando en muy pocas ocasiones con asistentes o empleados. Dentro de ellos se ubican dos tipos de intermediarios cuya diferencia merece destacarse. Por un lado, el grupo de aquellos que forman parte de los medios de comunicación de mayor escala (suplementos de diarios y revistas especializadas, principalmente), numéricamente pequeño pero de gran peso en materia de difusión, tal es el caso del suplemento *Sí* (del diario Clarín) y el *No* (de *Página/12*). Por otro, un múltiple espectro de blogs, fanzines digitales y sitios de música, en franco crecimiento numérico y cada vez más importante como lazo dinámico e interactivo entre músicos y público; aquí se cuentan espacios radiales como la FM La Tribu o el programa radial “Lo que vendrá” (FM Nacional Rock) o virtuales, como *Zonaindie* o *Proyectounder*, más acotados aún que los anteriores.

¹⁶ UMIRE era una organización de bandas musicales, nucleadas en la UMI, que se dedicaban a organizar de modo cooperativo y autogestivo sus propios conciertos. Esto es tratado con mayor detalle en el capítulo 3.

Sexto, varias organizaciones gremiales y patronales. Por un lado, las de tipo clásico como SAdeM (Sindicato Argentino de Músicos) o CAPIF,¹⁷ que si bien, en virtud de la alta informalidad en la contratación de músicos en el caso de la primera así como al responder a los intereses corporativos de los grandes sellos en la segunda, son regularmente ajenas a la música independiente, suelen establecer vínculos con sus actores en situaciones o cuestiones específicas, como ser la promulgación de la Ley del Músico o el evento BAFIM. Por otro, las propias de la música independiente, varias creadas y gestionadas por músicos, las cuales representan un sostén muy valorado por éstos, como la UMI (Unión de Músicos Independientes, creada en 2001) y dedicada a ofrecer al músico independiente asesoría legal, orientación y facilidades para la edición de su trabajo, y el MUR (Movimiento de Músicos Unidos por el Rock), surgido en 2005 luego de la llamada “Tragedia de Cromañón” y con un perfil más politizado en términos de las demandas que plantea, tanto respecto del financiamiento estatal para la actividad musical así como en torno al cierre de espacios de música en vivo por parte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Estas últimas se han consolidado

¹⁷ CAPIF y SAdeM son organizaciones que responden al modelo tradicional de sindicalismo y acción corporativa patronal, particularmente extendido en Argentina desde la década de 1940. Mientras SAdeM fue fundada el 21 de diciembre de 1945 (apenas unos pocos meses antes de que Juan Domingo Perón ganara su primera elección presidencial el 24 de Febrero de 1946), en un contexto de fuerte movilización de la clase trabajadora argentina, CAPIF se creó el 16 de junio de 1958 y obtuvo reconocimiento jurídico unos días después mediante el Decreto PEN n° 1715, en otro contexto histórico significativo, ya que en 1958 el gobierno del presidente Arturo Frondizi sentó las bases jurídicas para el establecimiento de los capitales transnacionales en Argentina. Existen otras asociaciones vinculadas a la actividad musical, como la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC, creada en 1936 aunque reconocida formalmente en 1968 mediante la Ley 17.648) o la Asociación Argentina de Interpretes (AADI, reconocida como organismo recaudador de derechos junto a CAPIF mediante el Decreto 1671 del año 1974), aunque no revisten la relevancia de las dos anteriores para la presente tesis. Respecto del surgimiento de estas organizaciones, véase Ortíz (2007).

como herramientas de defensa de las prácticas musicales independientes, sean presentaciones en vivo (luchan contra la tendencia actual de que muchos músicos deban “pagar para tocar”) o procesos de edición (ofrecen sala de ensayo y descuentos en ediciones para sus afiliados).

Además, se crearon organizaciones patronales de la música independiente, como la ya mencionada CAMUVI, que agrupa a los propietarios de salas de concierto, o bien la Unión de Discográficas Independientes (UDI), que si bien comprende sellos discográficos que tienen también presencia en CAPIF, se caracteriza por ser un intento de organización empresarial por fuera del espectro de los grandes capitales discográficos hegemónicos en CAPIF. Ambas, UDI y CAMUVI, surgieron al calor del desarrollo local de la música independiente durante los años noventa y se ubicaron cercanas a las organizaciones de músicos independientes, al punto que han trabajado en colaboración (aunque no sin tensiones) en la redacción de la Ley de la Música (Nº 3022) de la Ciudad de Buenos Aires, promulgada en 2010.

Séptimo y último, el público, cuyo análisis en sí mismo no forma parte de nuestra aproximación, siendo que nos enfocamos sobre las prácticas de producción de música independiente, pero que adquiere importantes particularidades en torno del vínculo que establece con los músicos y músicas en un marco de mayor horizontalidad que el que suele caracterizar a quienes han alcanzado la consagración comercial.

2.2.2 Las definiciones

Así como existe un abanico variado y heterogéneo de actores en torno de nuestro problema, la denominación de independiente tampoco sigue criterios uniformes sino que antes bien se muestra en relación con la diversidad de actores, situaciones e intereses descripta.

En el relevamiento de los artículos periodísticos sobre la temática de música independiente en suplementos juveniles de gran tirada, hemos advertido que el suplemento de cultura joven *No*, del diario *Página/12*, solía mostrar en sus notas a lo independiente desde su diferencia con el mercado *mainstream* de la cultura, es decir, el ámbito de la industria cultural, no necesariamente limitado a la música, sino aún estrechando vínculos entre músicos, comunicadores y otros actores de la cultura y donde se pone el acento sobre los emprendimientos culturales de pequeña escala (sean de índole cooperativa o bien pequeños capitales privados). Por su parte, el suplemento juvenil *Sí*, que publica el diario *Clarín*, a través de sus artículos temáticos o críticas, se refería al hacer musical independiente por parte de los propios artistas en una aparente línea editorial cercana al espacio de la creación. Sin embargo, esta actividad independiente es vista como exitosa cuando realiza giras mundiales, llena estadios de fútbol o multiplica la venta de los discos. Ello puede observarse en la referencia, en sus notas, a bandas musicales con cierta trayectoria y varios trabajos editados y en la puesta en relieve de las iniciativas empresariales de los músicos como relatos del éxito.

Es decir, se tiende a valorar la música independiente en términos de su forma mercancía, cuando ésta se realiza “exitosamente”. De tal modo, el señalamiento del diario parecería advertir en la práctica musical independiente la posibilidad de un succulento negocio que podría estar siendo dejado de lado por las industrias musicales.

En la otra vereda, del lado de los músicos y las músicas, hemos encontrado una concepción de lo independiente que, principalmente, parece anclarse en la libertad para trabajar los contenidos musicales que elijan, sin intervención de las empresas editoras, más allá de que hayan editado su material musical con alguna o bien lo hayan difundido por sus propios medios. “Palo” Pandolfo, ex líder del grupo de rock “Los Visitantes”, sostenía en una entrevista: “Somos una empresa independiente. Tenemos un amigo

que es asistente, pero no hay manager. Está todo producido por nosotros, y así es como podemos tocar a dos pesos, a beneficio de un comedor... [...]” (‘Palo’ Pandolfo, entrevistado en Suplemento *No*, *Página/12*, 25 de marzo de 1999).

Así, lo independiente también parece reclamar una gestión activa por parte del artista, que gana en libertad de acción en sus prácticas. En un sentido similar, aunque sin apelar a la idea de una “compañía independiente”, varios músicos entrevistados señalaron la importancia de contar con la posibilidad creativa que brinda lo independiente, a diferencia de la música generada bajo el amparo de los grandes sellos, quienes preferirían no asumir riesgos en su negocio y mantener lo ya existente en materia musical.

Otros actores cuya mirada resulta importante atender son los llamados intermediarios culturales, más cercanos a la promoción o gestión cultural, con el objetivo de indagar el rol de sus prácticas y el carácter de sus relaciones con los y las artistas de música independiente, donde está ausente la profesionalización y desarrollo de la división del trabajo de la intermediación, propio de las grandes empresas de la música. Como ha sido señalado por diversos autores (Bourdieu, 1984; Featherstone, 1991; Hennion, 1989), revisten un rol clave en la época actual de profesionalización y mercantilización de la cultura.

Entre ellos, nos hemos encontrado con un relato semejante al ya mencionado en torno del acento puesto en la libertad de trabajo; su diferencia específica está enfocada en las posibilidades creativas hacia el trabajo de intermediación, donde intervienen el juicio estético, crítico y aún político del actor. La conductora de un programa radial de rock y manager de un grupo musical con varios años en la música independiente de Buenos Aires, nos confiaba:

[...] yo si tengo un disco de una banda y me gusta mucho, y puedo pasar [en mi programa de radio] durante una hora seis temas, lo voy a hacer, porque atrás de un disco no hay solamente un ‘—Ah, qué bueno, sacaron un disco, quién grabó,

quién editó, ah, quién lo produjo, ah, mirá vos, bueno, listo, cuál es el corte de difusión, y con cuál van a hacer el video, ah, genial, genial, cuándo tocan? –Tal día. –Bueno, listo’ o sea, para eso leo la gacetilla, no los invito, no los hago viajar una hora, juntarse conmigo, hablar diez minutos de eso, escuchar otro tema y que se vayan. (Patricia, entrevista personal).

También los pequeños empresarios, tanto de la actividad editorial como en vivo, movilizan un fuerte sentido de libertad respecto de la música independiente, en virtud de editar discos y programar conciertos según su propio criterio estético o, aún, ideológico. Ante la escala reducida de su actividad, con cantidades de público promedio que permiten bajos niveles de facturación, deja abierta la posibilidad de desarrollar sus tareas con mayores grados de libertad. Es atendiendo a esto que los intermediarios culturales resultan actores fundamentales en la música independiente, cuya mediación contribuye de modo notable en la validación de los proyectos musicales (Vecino, 2011).

Retomando lo expuesto, es posible delinear menciones divergentes respecto del hacer musical independiente, lo cual conforma una escena de diversidad en torno tanto de lo que se entiende por música independiente como también de lo que debería ser, es decir, sus virtudes, falencias y expectativas. Ciertamente, no se trata sólo del ámbito musical, sino que aparece la totalidad social en tanto los diversos sentidos de las prácticas musicales independientes recuperan elementos simbólicos no solamente de representaciones de “lo cultural” sino del todo social a través de la cultura entendida como todo un modo de vida (Williams, 2001).

2.2.3 Sobre los abordajes realizados en torno de la música independiente

Desde que las ciencias sociales, particularmente los estudios culturales, han reconocido a la música una importancia singular para la vinculación entre lo individual y lo social en la cultura de nuestras sociedades contemporáneas (Frith,

2001), se han desarrollado investigaciones acerca de los sentidos, las significaciones, los imaginarios y las luchas simbólicas donde la música tiene una participación cada vez más importante, no sólo en la academia latinoamericana (Carvalho, 2003; Ochoa, 2003; Valenzuela Arce, 2004) sino también en la argentina (Alabarces, 1993; De Gori, 2005; Vila, 1985).

Ahora bien, si en relación con géneros de música popular como el rock o el tango se había indagado ya hacia fines del siglo pasado, respecto de la música independiente las investigaciones a nivel local comenzaron a aparecer varios años después de iniciada la primer década de los 2000. Los primeros fueron trabajos de aproximación, en particular desde una perspectiva centrada en la industria discográfica. Uno de ellos, realizado por el Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, ha puesto el acento en el desarrollo reciente de numerosos sellos editoriales y su aprovechamiento de las nuevas tecnologías digitales en la materia (Palmeiro, 2005); si bien no se ha propuesto indagar específicamente en torno de la música independiente, representa un valioso aporte en pos de comprender las características del mercado discográfico en la Argentina reciente y los efectos que las nuevas tecnologías han tenido sobre el mismo. Por su parte, Luchetti (2007) ha puesto la lupa sobre las particularidades de la industria discográfica independiente y el impulso asociacionista entre los distintos pequeños capitales que allí operan por fuera de la tradicional CAPIF. Ambos dan cuenta de la novedad e interés que ha despertado en los últimos años la música independiente, aunque vista desde una perspectiva preocupada por los efectos que puede tener sobre el desarrollo económico urbano o regional. Por otro lado, Luker (2010), quien ha estudiado la forma en que distintas empresas dedicadas a la distribución digital de música a escala global han aprovechado la explosión reciente de sellos discográficos independientes en la ciudad de Buenos Aires, a través de un rico trabajo etnográfico en la feria BAFIM. Luker ha planteado

que ésta ha servido, más que al desarrollo de la industria musical local, a los intereses de las grandes distribuidoras globales de música en formato digital. Más recientemente, Lamacchia (2012 y 2017) ha venido abordando específicamente la actividad independiente el caso de la ciudad de Buenos Aires a partir del cruce entre una mirada sobre su peso como actividad económica y la organización de los músicos (en particular en el caso de la Unión de Músicos Independientes —UMI—) para sostener sus demandas por fuera del tradicional ámbito sindical, en un nuevo contexto de tecnologías digitales y mercados globalizados. Lamacchia advierte de modo certero cómo esa organización, en el marco de un proceso de lucha que aún no ha acabado, ha dado lugar a la elaboración de políticas públicas de promoción del sector independiente

Esta preocupación por la importancia y efectos económicos de la música independiente, si bien incipiente en comparación con la que se puede encontrar en otras latitudes, confirma la emergencia de una problemática novedosa y advierte ya ciertas tensiones en virtud de los intereses presentes en ella.

Una segunda línea de trabajos más allá de lo económico y enfocada sobre los actores (público y productores) se conformó algunos años después, siendo la que más se ha desarrollado en los últimos diez años. Uno de los primeros, el de Benedetti (2008), si bien se centra en la producción de sentidos juveniles en el público de la banda de rock La Renga, advierte la importancia que lo independiente ha asumido en el rock y, tal veremos en el siguiente apartado, sitúa históricamente sus inicios en la década de 1980, lo cual refleja un interés válido aunque no hace entera justicia a la historia de la música independiente. Otro es el de Vecino (2011), quien refleja la importancia de los intermediarios culturales en la circulación y legitimación de las obras de música independiente dando cuenta de su mirada, aunque esto es realizado sin atender las prácticas sociales que lo sostienen. Aunque fragmentarios, ambos representan valiosas y

originales aproximaciones que evidenciaron la aparición de un fenómeno novedoso que interesa a las ciencias sociales. A ellos deben sumarse los trabajos de Boix (2013 y 2018), desde una perspectiva etnográfica, sobre la construcción de espacios musicales específicos en el ámbito urbano y en particular de las relaciones interpersonales sobre las que se sostienen los sellos discográficos independientes o “emergentes”. También desde la mirada etnográfica y centralmente antropológica, aunque recuperando problemáticas económicas y de la sociología de la música, los trabajos de Seman, Irisarri y Gallo (Boix, Gallo, Irisarri y Semán 2018; Gallo y Semán 2012) han indagado las prácticas profesionales y amateurs de música independiente, iluminando lo que constituye la dinámica “viva” de la música independiente y contribuyendo a reconocer la problemática heterogeneidad de sus prácticas desde un enfoque esperanzador en cuanto a la incidencia de las tecnologías digitales en términos de diversidad y participación.

Por su parte, en otras latitudes se ha indicado que en la música independiente el seguimiento de un grupo musical está mucho menos mediado por objetos de la liturgia musical y algo más expresado en canales de interacción de persona a persona (Baym, 2007; Baym y Burnett, 2009; Strachan, 2007). Ciertamente, al no estar referenciados por la gran prensa, los músicos independientes se deben valer mucho más de la opinión directa del público, del cual muchas veces los mismos músicos son parte. En tanto las tecnologías digitales de información y comunicación han permitido la proliferación de blogs individuales, comunidades virtuales y sitios especializados en música independiente que motorizan ese vínculo más allá del boca a boca, es esperable que se fortalezca un carácter reticular en la dinámica de circulación musical del cual se nutra el vínculo entre artistas y públicos, algo que indagaremos más adelante en este capítulo.

Este conjunto de abordajes ayudó a construir en el ámbito de la música independiente una problemática específica de las ciencias sociales locales, sin reducirla a un único campo disciplinar sino, por el contrario, definiéndola desde los aportes de diversas tradiciones (antropológicas, sociológicas, económicas, entre otras) y planteando, con ello, la necesidad de dialogar de manera permanente con diferentes miradas y enfoques propios de las tradiciones disciplinares que la problematizan.

Desde nuestro punto de vista, esto asimismo configura una necesidad que hasta la fecha no ha sido resuelta, consistente en la construcción de la producción de música independiente como un problema en su totalidad, esto es, reconociendo las tensiones entre sus dimensiones artísticas, culturales, económicas, históricas, laborales y tecnológicas así como indagando la naturaleza conflictiva que la atraviesa como parte de la industria de la música en su conjunto, esto es, del proceso de acumulación de capital. Es en esta dirección hacia donde se dirige nuestro trabajo, en espera de contribuir con la comprensión de esta problemática desde las ciencias sociales.

Lo anterior implica indagar al fenómeno en términos de su organización, prácticas y procesos desde el lugar de los actores sociales, tanto ejecutantes como productores musicales, de las representaciones que movilizan y su historia local, tanto de la música como respecto a quienes la practican, los vínculos laborales que establecen y las condiciones en que lo llevan a cabo. Este enfoque no supone desconocer el contenido específicamente musical ni el carácter artístico o creativo de las prácticas, sino incorporarlos al análisis en tensión con el resto de las dimensiones que constituyen al problema, en torno al cual se requiere una mirada crítica que despliegue y comprenda esa complejidad.

2.2.4 La presencia central del rock

En atención a lo expuesto, es necesario señalar que una característica notable de la música independiente radica en que no se circunscribe a un género musical determinado. De modo que no trabajaremos sobre un género o subgénero particular, como lo han podido hacer otras investigaciones al abordar distintas problemáticas en torno de la música popular local (Alabarces, 1993; De Gori, 2005; Margulis, 1994; Molinari, 2003; Salerno, 2005; Semán, 2006; Silba, 2005; Vila, 1985).

Sin embargo, existen indicios para sostener que la música independiente guarda un vínculo privilegiado y tenso con el rock en Argentina (Alabarces, 2008; Benedetti, 2008; Salerno, 2007) y en otras latitudes, no obstante la prevalencia de algunos subgéneros sobre otros (Baym, 2007; Keightley, 2006; Kruse, 2003). Particularmente en Gran Bretaña, cuyo mercado musical es el tercero en tamaño después de Estados Unidos y Japón (IFPI, 2019) y que se ha constituido en el más prominente para la música independiente, Strachan (2003) ha encontrado en la herencia dejada por el movimiento punk durante los años '70 respecto de la autogestión de la obra musical un elemento fundante del posterior desarrollo musical independiente. No obstante, (tal veremos en el capítulo 4) en nuestro país la historia de la música independiente se ancla en los mismos inicios del género rock, bastante antes de que el movimiento punk tuviera repercusión en la música local. Nuestro abordaje, por tanto, busca problematizar la música independiente teniendo presente la rica historia del rock local (Alabarces, 1993 y 2005; Fischerman, 2004; Vila, 1985) como asimismo la multiplicidad de géneros y subgéneros musicales que pueden encontrarse en los diferentes sellos editoriales (Luchetti, 2007; Vecino, 2011).

Según Benedetti (2008), la historia argentina de lo independiente en el rock se remonta a la década del ochenta, en épocas en que se construyó un enfrentamiento simbó-

lico entre dos modos de hacer música, el que representaba el grupo musical Soda Stereo, entendido como comercial, dependiente de la industria cultural o el capital de los grandes sellos discográficos, mientras por otro lado se perfilaba el que embanderaban los músicos de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, pretendidamente ajeno a la industria cultural, no comercial, autónomo de los mandatos de los grandes sellos discográficos y gestionado por los propios músicos. Si bien en un momento inicial esa diferencia estuvo marcada por el carácter mucho más masivo de Soda Stereo, ya hacia la década del noventa Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota parecían haber alcanzado niveles de popularidad bastante similares. Con el correr del tiempo esa distinción y ese conflicto simbólico no se mantuvieron intactos, sino que aún se extendieron más allá del rock al punto que en tiempos más recientes, es decir, hacia el cambio de siglo, parece haberse alejado de un género específico para constituirse cada vez más en una diferencia entre maneras de hacer música popular. De lo que en gran medida era una suerte de enfrentamiento entre variantes musicales y hasta estéticas bajo el gran paraguas del rock, se fue construyendo una diferencia en la manera de hacer y gestionar la música, más allá de su propio contenido musical.

Si bien esa década representó un momento clave para el impulso de la opción independiente en la música, no es enteramente cierto que se remonte sólo a los años ochenta. Pues desde la década de 1970 se pueden encontrar emprendimientos de gestión independiente de la música, precursor de lo cual fue el grupo MIA (Músicos Independientes Asociados), liderado por los músicos de la familia Vitale, que difícilmente pueda considerarse por fuera de los límites del rock. Según la propia Liliana Vitale:

MIA fue un equipo de más de 20 personas compuesto por músicos, poetas, artistas plásticos, técnicos y productores. Liliana y Lito Vitale, Rubens “Donvi” Vitale, Esther Soto, Alberto Muñoz, Nono Belvis, Juan del Barrio, Daniel Cur-

to, Verónica Condomí, Perla Tarello, Gustavo Mozzi, Mex Urtizberea, Carlos Melero, Luis Samolski, Maria Pita, Emilio Rivoira, Andrea Álvarez, Roxana Kreimer, entre otros, generaron durante los cinco años que duró la experiencia, la primera propuesta realmente independiente de las estructuras del espectáculo dentro de la música argentina en tiempos de la dictadura militar. (Vitale, s/f).

Por nuestra parte, hemos decidido aproximarnos a la música independiente, en principio, desde dos voces de medios de prensa reconocidas por los actores, acaso posicionadas cerca de lo que suele llamarse rock independiente antes que otras variantes de música popular independiente, como son los suplementos juveniles de los diarios Clarín y *Página/12*. Esta elección la hemos hecho atendiendo a la mencionada vinculación entre la práctica musical independiente y el género rock en primer lugar, para indagar en qué medida se apega a éste pero prestando también atención a su extensión más allá de él. Por otra parte, parece existir en el sentido en ellos asignado a la independencia en la música una fuerte referencia a lo genuino, una representación, sino de pertenencia, de cercanía con un ideario de autenticidad, en lo cual la música independiente recuperaría la tradición propia del rock respecto a lo que, según apunta Regev (1997), se considera una lucha constante por distinguir lo auténtico y lo genuino de lo puramente comercial, en una dinámica similar a las estrategias de distinción (Bourdieu 1984).

Ante la ausencia de grandes empresas discográficas a quienes rendir cuenta del trabajo musical, el sentido de la autenticidad puesto en, tal nos dijera una entrevistada, “cumplir con nosotros mismos”, reconoce una potencialidad del trabajo independiente que abre paso a la libre expresión del músico y redundante en una valorización especial del contenido musical. De tal modo, la autenticidad en la música independiente mantendría el sentido histórico de su relato en el rock (Ochoa, 2002), mas acaso no ya planteado en los términos estrictos de la producción conscientemente

contestataria que pudo verse en el rock argentino durante los años setenta y ochenta (Alabarces, 2008), sino anclada en un distanciamiento respecto de las lógicas de gestión mercantil de la música. Veámoslo en concreto.

Patricia entendía su relación con los músicos que invita a su programa de radio de un modo bien ilustrativo de lo que mencionamos al referirnos que la relación que entablaba con los músicos: “[...] es básicamente más genuina [...] no hay una compañía discográfica poniendo plata para pasar sus temas y que entonces hay que invitarla [...] hay una relación más genuina en gustos, en relación” (Patricia, entrevista personal).

Esta disputa por lo auténtico, como detallaremos más adelante, no se limita al contenido musical sino que se nutre de las características que asume la práctica musical independiente, tanto respecto de los intereses comerciales como en torno de la dimensión humana y vincular de la actividad musical. Este inicio nos permitirá indagar en qué medida se da una y otra cosa, reconociendo a posteriori que hemos partido de uno de los aspectos sobre los que se ha construido la noción de lo independiente en la música popular reciente.

En esta dirección, debemos rescatar el trabajo de Jacques (2007) sobre la escena de música independiente reciente en Florianópolis, Brasil. La autora advierte que aquí la llamada escena independiente agrupa numerosos subgéneros del rock en virtud de que este género históricamente se enfrentó con los valores de racionalización representados por las grandes compañías en el negocio de la música, ofreciendo de tal manera una suerte de plataforma imaginaria privilegiada para el desarrollo de la música independiente en tanto actividad productora de la diversidad y originalidad negada por los grandes sellos. Así pueden encontrarse en esa misma escena independiente en Florianópolis subgéneros como el punk rock, hardcore, metal, surf rock, compartiendo ese trasfondo común más allá de las distancias musicales y estéticas entre ellos.

En Buenos Aires, esta cercanía con representaciones propias del rock es posible advertirla, como veremos más adelante, conjuntamente con las tendencias de saltar fronteras de género y la integración de múltiples variantes estéticas que caracterizan al momento actual de la cultura global (Jameson, 1999).

Ahora bien, si esta similitud con el caso brasileiro ya mencionado sugiere la pertinencia de contemplar estudios sobre el fenómeno de la música independiente más allá de las fronteras locales, es necesario señalar que la proliferación de estudios sobre esta cuestión en una escala global exige indagar los procesos aquí estudiados en pos de enriquecer la comprensión de este fenómeno.

2.2.5 La música independiente como fenómeno global

El fenómeno de la música independiente ha concitado, en particular durante los últimos diez años, la atención de numerosas disciplinas de las ciencias sociales en distintos puntos del globo. En tanto han sido puestas bajo la lupa sus diversas particularidades, la rápida expansión de investigaciones concernientes a la música independiente convoca a una reflexión acerca de los procesos sociales globales con que ésta se articula, no para desatender las características locales que asume sino para reconocerlas en su complejo vínculo con problemáticas que exceden las fronteras nacionales y aún regionales.

Por un lado, las transformaciones de las llamadas tecnologías de información y comunicación (TICs) han tenido un reconocido impacto sobre la producción, difusión, distribución y consumo de música. En efecto, se han podido escuchar numerosas voces que han depositado en las transformaciones tecnológicas grandes expectativas de mutación histórica en lo que concierne a producción y consumo culturales. Entre éstas, la música independiente ha gozado de un lugar privilegiado; sin embargo, resulta de suma utilidad reconocer más concretamente cómo han influido sobre ella.

Uno de los aspectos que más se ha asociado con las prácticas musicales independientes es su localización territorial, dada la reducida escala de sus emprendimientos y la dificultad que ello supone para trasvasar el límite geográfico en términos de difusión y distribución del material. A este respecto, el trabajo de Kruse (2010), fundado en una investigación sobre dos ciudades en Estados Unidos, realiza valiosos aportes. Según esta autora, las transformaciones de la música independiente a partir de las innovaciones en materia de tecnología digital no han significado la muerte de lo local en la música, tanto en la construcción de identidades como en la actividad de música en vivo. Kruse reconoce en la música independiente un fuerte sentido de lo local dada su tradicional asociación con lugares físicos y geográficos específicos. Además, plantea que históricamente la llamada escena independiente no se comprendía sino en relación con otras escenas geográficamente cercanas con las cuales se entrelazaba, algo que hoy, con el uso masivo de Internet, se ha vuelto aún más marcado. En concreto, advierte que el advenimiento de Internet y su implicancia en los modos de producir, distribuir y consumir música ha reforzado lo local a la vez que recuperado un sentido de articulación con otras localías, dando lugar a un fenómeno que denomina “translocalidad” (Kruse, 2010: 637). Esto le permite concluir a la autora que, al menos por ahora, está lejos de desaparecer la gravitación de la geografía física sobre las subculturas musicales, aun aquellas más vinculadas a la música independiente y que recurren de modo intensivo a las tecnologías digitales.

Asimismo, Kruse señala que la música independiente existe sobre la premisa de que varios de los actores involucrados en sus distintas etapas obtengan una ganancia en su actividad. En este contexto, para la autora, el advenimiento y desarrollo cada vez más masivo de Internet y su uso por parte de los distintos actores en su actividad musical, conlleva que los músicos independientes deban recurrir a nuevos “porteros” (“gatekeepers” en inglés) que no son

sino capitales vinculados al mercado musical con presencia determinante en el mundo virtual, como *Amazon* o *Itunes*,¹⁸ las dos compañías de mayor cuota de mercado en la música digital a escala global. Es decir, la adopción de tecnologías digitales en el mercado musical no ha estado exenta de la consolidación de grandes jugadores y profundas asimetrías, en particular respecto de quienes poseen la capacidad para distribuir las obras, más allá de las posibilidades de distribución digital con que cuentan los propios músicos a partir de ello, como por ejemplo a través de las redes sociales virtuales.

Por su parte, Baym (2007) ha indagado, a partir del caso de la música independiente en Suecia, el decisivo aporte de las tecnologías digitales para la promoción y exportación de música más allá de los límites nacionales. Según la autora, han sido los fans de la música independiente sueca quienes, a través de su participación en múltiples redes sociales de plataforma digital, la han impulsado mediante sus propios comentarios, reseñas y críticas. Esto ha permitido que muchos músicos independientes, sin contar con capacidad financiera para acceder a medios de distribución ni difusión más allá de las fronteras de su país, hayan sido difundidos en mercados no sólo europeos sino aun del otro lado del océano. Si bien su investigación se ha centrado en las formas del fanatismo musical y su utilización de Internet como estrategia creativa de apropiación de nuevas tecnologías, nos resulta relevante el señalamiento de su importancia en el caso de la música independiente por cuanto refuerzan

¹⁸ *Amazon* es una compañía online de venta de libros, discos, productos electrónicos y otros que opera en una escala global, con tiendas virtuales en distintos países y cuya facturación anual supera los diez billones de dólares (Lindič et al., 2012). Por su parte, *Itunes* es desde 2003 una tienda online de venta de música, propiedad de *Apple Inc.*, que concentra desde hace varios años alrededor de tres cuartas partes del negocio de música digital a escala global, habiendo establecido convenios con las cuatro *majors* y más de mil sellos independientes (Dolata, 2011).

de modo significativo su componente vincular y permiten articularlo en el análisis a las condiciones concretas en que se desarrolla.

Otra dimensión que se ha abordado en torno de la música independiente en varios países es la económica, puntualmente el lugar que ocupa en el mercado musical y discográfico, respecto de lo cual se han suscitado no pocas polémicas en su interior.

Si bien la relación entre sellos *majors* e *indies* así como su curso histórico han sido analizados por varios autores desde la mirada de la economía política (Garofalo, 1987; Hesmondhalgh, 1999 y 1996; Negus, 1999; Peterson y Berger, 1975), cuyos trabajos analizaremos en detalle más adelante,¹⁹ varias investigaciones se han centrado específicamente en la dimensión económica de la música independiente, cuya consideración nos permite extraer herramientas de análisis valiosas para el caso argentino.

En esta dirección, la aproximación de Maggauda (2009) parte de la hipótesis de que la música independiente es un concepto histórico, resultado de luchas y tensiones, tanto en el nivel simbólico como industrial. Su trabajo describe el proceso mediante el cual ésta se ha desarrollado en Italia durante los últimos quince años, particularmente sus luchas entre distintas fracciones al interior de lo que llama escena musical independiente. Este planteo es por demás interesante y merece que nos detengamos un poco en él.

El autor parte de localizar a la música independiente como un sector de la industria musical. Así es que señala que los sellos independientes comenzaron a aparecer en los años cincuenta, constituyéndose en el factor diversificador del mercado musical. Será luego, durante la década de 1970, cuando aparezcan los primeros experimentos de música independiente, ya con un carácter político explícito, aunque ninguno de ellos tuvo continuidad en el tiempo y acabaron en la bancarrota. Sin embargo, durante los años

¹⁹ Véase capítulos 6 y 7.

noventa tuvo lugar en Italia una gran cantidad de festivales y ciclos de música en vivo, muchos de ellos financiados por el gobierno nacional, que colaboró de modo decisivo en el desarrollo más reciente de la música independiente, o lo que podríamos considerar su etapa actual en términos de este autor. Hacia fines de los años noventa y durante los primeros de la década de 2000, el término música independiente se convirtió en algo de interés para la gran industria discográfica. Este proceso, contemporáneo al que puede observarse en Argentina, tuvo lugar en un marco de retracción del mercado discográfico, tanto en Italia como a escala global, aunque diferente al ciclo observado en nuestro país.²⁰ Según Maggauda, hacia fines de la década de 1990 las grandes empresas discográficas se habían comenzado a interesar por las discográficas independientes aunque habrían interrumpido el proceso debido a la necesidad de sortear la crisis en las ventas hacia el cambio de siglo y reformular sus modelos de negocios.

Esta perspectiva, sin embargo, resulta un tanto equivocada en términos históricos, pues desestima el efecto que durante todo el proceso descripto tuvieron las nuevas tecnologías digitales sobre la actividad de sellos y músicos independientes. Mientras Maggauda encuentra la interrupción de un proceso hacia fines de la década, nosotros observamos una continuidad dada por la renovación tecnológica hacia fines de los años ochenta que implicó la masificación del disco compacto y el posterior abaratamiento y difusión de la tecnología digital, cuya incidencia sobre la caída de las ventas de música grabada aún se encuentra vigente. Por ello, encontramos allí una continuidad del proceso de transformación en curso antes que su interrupción, lo cual, por

²⁰ En Argentina, la crisis económica desatada a fines de la década de 1990 provocó que la industria de la música mostrara una curva muy diferente de la global, dado que la retracción local se prolongó desde 1999 hasta 2002, evidenciando desde 2003 un fuerte crecimiento hasta 2007, cuando comenzó un ciclo de estancamiento y retracción que llega hasta nuestros días y que armoniza con el curso reciente del mercado de la música a escala global.

otra parte, es posible advertir en la articulación que durante los últimos años se ha establecido entre los distintos sellos discográficos independientes y las *majors*, dado el abaratamiento de la edición por parte de los primeros y las capacidades de difusión y distribución de las últimas. Por su parte, la mirada de Maggauda sobre ello lo lleva a sostener que la música independiente constituye, en términos de Bourdieu, un sub-campo de producción cultural, en el marco de un campo de producción de gran escala hegemonizado por las *majors*. Si bien, tal desarrollaremos más adelante, esta cuestión puede ser entendida de modo más apropiado desde la perspectiva de la economía política, nos parece de la mayor relevancia este asunto por cuanto se encuentra en juego no sólo la producción de mercancías musicales sino también la producción de sentido.

Precisamente el mismo autor encuentra una tensión en el interior de la música independiente en Italia que ha dado lugar a confrontaciones en torno de su evolución como negocio, es decir, donde se reproducirían las mismas lógicas que en la música *mainstream*, como resultado de haberse vuelto un sector estratégico dada la realidad de la industria musical y discográfica en los últimos años y por haber creado “a lo largo de los años un mundo de valores culturales formado por prácticas productivas, connotaciones políticas y estéticas musicales alternativas” (2009: 306). Por nuestra parte, nos parece necesario remarcar la consolidación de la música independiente en este sentido, pero también tensionarlo con las características de una producción musical diversa barata y a la medida de las necesidades de valorización del capital musical, cuestión que desarrollaremos en la tercera parte de la tesis.

Por último, su trabajo permite advertir una cierta inadecuación de las organizaciones patronales existentes con respecto al fenómeno de la música independiente que guarda cierta similitud con nuestro fenómeno, en tanto las clásicas cámaras empresarias se mostrarían poco receptivas a las demandas específicas de los sellos pequeños. Mientras

en Argentina eso dio origen a la Unión de Discográficas Independientes (Luchetti, 2007), en Italia, casi simultáneamente lo mismo sucedió con la fundación de PMI (Produttori Musicali Indipendenti).

Por su parte, el abordaje de Strachan (2003) del caso del Reino Unido, acaso el centro global de la música independiente, se ha enfocado en el llamado al “hazlo tú mismo” (DIY, sus siglas en inglés) y lo que significó para la música independiente desde su surgimiento en la década de 1970 como parte del movimiento punk. La consigna refiere a la organización del material musical por parte de los propios músicos, tanto en vivo como editado, aunque en su desarrollo posterior se lo haya tendido a identificar con los sellos discográficos más pequeños. En una dirección similar a la de Maggauda, Strachan ha propuesto una aproximación que integre, antes que escinda, la producción de gran escala con la del DIY, procurando analizarla en un vínculo dialéctico con ella, con sus estéticas y discursos, ya que desde su mirada la música en pequeña escala procura una búsqueda de capital simbólico más que económico.

A Strachan, por tanto, tampoco escapa esa duplicidad del fenómeno de la música independiente, expresada en sus aspectos económico y simbólico. Por un lado, reconoce el aporte de las pequeñas discográficas a la industria de la música, lo cual según él muchas veces ha alimentado expectativas frustradas de democratización dado que finalmente están obligadas por la necesidad a colaborar o incorporarse a las *majors*; por otro, advierte que los límites dibujados y sostenidos por los practicantes de DIY en verdad proveen una resistencia simbólica a los discursos totalizantes del capitalismo que incluso ha sido aprovechada con su apropiación por parte de la industria cultural de gran escala como herramienta de marketing. Esto resulta importante de atender pues permite reconocer el vínculo entre las tradiciones contestatarias del rock y la música independiente,

cuyas representaciones se tensan con muchas otras propias del género rock, además de problematizar la relación entre grandes y pequeños actores en el mercado musical.

Por su parte, la investigación llevada adelante por Cammaerts (2010) sobre la música independiente en Bélgica aporta datos muy interesantes respecto del lugar que ocupa en Europa en su conjunto, siendo que el 80% de la edición musical es realizada por sellos discográficos independientes, amén de que el mercado esté profundamente concentrado en las empresas multinacionales, las que despliegan todo su poder económico en la distribución. Por ello, plantea que la música independiente no sea pensada como “fuera del mercado”, sin que ello signifique desatender su diferencial en términos de la relación que se entabla con el músico, el público o sus canales propios de venta o difusión, entre otras cosas. Su trabajo también nos brinda una riqueza desde lo metodológico, pues su recuperación de los testimonios de propietarios de sellos discográficos es realizada desde una perspectiva que no se limita a reproducirlos, sino a comprenderlos en el marco de la integración entre sellos *indies* y *majors* ya descripta, lo que contribuye a enriquecer la articulación entre las dimensiones representacional y económica.

Estas particularidades no son ajenas a la dinámica de la música independiente en América Latina. Así lo ha advertido De Marchi (2006) en el caso de Brasil, donde hacia fines de la década de 1990 —y paralelamente a lo que sucedió en Argentina— tuvo lugar un boom de música independiente. Destaca la importancia de las tecnologías digitales en la producción y difusión musicales, lo cual ha tenido un rol clave en el desarrollo del emprendedorismo por parte de los propios músicos que caracteriza al fenómeno de la música independiente. Por otro lado, esto ha tenido lugar en un marco de reformulación de las estrategias y dinámicas de negocios de las grandes empresas multinacionales de la música en Brasil, con cuyos intereses ha confluido ese desarrollo. Así, estos nuevos “administradores” de la música se

vuelven plenamente funcionales a la gran industria musical y al nuevo modelo productivo de la industria fonográfica, tras haber flexibilizado su “línea de producción”. De Marchi acentúa, en virtud de ello, las diferencias entre los “músicos autónomos” de la década de 1970 y los músicos “emprendedores” de los tiempos más recientes, siendo que estos últimos comparten nociones de mercado con las grandes empresas del sector.

Sin embargo, existen en la música independiente en Brasil múltiples representaciones que se enfrentan u oponen a la gran producción musical, puntualmente en términos de las motivaciones de su actividad y su potencial de innovación. Esta tensión resulta de sumo interés, porque hace al valor representacional de la música independiente no ya al interior de la actividad musical sino social en su conjunto al recuperar múltiples sentidos que, aún cuando pueda tratarse de una actividad enteramente enrolada en la dinámica del capital fonográfico, la distinguen y caracterizan, además de reconocerse por los actores entre las motivaciones de su propia actividad.

La música independiente también ha sido abordada en relación con el género musical. Así como hemos visto establece tensiones con representaciones provenientes del movimiento punk (Strachan, 2003) o del rock en los años 70 (De Marchi, 2006), ha llegado a ser entendida en sí misma como un género. En esta dirección se ubica Barina (2011), cuyo estudio centrado en el caso de Liverpool ha planteado la recuperación de sentidos de comunidad y representaciones de la música independiente como género, acaso postergando la dimensión económica del fenómeno. Desde su perspectiva, la música independiente se centra en lo que llama *indie* rock/pop, aunque su trabajo de campo lo realizó sobre lo que definió como *indie* rock. Más allá de la dificultad de establecer los alcances de esta terminología, lo interesante es que, según ella, la música independiente requiere ser contemplada a partir de su estética y las tradiciones de simplicidad, austeridad, imaginaria

infantil, nostalgia y un cierto fetiche de la guitarra. Inclusive encuentra patrones en la vestimenta de los músicos que remiten a estos elementos simbólicos, como la ropa colorida y comprada en comercios de caridad.²¹ Finalmente, también advierte aquí un cierto apego a las producciones musicales de bajo presupuesto, entendiéndolo como parte de una ética de la música independiente, lo cual para nosotros tiende a ser tanto uno de sus elementos característicos como la condición de su misma existencia, en los sentidos señalados más arriba respecto de su articulación con el capital discográfico.

También en el caso del Reino Unido, Dale (2009) ha abordado la tensión entre el folk y el punk en relación con la música independiente. Según este autor, el punk ha provisto varios de los pilares representacionales sobre los que se han desarrollado distintos fenómenos musicales relacionados con ideales de independencia, autogestión de recitales o edición musical y ajenidad al *mainstream*, durante los últimos veinte años. La originalidad del planteo de Dale está en su problematización de la noción de tradición en torno del punk, siendo que resulta antes bien característica del folk y se suele ubicar en sus antípodas. Si bien a primera vista esto parece resultar extraño a las realidades locales, resulta apropiado contemplar el vínculo simbólico que el fenómeno de la música independiente establece con las producciones (y tradiciones) musicales previas del espacio geográfico donde sucede. Esto significa que en Argentina el análisis de la música independiente, en particular sus

²¹ En varios países europeos, tiendas de venta de ropa con fines benéficos como *Oxfam* o *Humana* se han puesto de moda entre ciertos grupos de jóvenes cercanos a la estética de la música independiente. En Argentina, si bien existen tiendas de este tipo como el *Ejército de Salvación* o *Emaus*, de características similares, que son frecuentadas por jóvenes cercanos a la estética relacionada con la música independiente, el fenómeno se encuentra menos expandido. Si bien esto resulta algo de interés desde el punto de vista de los consumos culturales de los músicos, excede el marco de la presente tesis.

nociones de lo alternativo o contestatario, exige estar atento a representaciones y elementos simbólicos compartidos con músicas previas.

Desde una mirada centrada en el consumo musical, Halnon (2005) ha indagado el fenómeno denominado “Fuck the Mainstream Music” (FTMM),²² con la hipótesis de que representa para los jóvenes el escape de un mundo caracterizado por las grandes marcas. FTMM se refiere a una multiplicidad de producciones musicales que han sido planteadas en abierta oposición al mercado *mainstream* de música en Estados Unidos durante los años noventa, que poco a poco han sido incluidas en las estrategias de negocios de los grandes capitales del mercado musical. En concreto, encuentra un proceso de mercantilización del disenso donde se fetichiza no sólo la noción de autenticidad sino la misma experiencia de la alienación de quienes conforman su público. De este modo, el fenómeno de FTMM resulta una alternativa de mercantilización de la potencia juvenil, mediante la cual se revitaliza el mercado musical y se enriquecen las grandes corporaciones. Por nuestra parte, si bien el mercado local es notablemente más pequeño que el analizado por Halnon y por tanto menores (mas no ausentes) las presiones e intereses hacia un proceso de mercantilización de la disidencia, la música independiente en Argentina se encuentra atravesada por nociones de alternativa y autenticidad que están en permanente tensión con el negocio musical y que se pueden encontrar en numerosos testimonios de los actores.

En esta dirección, Riveros (2006) ha observado que también en Lima (Perú) la música independiente engloba a distintas músicas en virtud de su “contenido contestatario”, por lo que prefiere hablar de una “escena alterna” de rock,

²² La expresión “Fuck the mainstream music” podría traducirse al español como “Al carajo con la música comercial”, aunque por nuestras regiones no se haya planteado el fenómeno en estos términos. Para un abordaje sobre lo alternativo en la música rock -manifestación local del fenómeno indicado por Halnon-, véase Lunardelli (2002).

más allá de que se incluyan en ella a distintos subgéneros musicales. Opta así por agrupar a las distintas músicas en virtud del carácter contestatario de sus letras y reconociendo lazos estéticos con subgéneros musicales originalmente norteamericanos o europeos aunque sin analizar su vínculo con tradiciones musicales locales. Ahora bien, una cuestión que Riveros subraya y nos parece pertinente no perder de vista es la articulación entre las bandas musicales y otros actores, como comunicadores, importadores de instrumentos musicales, críticos, los cuales en mercados musicales más acotados que en los países centrales cumplen un rol fundamental en la conformación, expansión y consolidación de procesos como el que indagamos.

Finalmente, también se ha llamado la atención respecto de la conexión entre estos otros actores, los músicos y los editores musicales. El trabajo de Waits (2008) sobre las estaciones de radio de tipo *college*²³ en Los Ángeles, Estados Unidos, durante el último tramo de la década de 1990, ha contribuido en la comprensión de por qué y cómo las radios han asumido un papel central, no sólo en la difusión, sino en la construcción de la música independiente como tal. Allí, Waits refiere y analiza la tensión entre sellos discográficos independientes y radios *college*, atravesada por el interés de los primeros en difundir sus discos (para lo cual muchos han debido recurrir a convenios con *majors*) y el apego de las segundas, cuyos encargados de programación “filtran” las distintas músicas de su rotación, a cierta noción —no exenta de disputas— de música independiente que excluye cualquier vínculo con *majors*. Waits expone lúcidamente un aspecto problemático de la definición de música independiente, reconociéndolo como resultado de conflictos e

²³ El concepto de *college radio*, forjado en Estados Unidos, hace alusión a las estaciones de radio cuyas emisiones se focalizan en la comunidad académica y sin el afán de lucro de las grandes cadenas. Para su definición, véase Sauls (2001).

intereses contrapuestos tanto en la dimensión simbólica como económica, perspectiva que compartimos y desarrollamos más adelante en esta tesis.

En síntesis, los abordajes más recientes sobre la música independiente nos permiten advertir, por un lado, el vasto alcance de este fenómeno, que puede encontrarse en lugares tan dispares como Perú o Italia; por otro, lo más interesante, procesos de diversa índole que a escala global han influido sobre él casi simultáneamente. De tal modo, la música independiente se localiza en ámbitos geográficos concretos al tiempo que se encuentra atravesada por procesos globales. Esta duplicidad reviste especial riqueza por cuanto su comprensión enriquece no sólo el análisis del fenómeno en concreto, sino que despierta el interés sobre el modo que las transformaciones sociales a escala global son visibilizadas y materializadas en la esfera cultural.

Lo dicho vale tanto para el mencionado proceso de mercantilización del disenso, característico de las transformaciones en el plano representacional de la cultura a escala global, como para el desarrollo de la música independiente en tanto negocio de músicos, editores y otros actores emprendedores en un marco de renovada concentración de capital en los mercados musicales. La atención que las *majors* habrían puesto sobre la producción musical independiente en los últimos quince años demanda un análisis de la reestructuración de sus estrategias de negocios globales, las posibilidades tecnológicas de que dispone para ello pero también los desarrollos que evidencia la producción musical a escala local. Ello significa ni más ni menos que reconocer el carácter histórico de la problemática que nos proponemos abordar. Además, la recuperación de nociones como independencia, autenticidad o diversidad musical por parte de las estrategias comerciales de los distintos capitales involucrados ressignifica necesariamente al propio fenómeno de la música independiente.

2.2.6 ¿Escena, campo o formación?

Las recientes transformaciones en la música popular, en particular en torno de las nuevas tecnologías, exigen a las ciencias sociales el desafío de actualizar críticamente su andamiaje conceptual. Mencionando varias de ellas aunque sin ser exhaustivos, podemos señalar la creciente ubicuidad de la música (Yúdice, 2007), la proliferación de la música en nuestra vida cotidiana (De Nora, 2000), la presencia determinante de la música en la construcción de identidades así como en la expresión pública de la intimidad (Frith, 2001), la capacidad de la música como oportunidad de desarrollo (Ochoa, 2003), la potenciación de los vínculos y redes virtuales en relación con la música (Baym, 2007), la posición clave de la música en la difusión de novedosas formas del derecho de autor y el desafío hecho al copyright tradicional por parte de la piratería y los intercambios de archivos *peer to peer* (Zukerfeld, 2009).

Ante estas circunstancias, todas de factura reciente, las ciencias sociales han apelado a distintos conceptos aunque no siempre se ha tenido la precaución teórica de debatirlos y examinar los supuestos que movilizan.

En el presente apartado abrimos el debate sobre ciertas categorías con que las ciencias sociales se aproximan a las nuevas pautas de producción, consumo y circulación de música. ¿Qué significa hablar de campos, escenas musicales, industrias o nichos de mercado? ¿Cuál es la relación entre música y sociedad allí supuesta? ¿Qué implicancias tiene esta elección para la investigación social? Planteamos esta discusión desde la convicción teórica de que la música, como la cultura, no es mero reflejo ni esfera autónoma sino constitutiva de lo social y, por tanto, atravesada por relaciones de desigualdad. Proponemos, en las líneas que siguen, una revisión de cada una de aquellas nociones a partir de investigaciones concretas donde fueron movilizadas para

luego recuperar el concepto de formación en la comprensión crítica de la música independiente como el más potente para comprender su vínculo con la totalidad de lo social.

a) Campo

Fuertemente asentado en la tradición sociológica de la cultura, el concepto de campo es uno de los más utilizados en los abordajes de las músicas populares. Reconociendo su origen en Bourdieu (1984 y 2003), el campo permite abordar desigualdades y posiciones de fuerza, así como instituciones, actores, doxas. Una cuestión central en este concepto es la relativa autonomía asignada por Bourdieu a los campos, particularmente al cultural. En este sentido, si bien se reconocen posiciones de fuerza en su interior y legitimidades donde lo instituido tiene un peso decisivo, guarda la dificultad de mantener una cierta separación respecto de las lógicas de reproducción social en mayor escala. Sin embargo, las desigualdades al interior de los campos son entendidas más en términos de la legitimidad y las pautas del propio campo que recurriendo a su vínculo con el todo social. Su utilización en distintos estudios sobre la temática musical nos ayuda a iluminar en el terreno concreto lo aquí planteado.

En García (2009), quien se propone delinear el campo musical nacional colombiano, hay una demanda de reconsideración de la teoría de Bourdieu sobre los campos en torno del rock y la periferia en virtud de pensar la relación entre cultura y sectores populares en América Latina. Ahora bien, amén del uso del concepto de campo para aproximarse a las representaciones de los actores respecto de sus productos, en virtud de cómo ellos median sus intenciones de desenvolverse en el campo, éste último supone para el autor una ajenidad al mercado, cual si éste estuviera presente pero sólo en una parte, en la “punta de la pirámide” y no afectara al resto de los actores que se desempeñan debajo, en su base. Es decir, se supone que es posible llegar

al mercado, pero no que la lógica del capital está presente en todo el campo incluyendo, para retomar su metáfora, la base de la pirámide. En este sentido, se advierte una suerte de desconocimiento de la complejidad de la hegemonía considerándosela únicamente como ideológica, sin la fuerza de lo material impregnada por las relaciones concretas entre músicos, audiencias y demás actores. Según este autor, al interior del campo “negocian” la lógica económica y la lógica cultural, como si fueran extrañas una de otra y el campo fuera un instrumento válido ajeno a ellas, un espacio neutro donde intervienen ambas.

Por su parte, Carrillo Rodríguez (2009), respecto de su indagación de la música popular argentina en el contexto del conflicto bélico por las Islas Malvinas, utiliza el concepto de campo en una amplitud mayor que otros autores, al referirse a la música popular en su conjunto como “el campo de la música popular argentina” (2009: 21, traducción propia).²⁴ Desde nuestro punto de vista, el problema allí es que la gran extensión del concepto de campo termina sirviendo a modo de contexto sin, por otro lado, actualizar o re discutir la categoría bourdeana en el plano local a la luz de su atravesamiento por lo económico y lo político.

Otra dificultad del concepto en los estudios sobre música es que no parece guardar una especificidad que lo distinga de, principalmente, el concepto de escena. Así, Magaudda (2009) lo utiliza para referirse al desarrollo reciente del rock independiente en Italia en tanto espacio de producción y consumo cultural: “En los últimos quince años, la música rock independiente se ha convertido en un amplio campo de producción y consumo cultural en Italia” (2009: 295, traducción propia), recuperando explícitamente

²⁴ El fragmento original en inglés sostiene: “The generational, thematic, and generic expansion of Mercedes Sosa’s repertoire in the early 1980s was concomitant with – indeed, was made possible by – the transformation of her status within the field of Argentinean popular music and the reorganization of the field itself between the mid-1970s and early 1980s.” (Carrillo Rodríguez, 2009: 21).

a Bourdieu en su andamiaje conceptual. Sin embargo, líneas más adelante utiliza, en cambio, el concepto de escena para referirse aparentemente a lo mismo al decir que: “nuevos agentes que representan la industria de la música popular independiente a nivel nacional necesitan atender reclamos de autenticidad elevados por las alas extremistas y alternativas de la escena musical independiente” (2009: 295, traducción propia).²⁵

Si bien esto puede parecer un mero error del investigador antes que un problema del concepto, la aparición de un inconveniente similar en otro estudio reciente sobre la problemática de la música rioplatense desde una mirada antropológica nos sugiere que no es así. En efecto, Domínguez (2009) apela al concepto de campo siguiendo a Middleton “Deste modo, o trabalho aborda algumas problemáticas recorrentes nos estudos sobre práticas musicais que combinam descrições da organização contemporânea dos campos musicais e referência à história da sua articulação em contextos ideológicos nacionais (Middleton, 2003: 11)” (Domínguez, 2009: 22), y procurando analizarlo de modo situado. Luego, sostiene que sus resultados de investigación le permitieron “evidenciar, por outro lado, que a música popular da cidade pode ser entendida como um campo onde diferentes gêneros (por mais que sejam todos parte do segmento ‘popular’) têm diferentes níveis de prestígio e de aceitação, apela às identificações de grupos distintos e são suscetíveis de ocupar diversos espaços, assim como são alvo de políticas culturais quantitativa e qualitativamente diferenciadas que apontam para sua legitimação” (2009: 23). Y más adelante, en otra sección del trabajo, vuelve sobre el concepto de escena como sinónimo del campo antes

²⁵ El original indica: “Over the last fifteen years, independent rock music has become a wider field of cultural production and consumption in Italy”, y luego “[...] new agents who represent the independent popular music industry at the national level need to deal with claims for authenticity raised by the alternative and extreme wings of the independent music scene” (2009: 295).

mencionado: “a crescente presença do candombe uruguaio na cena da música popular argentina como parte de seu processo de divulgação na cena da música popular internacional – o que se relaciona, obviamente, à indústria discográfica.” (2009: 101). Y para sumar complejidad conceptual, luego refiere el concepto de escena a un género específico: “[Rubén Rada] Em 1977, nos EUA, participou do projeto OPA junto aos irmãos Fattorusso e em 1978, já em Buenos Aires – cidade onde residiu durante 12 anos e gravou mais de 15 discos –, forma La Banda, um conjunto importante na cena do rock nacional” (2009: 103). En síntesis, el concepto pierde especificidad y, por tanto, deja de constituir una herramienta precisa en la comprensión de los fenómenos musicales abordados.

Ahora bien, no es el problema conceptual entre campo y música algo que ha pasado inadvertido, aún respecto de la producción reciente en América Latina. Como ha indicado Ibarra (2004), el concepto de campo resulta algo inapropiado para indagar transformaciones en la música popular ante el avance de la mercantilización en la cultura y su impronta sobre la música:

Este concepto ha sido utilizado para estudiar el campo literario, el campo artístico y el campo científico sobre la base de prolongadas investigaciones y datos acumulados por instituciones y equipos de investigación. Tengo dudas de que pueda ser aplicado al estudio de la música popular sin más, tomando en cuenta que ésta es un vasto espacio de producción cultural en el que los circuitos de producción y consumo se hallan conectados a los medios masivos y espacios públicos, donde priman articulaciones de tipo mercantil. (Ibarra, 2004: 85).

En síntesis, se trata de un concepto que no sólo resulta inadecuado para comprender las características mercantiles de la música y su vinculación con el exterior (del campo), sino que se evidencia poco estricto en cuanto a su extensión, lo cual, amén de permitir analizar posiciones de fuerza y desigualdad en su interior, parece llevarlo a constituir una

suerte de categoría “comodín” que puede aplicarse tanto a un género, un espacio nacional o la música popular en su conjunto. Si bien es un concepto que puede resultar sumamente pertinente para ciertas áreas de la cultura, en la historia reciente de nuestro país la esfera cultural se ha evidenciado no ya influenciada por los avatares sociales y políticos, sino que se ha transformado notablemente en virtud de ellos, lo que hace problemática su aplicación sin más en el caso que compete a esta tesis.

b) Escena

Otro concepto recurrente en los estudios sobre música es el de escena. Hesmondhalgh (2005) ha señalado que tendió a reemplazar al de subcultura, tributario éste de la convicción de que estudiar música popular era estudiar a la juventud. Según él, si bien ha servido para repensar fenómenos vinculados a lugar y espacio de producción y consumo musical, escena es un término confuso en sus propios términos. Si el concepto de subcultura tenía una impronta estructuralista y tendía a fijar y agrupar a los sujetos, el de escena, en cambio, tendría la virtud de ajustarse a cambios permanentemente, mostrándose más flexible frente a los ingresos y salidas de quienes la integran y aceptando distintos roles de sus actores. En tal sentido, se mostraría más adecuado a la mixtura de géneros que la música ha venido experimentando en los últimos veinte años y que, por otro lado, caracteriza al fenómeno de la música independiente.

En particular se ha utilizado para limitar los fenómenos musicales geográficamente, si bien, tal hemos visto líneas arriba, también funciona como demarcación de un determinado grupo o mixturas de géneros o gran área musical (como música popular o académica, por caso).

Uno de los trabajos que más ha colaborado con la difusión de este concepto es el de Thornton (1996), quien lo articuló al del subculturas en ocasión de su aproximación al fenómeno de los clubes de música ingleses. Thornton

responde con este concepto a la tradición de la escuela de Birmingham de valerse de la noción de subcultura para vincular juventud y música, asumiendo que se mantenía extraña a la influencia y la acción de los medios, como si fuera un espacio de verdad transparente.²⁶ Su propuesta teórica, por tanto, integra el abordaje de la presencia constitutiva de los medios y la noción de escena le permite reconocer las particularidades locales de ese entrecruzamiento en tiempos de procesos culturales globales.

Más recientemente, Halnon (2005) trabajó con la idea de escenas para advertir lo que representa para quienes en ellas participan, por lo que se muestra potente para hablar de un área de significación para los sujetos en la música. El problema es que no se indaga su relación con el resto de lo social en su sentido constitutivo, es decir, con lo social más allá de lo estrictamente musical. En tanto la escena tiene lugar en un contexto, no se avanza más allá del vínculo meramente contextual.

Por su parte, Dale (2008) da cuenta de que en Inglaterra parece haberse desarrollado bastante el concepto de escena en torno del *indie*. Sin embargo, no sólo no se problematiza y se da por supuesta su pertinencia sino que no se encuentra definición de él en todo su trabajo. Si bien esto podría considerarse un olvido del autor, lo cierto es que el término de escena goza en los últimos tiempos del beneplácito de los estudios sobre música popular y, por lo tanto, no se le suele problematizar o criticar demasiado. El uso que de él hace el autor, sin embargo, parece situar al fenómeno por fuera de las lógicas económicas hegemónicas, hasta que es cooptado y dejaría entonces de ser una escena. De ese modo, la escena no tendría articulaciones en su constitución con lo

²⁶ Según la autora, “la tradición de Birmingham frecuentemente localizó a las subculturas como nichos transparentes en un mundo opaco como si la vida subcultural hablara en términos de una verdad inmediata” (Thornton, 1996: 119, traducción propia).

económico o con el carácter mercantil de la música, sino que sería una suerte de espacio de ajenidad o externalidad respecto del mundo de la música comercial.

En América Latina, por su parte, el concepto de escena también ha sido poco discutido. Fontanari (2004), en su estudio sobre la música electrónica en Porto Alegre, utiliza el concepto de escena asigándole varias características que responden al de campo pues, tal hemos visto, reconoce un ethos, sentidos dominantes, actores, prácticas y hasta una cultura de música electrónica:

O agenciamento jovem teria como resultado a incorporação de indivíduos que não necessariamente compartilham dos códigos dominantes na cena eletrônica, — como os indivíduos de outras culturas jovens. O que particulariza os “outsiders” é o modo como se apropriam e dão sentido à festa e à cultura da música eletrônica em geral: estão mais preocupados em “badalar” do que com a experiência da música: “...tu enxerga numa pista de dança quem é da cena e quem não é...” (Francisco, em 06/08/03). Entre os estabelecidos —participantes efetivos, tendo incorporado o ethos da cena— haveria divisões estilísticas, ou melhor, estilístico-sociais. (Fontanari, 2004: 3).

En la escena electrónica, según el autor, confluyen varios subgéneros, aunque el *house* queda casi fuera —por diversas razones—; es decir, la escena parece ser el territorio de un género musical. Sin embargo, para el autor, cultura y subcultura componen la escena electrónica, de modo que la escena se erige como un concepto de mayor alcance aunque de ningún modo contradictorio en términos teóricos con los otros dos. Si bien el autor define en otro trabajo (Fontanari, 2003) la noción de escena,²⁷ no lo

²⁷ Dice Fontanari que “la noción de escena remite a lo local, al territorio, al espacio social, al escenario, en fin, a una escena donde los símbolos asociados a la música electrónica de pista son operados por los actores sociales ‘responsables’. Sirve para pensar la apropiación local de una cultural global” (2003: 36, traducción propia).

coteja con otros términos. Pero lo sitúa geográficamente, de modo que hay escenas locales, regionales y hasta global. La cuestión problemática está dada por la aparición del mercado en su problemática y esta articulación no se indaga. En la escena se intersectan la cultura rave y la cultura universitaria, en relación con un “lenguaje dominante”, aunque sin problematizar la naturaleza económica o social de esa dominación.

En síntesis, el concepto de escena permite situar el foco sobre la acción de los sujetos, facilitando un abordaje del movimiento que éstos realizan así como del atravesamiento y mixtura de géneros musicales, aunque tiende a desarticular aún más que el concepto de campo a los fenómenos musicales de la totalidad social que les es contemporánea.

c) *Industria*

Esta última dificultad no se encuentra presente en los estudios que hacen foco sobre la industria de la música popular, paradigmáticamente realizados desde la economía política de la cultura. Esta mirada, sin embargo, se encuentra muy poco desarrollada en América Latina y por de pronto se puede localizar casi exclusivamente en la academia europea.

Sin duda la economía política de la música de Attali (1985) constituye una obra pionera en esta perspectiva. Attali parte del reconocimiento histórico de la condición industrial de la música hacia fines del siglo XIX y ya plenamente al iniciarse el siguiente, como resultado de los avances en la técnica de grabación del sonido que permitieron integrar a la música en una dinámica industrial de copia y repetición, movilizadora por la lógica de reproducción del capital mediante las compañías discográficas. En la medida en que pudo ser grabada, copiada y almacenada, la música pasó a conformar una más de las áreas en que el capitalismo desplegaba su potencial industrial y eso abría un camino de investigación musical novedoso y desafiante. El pasaje de la música de una dinámica de reproducción, en que la viva experiencia tenía el papel central, a una de repetición,

donde la producción en serie desplazaba a esa experiencia única e irreplicable para erigir a una nueva audiencia, caracterizada por un oyente individual, y a un músico que ha perdido el control sobre el producto de su trabajo, da nacimiento a su economía política.²⁸ Éste se encuentra regido ahora por parámetros técnicos de los que el intérprete musical no dispone, sino que son llevados a cabo por los técnicos e ingenieros de sonido contratados por las compañías editoras. El músico, en este esquema, pasaba a ser una suerte de engranaje de una maquinaria poderosa y regida por intereses extra musicales.

Uno de los aportes fundamentales de Attali fue, a nuestro entender, su reconocimiento del músico, siempre que sea contratado por una compañía musical, como un trabajador al servicio del capital mucho antes de que se hablara del trabajo creativo o aún de las industrias culturales²⁹ y, como consecuencia de ello, la inquietud acerca de la pregunta por el carácter industrial de la música. El lugar de poder que en numerosos estudios le han asignado a las grandes compañías de música en la construcción de hits, modas y estéticas mucho debe a sus originales planteos.

Ya más cerca de nuestros días, también Hesmondhalgh (1998) ha puesto el acento investigativo en la industria, en consonancia con la importancia dada a la relación entre *majors* e *indies* en la música dance y sus distintas características. Se reconoce así una cierta industria de la música *indie*, incluso articulada con la noción de capital social y ciertas representaciones de lo artístico:

Como hemos visto, las corporaciones que dominan las industrias culturales han desarrollado un entendimiento del valor económico de la “credibilidad”, y ahora tienen numerosas

²⁸ Sostiene Attali: “[...] when the locus of music changes, when people begin to listen to it in silence and exchange it for money [...] then emerges a battle for the purchase and sale of power, a political economy.” (1985: 26).

²⁹ Debe aquí tenerse presente que la publicación original en francés data de 1977.

estrategias para incorporar la música imbuida de ello en sus organizaciones. Esto significa que el viejo modelo americano de *major*s e independientes en la industria discográfica, la cual representa a las *major*s como gigantes pesados e indiferentes, no funciona más, como han argumentado muchas críticas recientes (Hesmondhalgh, 1998: 248; traducción propia).

La noción de industria permite, en síntesis, indagar aquellos aspectos de la producción musical más vinculados con las relaciones de poder y desigualdad entre sus actores, así como restituir al músico la condición de trabajador, lo cual reviste para nosotros la mayor importancia aunque la música independiente no tienda a ser reconocida como una industria en virtud de su diferencia respecto de la música comercial.

Sin embargo, amén de la potencialidad del concepto de industria para pensar las lógicas que intervienen en los fenómenos musicales desde las perspectivas de las ciencias sociales, posterga o desatiende la producción de significaciones por parte de los propios sujetos, algo que en la música independiente, máxime en nuestras latitudes, resulta determinante dada la pequeña escala del mercado y la cantidad de emprendimientos cuya actividad se enmarca dentro de la llamada autogestión cultural o bien donde no intervienen pequeñas ni medianas compañías discográficas. Una alternativa a ello que recupera la perspectiva económica es la de mercado, tal veremos a continuación.

d) Mercado

Si bien la apelación al mercado permite reconocer desigualdades económicas, el problema que tiene este concepto es que se moviliza únicamente en torno del comercio y el consumo musical. Es decir, alimenta una perspectiva centrada en el consumo, en particular en torno de la difusión de música por la web y la pérdida del negocio de las multinacionales de la música en manos de la piratería y el

intercambio de archivos. De esa manera, permite abordar problemas de la realidad económica de la música pero no así de problemáticas de la producción de música.

Katz (2006) utiliza centralmente la categoría de mercado, lo que le permite identificar lógicas de funcionamiento, tamaños, y reconocer claramente el lugar de la música independiente como filtro de los capitales discográficos de gran escala, aunque a nivel del comercio de la música. Por ello, se queda a medio camino respecto de comprender las representaciones de los sujetos acerca de su práctica y cómo ello mismo reproduce, pero establece también, tensiones con las lógicas económicas.

Por su parte, De Gori (2005) apela a la categoría de mercado con la intención de enriquecer el análisis de un género musical:

Lentamente se va constituyendo un público, así como un puñado significativo de seguidores. Pero dicho género, por primera vez, comenzaba a trascender los ámbitos locales a partir de su incorporación a un mercado y un circuito nacional. La mercantilización de la vida cultural, propiciada por el neoliberalismo, encontraría en la cumbia un producto novedoso [...] (De Gori, 2005: 356).

El mercado, en esta perspectiva, se vuelve una categoría que permite articular un proceso histórico global con la expansión y consolidación de un género musical como la cumbia sin dejar de comprender sus especificidades locales. Por otra parte, la conformación de un mercado de la cumbia le permite al autor reconocer la presencia de “los masivos programas musicales realizados por algunos canales de televisión” (2005: 360) que tuvieron un papel fundamental en la construcción de un mundo “cumbiero”.

La riqueza del concepto está dada por su capacidad para articular fenómenos musicales no sólo con la lógica lucrativa de los capitales discográficos sino también con los medios, centralmente audiovisuales, así como sus sponsors, cuyo concurso contribuye de modo decisivo en la

constitución de la cumbia como una oportunidad de negocios. Sin embargo, la capacidad explicativa del mercado se encuentra ligada a su condición ser un espacio de intercambio de productos del trabajo ya terminados, esto es, el lugar de realización de las mercancías musicales, con lo cual sin integrar al análisis el proceso productivo de éstas se corre el riesgo de invertir el proceso explicándolo por su resultado.

Con todo, la recuperación del lugar que en torno a procesos musicales le corresponde a los medios y otros capitales en busca de negocios significa un enriquecimiento del análisis sobre las músicas populares en Argentina.

Es decir, el mercado permite establecer un vínculo entre el interés económico y la música, aunque se construye como una relación de externalidad, además de puntual, donde no se reconocen en su mutua constitución (Williams, 1977) sino una vez el producto musical ha sido terminado.

e) Formación

Una cuestión que nos sorprendió mientras recogíamos y sistematizábamos las perspectivas teóricas y los conceptos movilizados por las distintas investigaciones es que prácticamente no encontramos ninguna que apelara al concepto de formación, no ya para pensar el fenómeno de la música independiente, sino aún para estudiar alguna problemática de la música popular.

Considerar las formaciones sociales representa tomar en cuenta la totalidad de lo social desde la problemática específica que se trabaje. En el caso de la música independiente, esto supone retomar no sólo la dinámica y los procesos internos de la producción musical, es decir, las prácticas de ejecución, gestión, edición o difusión, sino problematizar su vínculo con los procesos de crecimiento de la música como consumo mercantil, los movimientos y procesos del mercado musical local, los sentidos que adquiere la cultura para las políticas públicas, entre otros procesos históricos que hacen a la situación del fenómeno concreto, es decir,

a considerar su dimensión histórica y geográfica. Este es el sentido recuperado por Grossberg (2006) en el contextualismo propuesto desde una “teoría de la articulación” para los estudios culturales.

Además, pensar en formaciones sociales no significa concebir estructuras estancas y monolíticas, sino configuraciones conflictivas, con tensiones, enfrentamientos y luchas. Es decir, otorga al análisis de la cultura herramientas teóricas que permiten comprender los acuerdos y las disputas entre actores sociales que atraviesan de distintas maneras a los procesos de significación que están siendo investigados.

La riqueza de la categoría de formación social estriba en que nos llama a un reconocimiento de nuestro propio lugar como investigadores en ella, no sólo en términos del trabajo académico per se, sino como un paso hacia una toma de posición frente a nuestros problemas de investigación.

Desde nuestra perspectiva, las prácticas musicales independientes, como ejercicios artísticos realizados bajo particulares condiciones materiales, constituyen una formación, en el sentido en que es definida como simultáneamente compuesta por “formas artísticas y ubicaciones sociales” (Williams, 1986: 30; traducción propia), en la cual entran en tensión elementos propios del funcionamiento hegemónico del mercado así como también expectativas y representaciones que se presentan antagónicas. Es sobre esta complejidad que las tradiciones de la industria musical, aún la que parece más constitutiva de la lógica mercantil, pueden articularse y revitalizar la dinámica hegemónica en su conjunto.

Como ha planteado Williams, el concepto de hegemonía no puede ser analizado sólo en virtud del marco institucional sino como un proceso “lleno de contradicciones y de conflictos irresueltos” (1977: 118; traducción propia), que no se limita al conjunto de los aparatos ideológicos del Estado tal como lo planteaba Althusser (1984). Ahora bien, debemos poner en perspectiva histórica este análisis a la luz

de nuestra investigación, lo que equiere repensar la idea de aparatos ideológicos respecto de la acumulación de capital en torno de las industrias culturales.

Sin negar la complejidad de los procesos involucrados, lo que observamos en el caso de la música independiente es que la mutación de forma del capitalismo global, iniciada en los años setenta pero cuyo desarrollo ulterior alcanza nuestros días, deja cada vez más la resolución de sus contradicciones en manos del mercado de capitales antes que en organismos estatales, entre ellos, los que operan en la cultura en general y la música en particular.

Ante esta mutación, que no es sino otra cara del proceso que Jameson (1999) refiere como giro cultural, los organismos e instituciones que históricamente cumplieron con la función de reproducción ideológica resultan inadecuados en el capitalismo tardío y, por tanto, representan un lastre cuyo sostén no sólo ocupa cuantiosos recursos sino que ha perdido legitimidad. Mientras los aparatos ideológicos del Estado se encontraban insertos en una lógica letrada de ideología, la industria cultural, valiéndose de la versatilidad y masividad de los medios de comunicación, principalmente los audiovisuales, manifiesta una construcción diferente de la reproducción del orden, que Nun (1989: 95) ha catalogado como “industria de la conciencia”.

En tal sentido, podemos concluir que ha cambiado la forma con que se construye hegemonía, los intereses dominantes se manifiestan claramente identificables a través de las organizaciones de propietarios de medios de producción musical. No se trata meramente de que las formaciones en las “sociedades complejas desarrolladas [...] a diferencia de las instituciones, juegan un rol crecientemente importante” (Williams, 1977: 119, traducción propia); antes bien, eso es parte de una lúcida mirada por parte de Williams de un proceso histórico en curso. Lo que sucede es que las instituciones típicamente relacionadas con una totalidad social específica e histórica comenzaban a mutar en su función e

importancia dentro del sistema de construcción de hegemonía de acuerdo a las transformaciones del capitalismo en su totalidad y en particular en la cultura.³⁰

En la actualidad, no se trata de que las formaciones en las sociedades desarrolladas suman complejidad al conjunto de lo social, sino que son las formaciones, en tanto modalidades históricas de organización simbólica, las formas adecuadas de construcción de hegemonía. Así, la música independiente se constituye en un fenómeno cuya relevancia se extiende más allá de lo meramente cultural, en virtud de su capacidad para intervenir en los procesos de producción y reproducción social.

2.3 Las características de la llamada música independiente en Buenos Aires

Tal mencionamos, la música independiente se define en términos de diferencia respecto de las formas industriales de la música, o música “comercial”. A partir de una primera indagación sobre fuentes primarias y secundarias, hemos advertido que esta diferencia se construye sobre diversas dimensiones: género, tamaño o escala, tipo de gestión y dimensión del vínculo o relacional. Se trata de una construcción teórica que parte del resultado de nuestro análisis y nos resulta útil para comprender las distintas maneras en que es representada la música independiente y que, lejos de dar cuenta de ella en su totalidad, resulta un insumo crítico para nuestro proceso de investigación y es en ese ámbito donde estrictamente reside su validez.

³⁰ Un interesante ejemplo de ello es el desarrollo reciente de la “responsabilidad social empresarial” en torno de distintas actividades que cumplen un papel clave en el orden social. Al respecto, véase la interesante crítica de Shamir (2005) y, para el caso de Argentina, Fuertes, Goyburu y Kosacoff (2006).

A excepción de las fronteras de género de la música independiente, el resto de las dimensiones sobre las cuales en Buenos Aires ésta se define establecen una particular plataforma de representaciones sociales en torno del funcionamiento económico específico de la producción musical independiente. Sobre estas dimensiones veremos cómo se construyen idearios de actores, clases, tensiones y enfrentamientos.

2.3.1 La dimensión de género

Existen dos componentes de la dimensión de género³¹ en lo que se llama música independiente de acuerdo al material relevado. En primer lugar, hay una significación claramente orientada hacia el rock en un sentido amplio, más allá de que existan ciertas subdivisiones de acuerdo a los recursos musicales más notorios de los diversos grupos o bandas, es decir, por ejemplo, si se ocupan sonidos electrónicos, se centran en la voz y las cuerdas o si fusionan distintos géneros musicales. Es este primer sentido una limitación de lo que se representa bajo el rótulo de “independiente” al hablar de música, en término de sus fronteras de género; se sabe que no se trata de un grupo de cumbia, que tampoco se refiere a un grupo de música de cámara ni a una pequeña compañía de ópera. Ahora bien, también interviene, en segundo lugar, una significación en aparente sentido contrario, en la medida en que no se reconocen géneros o compartimientos estéticos estancos sino la necesidad de no detenerse en ellos en la medida en que se busca dar cauce a la libertad creativa del músico; muchos de los músicos son mencionados como “inclasificables”: “Sí, existe algo

³¹ El uso de la categoría de género se funda en las definiciones dadas por Frith (1996) y Negus (1999), asumiendo que comprende tanto elementos musicales como extramusicales e incluyendo la percepción de los sujetos así como el papel clave de la industria musical en la construcción de esas percepciones. Respecto del debate reciente en torno de la definición de género, véase Guerrero (2012).

que en general se llama independiente. La realidad que en ese movimiento se encuentran englobados una cantidad y variedad de artistas difíciles de catalogar.” (Julio, entrevista realizada por correo electrónico).

Lejos de resultar una dificultad, se reconoce como una fortaleza en tanto se observa como una prueba de verdad de la libertad artística. En ese sentido, la no pertenencia a un género o subgénero específico o bien el pasaje de uno a otro por parte de los músicos independientes son consideradas acciones liberadoras que se da la música independiente consigo misma. Esto, se supone, la distingue del *mainstream*, donde las compañías discográficas, entendidas como la corrupción comercial de la cultura, construyen, sostienen y deshacen categorías musicales de acuerdo a sus propios intereses.

Por otro lado, mientras se sostiene esta diferencia en cuanto a la forma de agrupar músicas por parte del espacio *mainstream* y el independiente, existen, al menos en algunos medios periodísticos especializados, tres categorías “estrellas” de lo que en la generalidad se entiende por música independiente: el *indie* rock, el *indie* pop —la principal de la música independiente, según Baym (2007)— y el *indie* folk. Si bien hay cierto consenso en torno de la aparición de tales categorías durante los años noventa, más allá de que puedan ser consideradas demasiado amplias, dan cuenta de la existencia de un vínculo importante entre la música independiente y la construcción de categorías musicales, procurando, al menos, que debamos preguntarnos acerca de la tensión existente entre el polo de la nominación categorial comercial y el del espíritu musical libre.

Una última cuestión que creemos debe ser mencionada en torno de esta dimensión tiene que ver con el primer sentido que hemos referido, aquél que remite la música independiente al rock. Ello por cuanto parecería recuperarse cierto sentido contestatario presente históricamente en el rock, que habría sido subsumido por los intereses comerciales de las grandes empresas discográficas; en este

sentido, podríamos pensar que opera en la práctica musical independiente una cierta recuperación de tradiciones de protesta propias del rock, aunque conscientes de los intereses comerciales de la industria musical al respecto (Lunardelli, 2002). El rock, acaso el género de música popular que más ha experimentado la masificación a escala planetaria de su producción, proveería la plataforma estético-musical más adecuada para el surgimiento de prácticas musicales que reconocen la historia de “compra” de la intención de protesta juvenil del rock y la rehabilitan en algún sentido, al tiempo que enriquecen esa propuesta estético-musical desdibujando los límites, creando nuevas categorías y renovando las ya existentes.

2.3.2 La dimensión de la escala o tamaño

El tamaño de los emprendimientos de música independiente se corresponde con el carácter no masivo con que ésta es representada, diferenciándose de la gran industria cultural. Además, el componente en vivo del trabajo musical adquiere una centralidad que no tiene en ésta última, pues aun cuando las bandas o músicos tengan material editado en formato de disco compacto o virtual, la escala alcanzada apenas permite recuperar la inversión realizada, siendo que para ello se requiere una cierta capacidad de difusión y distribución de la que mayormente carecen. Si bien las dificultades de tamaño también afectan a la actividad de concierto, el anclaje geográfico de ésta y la disponibilidad de pequeñas salas en la ciudad facilitan su reproducción.

En nuestro caso, las características de la música independiente consisten en: conciertos en vivo en pequeños espacios, discos compactos que no se venden en disquerías de cadena, una difusión geográficamente limitada a lo zonal (aunque algunos tengan alcance nacional), tiradas de entre 500 y 1000 copias, y circulación en radios vecinales o comunitarias, sitios de Internet y otros medios de comunicación de limitado alcance (si bien en casos excepcionales

algunos grupos musicales aparecen en grandes medios gráficos nacionales como los suplementos jóvenes de los diarios *Clarín* o *Página/12*.

Esta dimensión reducida de la escala de producción tiene su correlato en la escala de escucha y en la representación que los músicos se hacen de ésta como un relativamente reducido número de personas. Uno de nuestros entrevistados aludía a éste al observar que en el público de los conciertos “siempre somos los mismos”. Si bien esto se entiende como un impedimento u obstáculo para el crecimiento de los músicos al limitar su ingreso, es a la vez una ventaja en términos representacionales, pues opera como elemento de distinción (Bourdieu, 1984) al interior del campo cultural. Quienes gustan de la música independiente, así, se reconocen como un pequeño grupo de público, que poco podría interesar a los fines comerciales de la gran industria discográfica. Se abona de tal manera uno de los sentidos de independencia: el de su público, ajeno a los intereses del capital concentrado de la música. Además, se construye una representación del “pequeño número” que aleja cualquier idea de una gran masa de gente, tanto de trabajadores como público, de su órbita de acción. Es decir, según sus protagonistas, no hay en la música independiente actores masivos, tanto en la producción como en su consumo. Esto último resulta clave, tal veremos más adelante, para la comprensión de las relaciones laborales y los conflictos en torno suyo al interior de la música independiente.

2.3.3. La dimensión de la gestión

También se reconoce un tipo de gestión particular mediante la cual se lleva adelante el trabajo musical independiente. Incluye ésta el protagonismo del músico sobre el conjunto de las tareas no solamente musicales, sino aun editoriales y de organización. Esto supone que el músico se encarga personalmente de la contratación de instrumentistas, ayudantes, “plomos”, flete en el caso del trabajo en vivo; de

la grabación, edición, copiado y distribución al tratarse de material en discos compactos. Por tanto, hay prácticamente ausencia de división del trabajo en materia de gestión cotidiana musical, atravesada ésta por un carácter artesanal que se suele corresponder con un saber no profesional en materia de administración, organización o gestión, cuya contratación los músicos no están en condiciones de afrontar.

Uno de nuestros entrevistados, músico y a la vez gestor de su propio espacio de espectáculos en vivo, lo planteaba en los siguientes términos:

[...] generalmente los lugares así [independientes], que hacen movidas [son así]: acá estoy directamente yo solo, no es que somos tres o cuatro, las decisiones pasan todas por mí, digamos, toda la cuestión artística hasta de la birra, los precios, los empleados, todo lo dirijo yo, más allá del tiempo, es como tener la cabeza siempre ocupada. (Ricardo, entrevista personal).

Si bien la apelación al concepto de “independiente” se sostiene hegemonícamente sobre la figura del músico emprendedor/gestor que no depende para hacer y difundir su música más que de sí mismo, hay de todos modos una cierta flexibilización en ello, centralmente relacionada con la distribución del trabajo terminado o, en otros casos, la grabación y/o edición del material. Ahora bien, aún cuando muchas bandas musicales recurren a empresas discográficas para editar su material, la diferencia respecto de las grandes multinacionales se reconoce en la primacía del trabajo del músico por sobre cualquier interés comercial, particularmente centrado en la intervención del llamado “productor artístico”. Éste es visto por los músicos como una personificación de la censura y el moldeado mercantil sobre la libertad creadora.³²

³² La importancia de la libertad en las representaciones de la música independiente será tratada con mayor detalle en el capítulo 5.

Es esa intervención del capital discográfico sobre el contenido musical lo que más es criticado por parte de músicos e intermediarios culturales. En este sentido, un músico miembro de una banda que lleva más de diez años de trayectoria, señalaba: “[la música independiente es] un poco como era antes, cuando arrancó el rock que no había productores artísticos... [a] la compañía le gustaba la banda y te promocionaban [...]” (Oscar, entrevista personal).

La actividad independiente encuentra en el supuesto carácter no industrial y en el papel protagonista que el músico tiene en ella otros sentidos de la independencia, ahora volcados sobre la dimensión de la producción musical: el tipo de gestión llevada a cabo se muestra ajeno al funcionamiento seriado y profesionalizado de la industria musical y, por tanto, de su interés comercial.

En esta tercera dimensión se desdibuja en la música independiente la frontera entre quienes mandan y quienes obedecen, no porque desaparezcan sino porque se niega el reconocimiento de propietarios y no propietarios de los medios de producción musicales o bien entre trabajadores y burgueses de la música. No se favorece así el reconocimiento de un conflicto de clase al interior de la música independiente, sino una lucha estética y mercantil con quienes concentran la mayor parte del mercado de la música (las multinacionales) o sus aliados (cadenas de radio, televisión, revistas, etcétera). Esa ausencia de crítica respecto de las relaciones de clase en la música independiente se nutre también de las particularidades de los vínculos entre sus actores, tal veremos a continuación.

2.3.4. La dimensión del vínculo o relacional

En sintonía con las dimensiones de gestión y escala, existe un tipo particular de vínculo interpersonal establecido entre quienes realizan actividades en la música independiente, sean músicos, público, críticos, propietarios de sellos, intermediarios culturales, entre otros. Primeramen-

te, debe considerarse que la ausencia de profesionalización en la gestión musical independiente se sostiene en gran medida gracias a la colaboración de personas cercanas al músico, ya familiares o amigos, es decir, en virtud de vínculos personales directos.

La importancia de estos últimos en la música independiente ya ha sido advertida por Mall, quien reconoce su colaboración decisiva en su característica permeabilidad de la frontera entre músicos y audiencia, generando un “espacio democrático en el cual el acceso a la comunicación se encuentra abierto a todos” (Mall, 2004: 7, traducción propia).

La inexistencia de funciones específicas de contratación de músicos, liquidaciones, etcétera, se resuelve apelando a quienes conforman el círculo social del que participa el músico, lo cual suele acompañarse por un alto grado de trabajo informal, muchas veces impago. Debe mencionarse que esto se vincula con la importancia que las redes de relaciones han adquirido en el campo cultural en los últimos años, en particular las que utilizan plataformas digitales.

Julio nos señalaba esta particularidad al decir que “[en la música independiente] generalmente los vínculos son de amistad. Esa es la diferencia [con la música *mainstream*]” (Julio, entrevista realizada por correo electrónico).

En segundo lugar, existe también un vínculo específico establecido con el público, en un sentido que se reconoce más horizontal, donde según nuestros entrevistados no opera la admiración fanatizada propia de las grandes estrellas de rock construidas por la industria musical, sino un vínculo con intercambio de opiniones y críticas por parte de quienes conforman su público en un rol participativo. En tal sentido, se observa la importancia que asumen las redes en Internet que vinculan a músicos con colegas y público, reconocidas como herramienta de convocatoria a shows, generación de contactos e intercambio de opiniones.

Esta suerte de humanización de la relación social que pareciera caracterizar al fenómeno colabora con un tercer sentido de la música independiente, no ya ubicado en el consumo o la producción en sí, sino en las relaciones humanas que atraviesan a ambos. Entendidas éstas como no mercantilizadas, no regidas por el interés comercial sino atravesadas por una comunicación fluida en ambos sentidos que puede reconocerse como un refugio ante la verticalidad y la mercantilización de las relaciones observables en el *star system* propio del *mainstream*.

La primacía de la “amistad” o la afinidad en las relaciones sociales en torno de la producción musical fortalece la representación de ausencia de fuentes de conflicto estructurales en ellas, obliterando la problemática del empleo y las condiciones de trabajo desarrolladas en su interior. Al carácter precario de muchos trabajos en área de cultura, un fenómeno propio de la llamada “nueva economía” en la era de la globalización (Mac Robbie, 2009; Pang, 2009), se agrega que los vínculos personales directos intervienen amortiguando e invisibilizando la conflictividad laboral, que aparece en un alejado segundo plano respecto de las dificultades que encuentra la música independiente para difundirse, circular y venderse en un mercado notablemente concentrado.

2.4. Problematizar la multiplicidad

A lo largo de este capítulo hemos intentado aproximarnos y delimitar el fenómeno de la música independiente en la ciudad de Buenos Aires. Éste se ha mostrado históricamente arraigado en procesos recientes tanto del ámbito cultural como en la coyuntura económica, política y las transformaciones en las tecnologías de información y comunicación.

En Argentina, su nacimiento ha tenido lugar al amparo de una retracción del mercado musical local, donde la crisis del negocio de las grandes discográficas multinacionales hacia finales de la década del noventa abrió un espacio vacante que rápidamente fue aprovechado por la actividad musical independiente.

Esta particularidad resulta interesante de ser tenida en cuenta en tanto alumbra claramente el lugar donde se ha generado la música independiente en el mercado local así como el vínculo establecido con las *majors* ya desde su origen. Si bien ello puede no diferir fundamentalmente de lo que sucede en otras latitudes, estas características lo convierten en un caso significativo para la investigación desde las ciencias sociales.

Por otro lado, hemos intentado dar cuenta de la diversidad de actores intervinientes en esta problemática, no para limitarnos a describirla, sino para reconocer y analizar las tensiones, acuerdos y conflictos que tienen lugar en torno a la música independiente. Ésta es entendida por parte de los actores desde diferentes intereses y perspectivas. En consecuencia, no se trata de un fenómeno cerrado y definido, sino que como construcción social histórica y reciente, se trata de una problemática en disputa.

Es en ese marco que pueden reconocerse miradas legítimas, poderosas y establecidas, en tanto otras pugnan desde ubicaciones más subalternas o desplazadas, respecto de lo que significa la práctica musical independiente.

Sin embargo, hemos observado cómo esta heterogeneidad de significaciones, condiciones y actores se establece sobre cuatro dimensiones: el género, la escala de los emprendimientos, el tipo de gestión y el carácter de los vínculos sociales. Esta identificación se ha mostrado provechosa en la comprensión de la importancia del vínculo entre la economía y las prácticas culturales en nuestro problema en concreto.

Esperamos con ello quede expuesta la riqueza de trabajar el problema de la música independiente desde la perspectiva de los actores aunque, a la vez, interviniendo críticamente en el análisis de las relaciones de desigualdad, posiciones de fuerza y subordinación que tienen lugar en la problemática.

Parte II. La música independiente como representación y práctica

Las prácticas musicales independientes: entre la autogestión y la pequeña empresa

3.1 Prácticas de la música independiente

3.1.1 El trabajo editorial

El trabajo editorial en la música se compone de múltiples actividades y etapas. Su descripción, esbozada a continuación, tiene por objeto constituir una referencia para el posterior despliegue de la problemática de la edición en torno a la figura del productor artístico, pues es allí donde puede advertirse la dinámica de la edición musical independiente. Amén de algunas variantes, las actividades son las que siguen.

1. Interés editorial / voluntad de “sacar un disco”

Que una u otra principien el proceso depende de los intereses en juego. Por lo general, en la música independiente, al no haber grandes empresas cuya lógica de acumulación requiere lanzamientos discográficos periódicos, es la voluntad de edición por parte de los propios músicos lo que suele comenzar el proceso.

2. Elaboración del proyecto editorial

La elaboración del proyecto suele ser una actividad que puede confundirse con la anterior, sobre todo cuando los músicos lo llevan a cabo por su propia cuenta. Sin embargo, se diferencia en que aquí debe elaborarse una propuesta concreta de trabajo que especifique, entre otras cosas, la cantidad de temas, los músicos invitados, el período durante el que se trabajará, la fecha estimada de la tirada y sus posibles presentaciones en vivo.

3. Trabajo en el estudio de grabación

Aquí consideramos desde la decisión de elegir el estudio de grabación más adecuado a las características del proyecto elaborado, tanto musicales como presupuestarias, hasta el trabajo mismo de grabación. Es sumamente complejo, pues incluye múltiples pasos, desde la disposición y selección de los micrófonos hasta la elección de la sala, los programas de grabación y los canales en que se llevará a cabo. En términos del trabajo musical, además de elecciones de instrumentos y efectos como reverberación o cámara y el tipo de amplificación a utilizar (digital o valvular, por ejemplo), implica muchas modificaciones sobre la marcha, decisiones de repetición de tomas o cambios de instrumentistas, entre otras. Como veremos más adelante, la figura del productor artístico cumple aquí una función esencial, trátase de un profesional contratado por un sello discográfico (algo prácticamente inexistente en la música independiente), uno contratado por el grupo musical o bien un músico colega o amigo, siendo esta última opción la más frecuente en el ámbito independiente.

4. Edición del máster

Se trata de un trabajo donde el manejo de recursos técnicos y tecnologías digitales del sonido resulta fundamental. Consiste en la selección de las tomas más adecuadas de cada

track o canción, su mezcla eligiendo el volumen de cada pista, su ecualización y el agregado de efectos sonoros. El resultado final de aquí será el máster, es decir, el disco original en base al cual se copiarán los ejemplares en la cantidad elegida (en el proceso de duplicación). Es esta una etapa donde los actores fundamentales suelen ser el ingeniero de sonido y el productor artístico (que en muchas ocasiones están representados por la misma persona).

5. Diseño de tapas y folletos

La elaboración de tapas y folletos que acompañarán cada ejemplar consiste básicamente en un trabajo de diseño gráfico, donde si bien los músicos suelen tener el mayor protagonismo en las ediciones independientes, pueden colaborar profesionales, ilustradores, colegas o amigos que simplemente se encuentran familiarizados con la actividad o los programas informáticos necesarios. También puede incluir un trabajo de fotografías de los músicos, en cuyo caso existe la posibilidad, si el presupuesto lo permite, de recurrir a estudios fotográficos o fotógrafos profesionales.

6. Duplicación

Consiste en la copia de discos (físicos o en formato digital) a partir del máster y la impresión de las ya diseñadas. Si bien los sellos independientes recurren a duplicadoras especializadas, en los últimos tiempos el desarrollo y el abaratamiento de las tecnologías digitales han permitido que este trabajo pueda ser realizado en una computadora de escritorio por los propios músicos, así como también la edición en color de las tapas y folletos. En el caso de ediciones digitales, la duplicación suele hacerse en distintas calidades (que generalmente varían entre los 32 y los 320 Kilobytes por segundo), según se destinen a distribución

gratuita por redes sociales, promoción a medios de prensa, demos para sellos y/o productores artísticos, o bien venta en plataformas online.

7. Difusión y promoción

Según varios de nuestros entrevistados, es esta una actividad donde la poca profesionalización de la música independiente aún no ha logrado ser resuelta, lo cual es reconocido como un problema. Si bien las redes sociales e Internet facilitan la promoción del trabajo musical, los grandes medios de prensa aún detentan la hegemonía como espacios de difusión. Generalmente los sellos discográficos y aún los músicos cuentan con (o contratan *ad hoc*) agentes de prensa profesionales, que se dedican a difundir y promocionar el material por todos los medios a su alcance (lo cual se encuentra limitado por sus presupuestos).

8. Distribución y venta

Incluimos aquí el transporte y la logística así como la distribución efectiva y los canales de venta, si bien en la música independiente los primeros suelen reducirse al mínimo, habida cuenta de la escala y la limitación geográfica de este tipo de proyectos. Muchas veces, la distribución la realizan los mismos músicos cuando salen de gira y los discos son vendidos a la entrada y salida de los conciertos, en mesas o puestos improvisados a cargo de algún colega, familiar o amigo. La distribución es algo más profesionalizada cuando intervienen sellos independientes donde la tirada promedio es algo mayor a la realizada por los mismos músicos, si bien mayormente se restringe al ámbito geográfico urbano y son contadas las ocasiones en que se alcanza distribución a escala regional y/o nacional. Respecto de los puntos de venta para el material en soporte físico, existen disquerías especializadas donde se venden discos de música independiente, si bien cada vez más se utiliza la compra por Internet

a la empresa discográfica y el envío por correo postal. Por su parte, en Argentina durante los últimos 5 años se ha desarrollado notablemente la alternativa digital de reproducción en línea o *streaming*, lo cual ha introducido una figura clave como es la “agregadora digital”, encargada de colocar la obra musical en distintas plataformas para su descarga y reproducción, si bien la alternativa digital se encuentra aún lejos de representar una fuente considerable de ingresos para la mayor parte de los músicos independientes.¹ Es acaso por ello que muchos de ellos comparten versiones gratuitas de su obra en formato digital de tipo MPEG Layer-3 (mp3)² a través de distintas plataformas web.

En virtud de la diversidad de las actividades supuestas en las etapas que conforman la edición discográfica intervienen aquí numerosos actores. Para describirlos hemos seguido la clasificación de Palmeiro (2005), la cual a pesar de estar basada en la industria discográfica en su conjunto resulta suficientemente abarcativa. Según el autor, los agentes en las distintas partes del proceso son: el autor o compositor de la obra; los intérpretes que ejecutan la obra en el proyecto en cuestión; el realizador o productor artístico, quien, como veremos en el siguiente apartado, tiene en la música independiente una importancia particular; las editoriales, que se encargan de explotar el producto musical en virtud de poseer los derechos cedidos por los músicos, aunque mayormente en la música independiente esto se reduce a duplicar y vender los discos; los fabricantes, quienes se encargan de la duplicación de los discos; los distribuidores, a cargo de llevar el material a los puntos de venta; las compañías discográficas, que son los grandes actores detrás de

¹ Respecto de la labor de las agregadoras digitales en Argentina, véase Moreno y Quiña (2018).

² MPEG Layer-3 es una codificación digital de audio creada en 1991 que se difundió rápidamente como el formato más popular en la circulación y difusión digital de música, aunque existan otros tipos de comprensión más adecuados para el trabajo en estudio. Respecto del surgimiento y características del MPEG Layer-3, véase Brandenburg y Popp (2000).

los demás, aunque prácticamente no existen en tanto tales en la música independiente sino que su tarea es realizada por los sellos editores; finalmente, los minoristas, que se encargan de vender los productos terminados, también de número sumamente reducido en la música independiente y que muchas veces son los mismos músicos. En este último grupo, corresponde señalar la consolidación de las plataformas de *streaming* en tanto actores globales concentrados, tales como *Spotify*, *Apple*, *YouTube*, *Deezer*, entre otros.

Si bien hemos procurado distinguir en torno de este proceso las particularidades asumidas por la música independiente, resulta difícil de puntualizar en términos abstractos por cuanto existen múltiples variantes de edición llevadas a cabo en ella. Para dar cuenta de esto, desplegamos aquí esas particularidades a través del abordaje de una de las figuras más interesantes y relevantes del proceso editorial: el productor artístico.

Al ser uno de los más polémicos intermediarios en la música popular en general, resulta una referencia muy criticada en la música independiente, en particular. ¿Cuáles son sus especificidades? ¿Qué función cumple en la producción musical? ¿Qué vínculo mantiene con el capital discográfico? ¿Qué importancia asume en la música independiente? Son éstas algunas de las preguntas que nos hemos propuesto responder en las próximas líneas.

El objetivo en torno suyo es doble; si bien buscamos comprender el rol del productor artístico en tanto intermediario cultural en los procesos simbólicos y materiales que constituyen a la producción musical independiente, también procuramos a través suyo analizar, en términos dinámicos y apelando al análisis de material empírico, las particularidades de la edición discográfica independiente.

Respecto de los intermediarios culturales, Bourdieu (1984) y Featherstone (1991) han contribuido decisivamente a su reconocimiento desde las ciencias sociales, entendidos como actores mediadores clave entre la producción y el consumo de cultura. Vinculados a las nuevas profesiones

desarrolladas al amparo de la creciente importancia de producción simbólica en el capitalismo contemporáneo, adquieren un papel sumamente significativo como engranajes fundamentales en la transmisión de gustos, estéticas, consumos y producciones culturales. Desde la mirada bourdeana, no sólo representan la legitimidad del gusto burgués por cuanto integran el entramado institucional del campo cultural, sino que lo comunican, lo garantizan y hasta intervienen en su creación.

Esta perspectiva, empero, moviliza cierto sesgo reduccionista sobre la cultura, considerándola en tanto producción simbólica antes que, tal la tradición de pensamiento iniciada por Williams (1960), como todo un modo de vida, lo cual a su vez reduce el conjunto de ocupaciones entendidas como de “intermediación cultural” y tiende a profundizar la brecha entre producción y consumo (Negus, 2002).³ Por nuestra parte, atenderemos este señalamiento al abordar las características de la labor del intermediario cultural, procurando recuperar en el análisis sus tareas concretas.

Tal ha planteado Hennion (1989), la sociología debe preguntarse sí o sí sobre el intermediario por varias razones; entre ellas, porque no se trata de un mero nexo de mediación entre dos mundos (producción y consumo) sino que se constituye en un actor que los produce y porque estos dos mundos no pueden ser indagados sin contemplar la labor del intermediario, pues él deforma, selecciona, reagrupa, en fin, trabaja con los contenidos simbólicos.

³ Negus (2002) deja en claro que todo un espacio conformado por profesionales comerciales dentro de las compañías discográficas interviene en el proceso creativo, lo habilitan con su firma, sus permisos, y lo potencian más que otros actores cercanos a los músicos o artistas. Esto es cierto en el caso de las grandes empresas de música, pero difiere un tanto en el caso de la música independiente, por cuanto su escala de producción no habilita tal división del trabajo ni sus limitados presupuestos permiten contratarlos y los músicos tienen el protagonismo en las diferentes etapas. En la era de la digitalización musical, podría asumirse que son las agregadoras un intermediario clave en la industria de la música, incidiendo sobre gustos y características de las mismas obras, aunque dicha hipótesis excede el marco de este trabajo.

Estableciendo una crítica a Bourdieu (1984), cuya mirada habría destruido la objetividad del arte proponiendo un abordaje sociológico reducido a la mayor objetividad de las reglas del juego social, su propuesta analítica recupera el carácter creativo de los intermediarios culturales e introduce, en el caso de la industria de la música, la objetividad propia de la mercancía musical desde una perspectiva que va más allá de concebir al intermediario como un mero “portador” o “difusor” del gusto legítimo.

En la industria musical, los intermediarios culturales representan un espacio de mediación entre quienes producen música (compositores, intérpretes, arregladores, etcétera) y quienes la escuchan (público o consumidores) (Hennion, 1989). Ahora bien, en la medida en que la música alberga situaciones muy diversas que conforman un amplio abanico de profesionalización de la actividad, desde quienes editan su propio trabajo musical hasta aquellos que, contratados por grandes sellos discográficos, sólo se dedican a la ejecución, es esperable que los intermediarios establezcan relaciones de diversa naturaleza o se encarguen de tareas diferentes en uno y otro caso. Managers de bandas, críticos musicales, conductores de programas radiales, productores artísticos, entre otros, son actores que en los últimos tiempos han adquirido suma importancia en el mercado de la música. Ciertamente, integran un circuito massmediático que las grandes casas editoriales de música han fomentado o alimentado y su intervención resulta ineludible para cualquier emprendimiento musical que pretenda extender su circulación más allá de sus familiares y amigos.

Ahora bien, el singular fenómeno ya mencionado de constitución de un área específica de actividad musical independiente nos despierta la inquietud por comprender el vínculo que ésta mantiene con uno de los intermediarios culturales, siendo que no sólo se trata de música en menor escala sino que sus actores reconocen una ajenidad de su trabajo respecto del funcionamiento hegemónico o “comercial” de la música. Al encontrarnos con un crecimiento

reciente de los sellos y la actividad musical independientes en un marco de globalización y acento constante de su dimensión simbólica, nos preguntamos por lo que sucede con la figura del productor artístico como intermediario cultural.

En términos formales, el productor artístico puede definirse como un profesional contratado por la compañía discográfica para encargarse de una edición musical. El desarrollo del rol de productor artístico se encuentra estrechamente ligado a la historia de la industrialización musical y a la innovación permanente de las tecnologías aplicadas en la grabación, manipulación y edición del sonido. A este respecto, resulta significativo el constante aumento de la cantidad de canales utilizados en los estudios de grabación como así también de las posibilidades abiertas por la introducción de consolas mezcladoras con tecnología digital (Théberge, 2004). La complejidad que esta última ha alcanzado dificulta que su manejo pueda ser llevado a cabo por los propios músicos y es, por lo tanto, la articulación de este conocimiento experto con la materia musical lo que se busca al recurrir a un productor artístico.

Por otro lado, la industrialización de la música y la complejización de las tareas que ello supuso en la edición del material musical han llevado a que el trabajo de estudio forme parte actualmente del proceso compositivo (Castro y Novoa, 2005) antes que ser algo ajeno al trabajo artístico musical, de acuerdo a lo cual el productor artístico no interviene cuando el trabajo está terminado sino en la misma terminación.

Por eso, como sostiene Gil, se trata de “la figura principal dentro del estudio de grabación” (2006: 8), que interviene en un trabajo específico (la grabación de una obra musical) con un objetivo específico (la edición de un disco). Es responsable del disco grabado (ó máster) ante la compañía editora. El productor artístico, con la asistencia del

ingeniero de sonido, trabaja con el objeto musical, interviniendo en la producción de la obra que efectivamente quedará plasmada en un disco.

En concreto, coordina y dirige las tareas de grabación y edición del material resultante hasta dar con el máster que se presentará a la editora. Si bien orienta su trabajo en torno de la grabación con vistas a la edición del disco, el productor artístico interviene desde antes y termina después del trabajo en el estudio de grabación. Puede incluir desde la elección de sala de grabación más adecuada al proyecto musical propuesto, el ingeniero de sonido y los asistentes técnicos que se ocuparán hasta la selección del repertorio a grabar, la distribución de micrófonos según instrumentos (“microfonado”), la sugerencia de modificaciones melódicas, rítmicas, la elección de las fuentes sonoras, la proposición de los músicos sesionistas⁴ según el objetivo musical, la manipulación de pistas, la resolución de la ecualización y mezcla de pistas –la tarea central de edición– y, posiblemente, la toma de decisiones sobre el arte de tapa del disco.

Además, en todo este proceso, aunque centralmente al interior de la sala de grabación, resulta fundamental dar confianza y sostén a los artistas, algo muy valorado por los propios músicos en el marco de la tensión y las exigencias del trabajo de estudio. Sir George Martin, uno de los productores artísticos más famosos de la música popular, conocido como el “quinto beatle”, sostenía acerca de la labor del productor artístico en una entrevista difundida por la BBC Radio 6 en 2009:

[...] uno tiene que entender hacia dónde está apuntando el músico, en tratar de crear algo y luchar con eso, entonces hay que insuflarle coraje, guiarlo, decirle lo que está mal sin

⁴ El músico sesionista es aquel que se contrata para una sesión de grabación en estudio o bien para ejecuciones en vivo.

desanimarlo, hay que tener mucho tacto, hay que hacer pensar al músico, darle una idea y luego hacerle creer que él la pensó [...] (Sir George Martin, 2009, traducción propia).⁵

De tal modo, la sensibilidad en el trato del productor artístico resulta una característica casi tan importante como su conocimiento experto, lo que reafirma su lugar central en el proceso creativo.

Por eso, el productor artístico es reconocido como el “director artístico del proceso” (Pras y Guastavino, 2011), lo cual sucede en un abanico de diversos grados de involucramiento en las actividades relatadas en cada caso. Desde una mirada de quien ha trabajado con él, se rescata precisamente la faceta creativa de esta figura: un integrante del grupo musical Árbol —una de las bandas musicales que ha producido artísticamente Gustavo Santaolalla⁶— ha señalado que “el productor artístico es un artista más”.⁷ Consolidarse como “un artista más” significa la ocupación de un espacio de creación privilegiado y determinante en el producto final.⁸

La labor del productor artístico, por consiguiente, comprende dimensiones administrativas así como creativas, técnicas y aún emocionales, desplegadas a lo largo del proceso de grabación. A efectos de sintetizar su interven-

5 En inglés original: “[...] you’ve got to be understanding in what the guy is going through, in trying to create something and struggling with it, so you got to encourage him, to guide him, to tell him what is wrong without putting him down, you’ve got to be very tactful, you’ve got to make the guy think, you’ve got to give him an idea and then make him think he’d thought of it [...]”

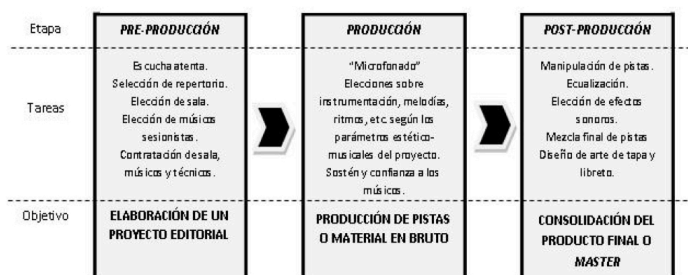
6 Músico de profesión y con una historia que se remonta a los años setenta durante los primeros pasos del rock argentino, con el grupo musical Arco Iris, en los últimos años Santaolalla se ha convertido en un productor artístico “estrella” al trabajar con proyectos musicales que han vendido millones de copias, editados por sellos multinacionales.

7 Eduardo Schmidt, integrante del grupo Árbol, citado en Madoery (2005: 5).

8 Esto no significa, desde ya, que se reduzca a esa dimensión su trabajo. Como indican Castro y Novoa, “los músicos buscan en el productor no a un mero experto en las tecnologías del sonido sino a quién delegar la materialización definitiva de sus ideales estéticos” (2005: 2).

ción, podemos agrupar sus tareas en tres grandes etapas: pre-producción, producción y post-producción (véase Gráfico 1). La pre-producción incluye la escucha atenta del trabajo de los músicos, la selección del repertorio, la contratación de sala, técnicos y músicos; está destinada a elaborar y enriquecer el proyecto editorial. La producción sucede dentro del estudio de grabación y se centra en su intervención —algunas veces como músico— sobre la construcción musical propiamente dicha, con el objetivo de producir las pistas o el material en bruto del proyecto. Por último, la post-producción comprende el trabajo de edición sobre éstas y la confección final de un máster a través de su mezcla; se plasma aquí el proyecto editorial en un objeto tangible.

Gráfico 1. Etapas de la producción fonográfica



Al establecer los músicos un contrato con una compañía discográfica, es ésta la que financia todo el proceso de grabación, incluyendo al productor artístico. Éste, a su vez, está encargado de ajustar el conjunto de las actividades al presupuesto establecido. Según Fabián “Tweety” González, uno de los productores artísticos más reconocidos en el ámbito del rock local, existe un marco estricto del que no puede apartarse: “[...] tenés que diseñar un plan de trabajo

en el cual puedas cumplir las exigencias que generalmente son atenerse al presupuesto y a la fecha de entrega [...]” (*Página/12*, 1 de septiembre de 2005).

En tal sentido, la escala de producción a que se ajusta el disco en un principio establece los parámetros de financiamiento que deberán respetarse en el trabajo de estudio. Esto hace que la remuneración del productor artístico pueda variar ampliamente en diferentes proyectos (Palmeiro, 2005), quien incluso puede guardar un porcentaje de autoría sobre el disco y obtiene regalías sobre sus ventas, al igual que los músicos.

Una de las cuestiones que más nos sorprendió en las entrevistas fue el destacado lugar ocupado por la figura del “productor artístico” en las argumentaciones esgrimidas en defensa de la opción independiente de producción musical. Este personaje tendió en ellas a ser definido como un funcionario de los grandes sellos discográficos, encargado de “bajar” los lineamientos del interés comercial sobre la creación musical, dirigiendo el trabajo de los músicos y señalando cómo debían ser los arreglos musicales, qué músicos lo harían, en fin, decidiendo qué música harían. El productor artístico, de tal manera, representaba para muchos de nuestros entrevistados una suerte de demonio que encarnaba todo aquello que la música independiente no era ni debía ser: comercial, repetitiva y previsible.

En el plano local, el caso más renombrado tal vez sea el ya mencionado Gustavo Santaolalla. Las críticas que varios de nuestros entrevistados han vertido sobre él se fundan, principalmente, en la creencia de que operaría, a través del trabajo del productor artístico, un triunfo del interés comercial por sobre la creación musical, lo cual lo acerca antes a una labor de censura y represión que a la contribución creativa de los nuevos intermediarios culturales.

Según Javier, uno de nuestros músicos entrevistados, guitarrista de una banda con varios años de actividad, su intervención sobre el producto musical puede llegar a opacar al verdadero protagonista, porque “[...] la onda ahora

es que la estrella más que el grupo es el productor, es el que hace el disco, el que lo termina, opina..." (Javier, entrevista personal).

La mención del productor artístico como una "estrella", si bien puede parecer algo exagerado, se enmarca, por otro lado, en la creciente importancia que han adquirido los productores artísticos en la industria de la música, donde muchas veces el renombre de éstos funciona como táctica publicitaria en la difusión de los discos y como credencial de legitimación en casos de bandas poco conocidas.

A la vez, se reconoce una relación necesaria entre esa intervención y el hecho de trabajar con una (gran) compañía discográfica. Patricia nos decía al respecto que las grandes compañías discográficas ya tienen su modelo armado del cual no se apartan:

[...] si a mí viene una compañía discográfica y me da un contrato en el que a mí me cierran todas estas cosas, donde yo tenga libertad creativa, para hacer esto, donde quiera, cuando quiera y como quiero, que no me censure ningún tema, que no me cambie el orden del disco, que no decida sin mi aprobación cual va a ser el corte de difusión; ¡mentira! No se trabaja con una compañía discográfica porque eso no va a pasar. [...] ningún disco de compañía discográfica va a sonar mal [...] porque pudieron hacer las cosas de otra manera, porque tienen un productor atrás, porque saben a qué músicos llamar para determinadas cosas, porque tiene un soporte [...]

(Patricia, entrevista personal).

Es significativo que la intervención de las compañías discográficas sea entendida aquí, primeramente, como un acto de censura, como un avasallamiento sobre la libre voluntad del músico por cuanto, en tensión con ello, se advierten ciertas ventajas en el logro del producto final. Es decir, se entiende que las grandes compañías editoras de música disponen de recursos técnicos y profesionales que

muchas producciones independientes no están en condiciones de solventar, lo cual redundaba en una ventaja en términos del sonido finalmente logrado.

Recordemos la mención de “Afo” Verde respecto de que su objetivo en el trabajo con el músico era que éste llenase estadios, se enriqueciera y volviera famoso.⁹ Contra ese afán por el éxito comercial, el reconocimiento masivo y el lujo es que se genera la crítica más fuerte y difundida desde el ámbito de la música independiente hacia el productor artístico. En numerosas ocasiones, hemos encontrado menciones en las que hasta un cierto sentido de autenticidad era puesto en tela de juicio, donde el músico perdía su identidad musical y entregaba al productor artístico la iniciativa y el estilo de ejecución de los instrumentos, aún cuando se tratara de músicos consagrados. Así, muchas piezas musicales podían ser criticadas como obra no ya de los músicos sino del productor artístico contratado por la compañía editora.

La supuesta manipulación de parte del productor hacia el músico resulta curiosa, por cuanto en ese mismo movimiento lo despega de la responsabilidad del trabajo propiamente musical, la cual recae ahora en el capital que la edita (cuyo emisario es el productor artístico). Desde una postura diferente a aquella que consideraba que “el productor artístico es un músico más”, este señalamiento reconoce de hecho la integración del trabajo de estudio al proceso de composición de la música (Castro y Novoa, 2005), cuyo resultado se entiende como, por ejemplo, un “producto de Santaolalla”.

Por otra parte, la frecuente mención de que entre los discos producidos artísticamente por una misma persona, más allá de las distintas bandas musicales involucradas, “suena todo igual” introduce otra cuestión en la crítica: la repetición. Esto parecería recuperar elementos de la mirada de Adorno (1989 y 2006) sobre la industria cultural como

⁹ Véase el apartado 1.2.

supresión de lo diferente y lo original en virtud de producir una mercancía estandarizada apta para el consumo pasivo del público, atravesando las impresiones de los músicos respecto de que la originalidad como valor musical es una cuestión despreciada en la labor del productor artístico de una gran compañía discográfica, en la medida en que no abona su interés comercial. Dado que ésta no busca contenidos musicales novedosos o innovadores, el productor artístico es identificado como quien asegura la realización de tal interés.

En este marco, se reconocen cercenadas las posibilidades de búsqueda y experimentación musical o, en su defecto, condenadas a un espacio ajeno al interés comercial de las compañías discográficas. Persiste, empero, una tensión entre la intencionalidad creativa del artista y los moldes de la gran industria musical; si hay algún resquicio de cierto carácter indómito del músico, a éste no se le encuentra sitio para su creatividad en un proyecto “comercial” y en este marco varios actores que entrevistamos identificaban los proyectos solistas o grupales de los integrantes de numerosas bandas musicales exitosas en paralelo a éstas como una búsqueda de espacios donde desenvolver su creatividad en libertad.

Ahora bien, si el sentido de denuncia observado parece encontrar una suerte de corrupción en la actividad musical en que interviene la figura del productor artístico, la cuestión problemática radica en la especificidad que asume la música en tanto producto que circula en el mercado, como mercancía que debe realizarse, es decir, venderse. Por un lado, esto es entendido por muchos de acuerdo a un carácter serial de la producción que atentaría contra la originalidad musical; por otro, no constituye más que la forma necesaria de todo producto condenado a ser mercancía. Como tal, el producto artístico creado por el músico debe conformar un objeto consistente, atractivo y de buena calidad. El sentido de la intervención del intermediario a este respecto está al servicio de la confección de un producto concreto y

se asienta en la condición de artículo para el intercambio que asume la música más allá de las diferentes cualidades musicales que presente.

Daniel Leonetti, ex-bajista de numerosos grupos musicales y productor artístico, señalaba en torno a ello su misión como mediador entre dos extremos, dadas las “[...] necesidades que plantean las compañías [discográficas] que son entendibles, ya que sin esos requisitos no se puede ingresar en el mercado. Hay detalles entre líneas que al artista le pasan desapercibidos y que influyen mucho [...]” (Entrevista publicada en *Página/12*, 1 de septiembre de 2005).

La intervención de este profesional de la edición musical se encuentra en estrecho vínculo con los estándares de calidad que debe cumplir un producto musical logrado por la gran industria musical. Es aquí donde no puede soslayarse el carácter necesariamente mercantil del objeto musical en cuestión, lo cual resulta una premisa de objetividad pues es el nivel de ventas lo que sentencia el éxito o fracaso de las producciones musicales en la industria cultural hoy (Hennion, 1989).

En una entrevista concedida en 2004, Gustavo Santallalla señalaba que, lejos de atentar contra la libertad creativa o negar la capacidad musical de los músicos con que trabaja, su labor tiene un objetivo concreto que puede o no incluir la modificación o supresión de diferentes elementos musicales durante el proceso. Según sus propias palabras, “Mi trabajo es amplificar lo que [los músicos] hacen, tratar de llevarlo al siguiente nivel. Y a veces eso significa intervenir y [...] a veces eso significa no hacer nada, porque si algo está bien ¿uno no debería tocarlo!” (Entrevista publicada en *Then it must be true*, septiembre 2004; traducción propia).¹⁰

¹⁰ En inglés original: “[...] to amplify what they do, to try to take it to a next level. And sometimes that means intervening and [...] sometimes it means not do anything, because if it’s okay you shouldn’t touch it!”.

Más allá de las consideraciones respecto de ahogar o no la originalidad o la creatividad musical —una crítica que no escapa a Santaolalla—, se observa aquí una relación insoslayable entre la producción artística y la gran industria musical. La necesidad del pasaje hacia un “siguiente nivel” define la intervención de este profesional.

Esto exige considerar el mercado particular que integra el producto musical, pues es allí donde podemos comprender la naturaleza de la intervención del intermediario-creador: se espera de él que movilice los recursos técnicos y musicales requeridos en cada caso, procurando garantizar que una mercancía cultural alcance determinados parámetros cualitativos, establecidos como normales o medios no sólo en un cierto lugar y momento histórico sino también en cada género o subgénero musical. En esa dirección, las distintas actividades llevadas a cabo por el productor, como la elección de tecnologías a utilizar en la grabación y edición, de músicos sesionistas o arreglos musicales de distinto tipo, entre otros, resultan determinantes. Se trata de otorgarle a un producto musical las cualidades necesarias para continuar el circuito de la acumulación en que fue concebido.

Si bajo la impronta de las *majors* de la música la creatividad del artista y la originalidad de la obra, según nuestros entrevistados, eran, cuando menos, relegadas por el interés comercial, en la música independiente parece invertirse la ecuación. Es decir, aunque sin desaparecer, el afán de negocio pierde centralidad en manos de la voluntad de creación, experimentación y descubrimiento musicales.

En esta inversión juegan un papel fundamental las condiciones de producción, pues la pequeña escala de los emprendimientos independientes limita las posibilidades de establecer contratos con músicos masivamente consagrados, tanto en materia de infraestructura como en res-

paldo financiero.¹¹ En el trabajo en vivo, las producciones musicales novedosas o bien aquellas que no han alcanzado una gran escala de público son las más adecuadas para el tamaño y presupuesto de las salas de estos emprendimientos. Si bien diversos actores que contactamos reconocen esta relación simbiótica, varios advirtieron que muchos emprendimientos de pequeño tamaño sólo se interesan en hacer dinero sin reparar en el contenido de las propuestas musicales ni en un cierto –aunque poco claro– “espíritu” de independencia.

El sentido del ejercicio musical independiente se reconoce en gran medida ajeno al objetivo comercial, aunque a la vez el interés por “hacer negocio” está presente en quienes apelan a esa denominación pero no respetan su “espíritu”. Desplazado del centro de la escena, ese interés deja lugar a objetivos más apegados al trabajo del músico, a la creatividad, a la novedad, a lo diferente y original. Desde su trabajo cotidiano como productor y conductor radial, Lisandro, quien también es músico, sostiene que es posible advertirlo en el sonido de cada disco:

[...] cuando uno recibe discos que no vienen editados por algún tipo de sello [discográfico] en especial puede encontrar ahí un montón de diferencias, [...] tienen un sonido más distintivo, uno puede distinguir una banda de otra [...] lo encontrás en artistas que no trabajan con ningún sello discográfico. (Lisandro, entrevista personal).

¹¹ Debe tenerse presente que en la ciudad de Buenos Aires las tiradas de sellos musicales independientes regularmente oscilan entre los 500 y 1000 discos, mientras las realizadas por los propios músicos, si bien mucho más variables, suelen ser bastante más reducidas. Por su parte, la música independiente en vivo muy pocas veces incluye conciertos para más de 500 personas y mayormente tiene lugar en salas con capacidad para aproximadamente cien personas. Corresponde notar asimismo que en la Ciudad de Buenos Aires existe legislación específica para espacios con un aforo hasta 300 personas, límite que puede establecerse para la música independiente, como advertimos en Zarlenga y otros (2019).

Desde esta perspectiva, al no estar presente el interés de lucro del capital que realiza la inversión, no se justifica la presencia de alguien que dicte los parámetros musicales, técnicos y sonoros con que se grabará y editará el disco, a lo cual puede agregarse que una intervención profesional de esa naturaleza encarecería el proceso de edición. Así, el trabajo musical independiente es reconocido por los distintos actores como la posibilidad de investigar, innovar o desafiar sin limitaciones externas, en fin, llevar adelante la tarea creativa del artista. Ricardo, dueño y gestor de un pequeño espacio de música en vivo en el barrio de Barracas, consideraba a la actividad musical independiente estrechamente ligada a “[...] la libertad, que podés seguir tu visión artística, la libertad de poder gestionar a tu manera [...]” (Ricardo, entrevista personal).

Por su parte, las condiciones de producción de la música independiente, según nos mencionaba Ricardo, no conducen indefectiblemente a ello, sino que dejan un espacio para la intervención de los sujetos; aun cuando medie un sello discográfico, la independencia musical es reconocida en la libertad de acción con que cuenta el músico. Lisandro Aristimuño, un cantautor que recientemente ha comenzado a trabajar como productor artístico decía, respecto de su trabajo, encontrarse “[...] muy contento con Los Años Luz que es un sello [discográfico] que me ha dado todo. Nunca me ha dicho ‘no quiero esta tapa’, ‘sacá estos temas’ ...Tengo la libertad.” (Lisandro Aristimuño, entrevista publicada en Terra Magazine, 28 de julio de 2007).

De tal modo, la música independiente se representa como una alternativa de actividad musical donde no se debe nada al capital discográfico. Si en el esquema de las *mayors* la creatividad se localizaba, dosificaba y manipulaba en virtud de la pretensión del éxito de ventas, aquí se permite un vínculo voluntario, no obligatorio, con la creación.

Un entrevistado nos comentaba que ello puede observarse en la frecuencia de edición de discos, algo que también afecta al contenido musical. En tanto las *mayors* se

encuentran con la necesidad de editar regularmente producciones de sus artistas y muchas veces ello redundaría en el hecho de forzar a los músicos a grabar producciones sin originalidad o apelando a reediciones con pequeñas modificaciones de temas anteriores, la gestión independiente se representa como otro camino posible de la creación musical. Al no regirse por los tiempos que el mercado discográfico impone a las *majors*, es capaz de plegarse a la maduración propia de cada artista o la propia evolución de la propuesta musical de los grupos, lo cual en muchos casos puede significar dos o tres años sin la edición de material musical. Lo apreciado, de esta manera, es la producción espontánea y personal (o grupal) del músico.

En la música independiente, sin embargo, esta posibilidad de ejercer la libertad en el marco de una ausencia de grandes compañías discográficas se ubica en un planteo más amplio del ejercicio de la voluntad creativa, el cual es entendido como uno de los elementos principales en el sostenimiento del carácter genuino, auténtico, de la música independiente.¹²

Ahora bien, ¿supone la intervención del productor artístico necesariamente la presencia de grandes compañías discográficas? ¿Es incompatible su intervención con la música independiente? ¿Qué vínculo guarda con el desarrollo permanente de las tecnologías del sonido?

En principio, debe señalarse que en nuestro trabajo de campo hemos advertido que no todos los productores artísticos son contratados por una empresa multinacional. Existe un espacio de trabajo musical que se encuentra profesionalizado en una escala que podríamos denominar pequeña-mediana, que si bien se encuentra lejos tanto de una circulación massmediática como de disquerías de cadena, puede eventualmente despertar el interés de las grandes compañías. Es en este espacio donde es posible encontrar productores artísticos reconocidos en el campo –sin ser los

¹² Esto es abordado con mayor detalle en el capítulo 4.

productores “estrella”— o con varios años de trabajo que asisten, sin el patrocinio de una gran empresa, a músicos interesados en la edición de su música. Algunos han trabajado con grandes compañías discográficas de modo discontinuo, otros desarrollaron su actividad en emprendimientos de pequeña escala y muchos son músicos con cierta trayectoria que han realizado labores de producción artística de modo secundario tras su actividad como músicos.

¿Quiénes son esos productores artísticos? ¿Cuáles son sus características? Para iluminar estas cuestiones, volvamos sobre el testimonio de Patricia, quien tanto a través de su programa de radio como por su trabajo de manager ha llegado a conocer distintos casos:

Pablito [Romero, uno de los músicos] de [la banda de rock] Árbol es productor artístico de: desde [el grupo musical] “No Disco” [...] de otras bandas... de “Flor”, que [...] terminó sacando el disco por [el sello discográfico] Universal y tuvo muchísima difusión, [...] la piba de dieciocho años que se encontró de golpe de tocar en un bar a [tener] una compañía multinacional atrás, ¿no? También hay eso... ¿Quién la encontró? Pablito. La agarró, se la llevó, se puso a trabajar con ella y Universal dijo ‘me interesa’; porque [los sellos grandes] tienen eso de estar como buscando, [estar atentos a] qué está pasando, para saber qué agarran. A “Loli” Molina le pasó algo parecido, digamos, la encontró [el músico y productor artístico] Nico Cota de casualidad en una fiesta, tocando la guitarra [...] en un rincón y Nico dijo ‘me interesa’ y agarró, trabajaron durante un montón de tiempo... y ahí también es probar, es agarrar el demo y empezar a distribuirlo entre amigos, conocidos, productores, ejecutivos de compañías y que alguien diga ‘sí, vamos, dale, le hacemos el disco’. (Patricia, entrevista personal).

En ese espacio del mercado musical, por tanto, puede encontrarse una actividad de producción artística vinculada a la búsqueda de nuevos talentos, a la exploración de las innovaciones y el desarrollo de propuestas musicales. El productor artístico, en ese sentido, no se dedica a cumplir

con un encargo editorial, sino que oficia de cazatalentos y hasta de manager, pues es él mismo quien se encarga de difundir o publicitar al músico, con la expectativa de interesar a alguna compañía, por lo cual se desempeña como un emprendedor en busca de inversores.

Se advierte aquí un tipo de intervención del productor artístico en el cual el interés fundante tiene origen en éste mismo —a diferencia del trabajo con grandes compañías, donde el interés de la compañía en editar un disco motoriza todo el proceso—, quien asume la iniciativa del proyecto y moviliza el involucramiento de los músicos en él, interviniendo activamente también en la difusión del trabajo y acaso en más o menos actividades supuestas en el proceso de edición antes descripto.

Una tercera posibilidad —la más difundida en el ámbito de la música independiente— consiste en que los mismos músicos, interesados en la edición de su propio material, generalmente con una idea más o menos clara del proyecto editorial que quieren desarrollar, recurran a un productor artístico para que los asista en la concreción de su proyecto, si bien ellos mismos serán quienes se encargarán de difundirlo, distribuirlo y/o venderlo. Aquí, son los músicos quienes eligen a un productor artístico afín a sus intereses musicales y su propuesta estética.

En ambos casos, se conforma una suerte de sociedad entre el músico y el productor, donde éste asume el riesgo de trabajar conjuntamente en una propuesta donde confluyen los intereses de ambos. Al no encontrarse con un encargo editorial por parte de la compañía discográfica, su trabajo no se limita ya al estudio de grabación, sino que se suele involucrar en el desarrollo del proyecto musical en su conjunto. Debe señalarse, asimismo, que en cada caso concreto tiene lugar una distribución de responsabilidades diferente entre los músicos y el productor, en particular en la elaboración del proyecto y la difusión del material logrado, si bien la comercialización del material suele ser algo ajeno al productor artístico. Esto significa que el productor

artístico trasciende lo meramente técnico y, como sostiene Raymundo “Ray” Fajardo, ex-baterista de la banda de rock “El Otro Yo” y productor artístico de numerosos músicos independientes, “no es sólo quien aporta ideas, arreglos, sino también quien está en la parte de desarrollo estratégico de la banda.” (‘Ray’ Fajardo, entrevista publicada en *Conección Under*, 11 de febrero de 2011).

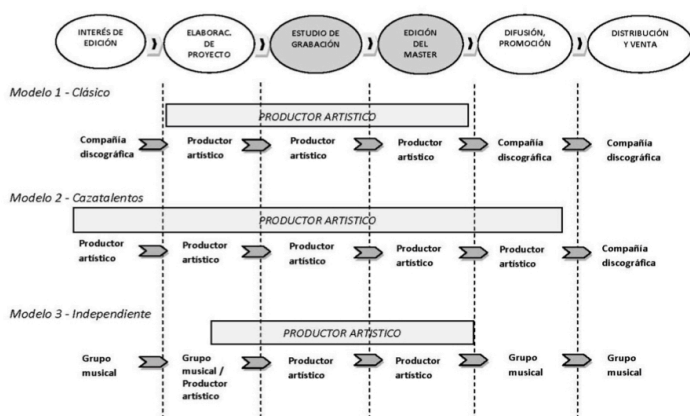
Luego, el productor artístico deberá acudir a su red de contactos y vínculos del campo musical, lo cual también lo vuelve un especialista en relaciones públicas. Acaso esto resulte uno de los motivos por los cuales muchos músicos, tras haber trabajado varios años como tales, comenzaron a producir artísticamente a otros, aprovechando sus redes de relaciones con colegas músicos, editores, ingenieros de sonido, dueños de salas. Todo ello facilita la consecución de los distintos proyectos, máxime cuando sus acotados presupuestos no permiten afrontar su contratación.

La formación musical previa así como la experiencia en el ejercicio musical en vivo y, centralmente, en sala de grabación resultan ser cuestiones determinantes en el trabajo realizado por el productor artístico. Pues la trayectoria musical se articula con estos nuevos requerimientos, lo cual permite encontrar productores artísticos especializados en determinados géneros y subgéneros musicales. Más allá de que no se limiten a alguno de éstos en particular, el aprendizaje en el manejo de los instrumentos y recursos sonoros característicos de las músicas por las que han transitado colabora en esa dirección.

En síntesis, hemos encontrado, hasta aquí, lo que podemos denominar como tres grandes modalidades de trabajo del productor artístico. En primer lugar, su trabajo por encargo de una compañía discográfica; en segundo, por iniciativa propia o “cazatalentos”; en tercero, su trabajo por encargo de los músicos interesados en editar por su propia cuenta. A efectos meramente descriptivos y con el objetivo de clarificar los momentos del proceso editorial donde

tienen lugar estas diferencias, apelamos al uso de modelos (Bourdieu, 2007) de intervención del productor artístico que hemos ilustrado tal se observa en el gráfico 2.

Gráfico 2. Modelos de intervención del productor artístico en el proceso de edición



La diferencia fundamental entre los tres modelos se plasma en el principio del proceso editorial, el cual se inicia a partir del interés de un actor diferente en cada uno. En el modelo más tradicional o clásico, difundido en el marco del desarrollo industrial de la música a lo largo del siglo veinte, un capital individual interesado en editar el material de un músico o grupo musical tomaba la decisión de contratar a un profesional de la grabación a efectos de adecuar la mercancía musical a los estándares de calidad del mercado del que participaría y le asignaba un presupuesto delegando en él la dirección del proceso de grabación. Hemos visto cómo existe en la actualidad una alternativa a ello, desarrollada fundamentalmente a partir de la difusión de tecnologías de grabación, manipulación y edición del sonido, asentada en el crecimiento de la autoedición, es decir, la posibilidad de

editar un disco sin necesidad de recurrir a una compañía discográfica, dando inicio con este interés al proceso editorial, que caracteriza al modelo independiente. Por último, existe otra variante caracterizada por la iniciativa del productor artístico respecto del desarrollo de un trabajo editorial, cuyo interés en producir artísticamente un proyecto musical principia el proceso y se constituye en una suerte de emprendedor musical. En los tres modelos descriptos de edición discográfica el productor artístico conserva la intervención en la sala de grabación y en la elaboración del máster (en gris en el gráfico). No obstante ello, asume distinto protagonismo en las etapas iniciales y finales del proceso, como productor en sí y, en los casos en que así sea, a través de su propia casa editorial.

Las barras horizontales en el gráfico nos permiten visualizar en qué momentos del proceso editorial tiende a concentrarse su intervención y advertir cómo en el modelo que hemos denominado “cazatalentos” su influencia resulta determinante a lo largo de todo el proceso. Centrémonos ahora en las características que asume el trabajo del productor artístico en la música independiente.

En la situación actual de la música independiente en la ciudad de Buenos Aires es ciertamente raro (mas no imposible) que una compañía discográfica contrate a un productor artístico para editar un disco, fundamentalmente debido a que en su mayoría no están en condiciones financieras de sostenerlo.

Ocurre de manera diferente cuando interviene un productor artístico que posee su propio sello discográfico, pues el trabajo lo realiza él mismo y esto abarata los costos que debe afrontar. Además, tal hemos señalado, su red de relaciones con músicos, dueños de salas de grabación, profesionales y especialistas colabora en esa dirección. Por su parte, de acuerdo al desarrollo que evidencia el sector de música independiente puntualmente en torno de las nuevas tecnologías, es esperable que en un futuro no muy lejano las compañías discográficas independientes deban contratar a

productores artísticos o bien establezcan alianzas con ellos para no perder terreno en la competencia del mercado musical. Sin embargo, en el presente los sellos independientes gozan aún de cierto favor en términos representacionales respecto de no contar entre sus filas a estos profesionales de la edición musical, según hemos visto anteriormente.

Ahora bien, si es cierto que la producción artística como actividad diferenciada no se ha generalizado en la música independiente como herramienta de selección del material digno de ser editado, ello no significa que las elecciones editoriales desaparezcan. Muy por el contrario, sobre esta elección, representada como encarnación de la libertad creativa y demostración incontrastable de la voluntad del actor, se establece la diferencia específica del trabajo independiente. Es aquí donde tanto los intermediarios culturales como el público en su actividad de intermediación presente en críticas, comentarios y blogs adquieren gran importancia ante la ausencia de grandes cadenas de difusión y distribución.

En esta dirección, la recuperación de un cierto sentido de autenticidad en el gusto y la libertad de los actores permite entender la labor realizada por los intermediarios en la música independiente como un enriquecimiento del trabajo y el producto musical, en su sentido artístico, frente al avasallamiento del mismo de que se acusa a los grandes capitales interesados en la dimensión comercial de la cultura. Esto iría más allá de la supuesta censura de lo diferente o lo innovador, alcanzando incluso el intento de aprovechamiento u ocupación de lo “independiente” por parte de éstos.

Esto ha sido destacado en otros países, tales como Suecia, donde se ha resaltado el rol que tuvieron los fans de la música independiente sueca en su éxito extranjero, operando “como filtros expertos en la medida en que seleccionan, clasifican, etiquetan, traducen, califican y comentan un amplio, desorganizado y remoto conjunto de materiales culturales para el consumo internacional” (Baym y Burnett, 2009: 435; traducción propia), es decir, una fuerte labor de

intermediación a partir de los gustos y las elecciones musicales individuales. En el plano local, más allá de la intervención de los fans en la difusión de la música independiente, el gusto, la libertad y los vínculos personales directos son retomados como valores diferenciales de la intermediación con músicos independientes.

En el vínculo con el músico característico de la producción artística en el trabajo independiente muchos han reconocido una garantía de conservación de creatividad e intencionalidad del trabajo del músico; el contrato con éste es diferente y el tratamiento del material musical se manifiesta “respetuoso” de las especificidades que cada artista le imprime. Por su parte, cuando la edición está a cargo de pequeños sellos que no apelan a productores artísticos, este respeto tiene lugar en el marco de la libertad de empresa ejercida por el sello editor, el cual a su vez se legitima y reconoce en ese mismo acto. Esto significa que muchos sellos independientes, más allá de ofrecer un catálogo diverso, tal señalaron varios entrevistados, guardan un nivel de calidad en la música que editan que les supone elecciones constantes y con mucho detalle del material musical, algo muy apreciado en la música independiente (Vecino, 2011).

Sobre estas decisiones, realizadas de acuerdo a los intereses del sello discográfico, se sostiene el catálogo que éste ofrece. Al tratarse de sellos discográficos pequeños, donde se ocupan pocas personas, el gusto musical y la propuesta artística del director parece primar sobre otros criterios. Matías, director artístico de un sello con muchos años de trayectoria en el mercado local, nos decía:

[...] Lo que nosotros tenemos es un catálogo, que es el catálogo que sí seleccionamos y queremos tener [...] es nuestra propuesta [...] mucho antes que el interés comercial [...] primero está el interés artístico, ideológico, estético [...]. Lo que le ofrecemos [al músico] de algún modo es una administración del disco, que es la tarjeta de presentación del músico [...] la

diferencia [con otros tipos de administración] es que nosotros elegimos lo que queremos administrar. (Matías, entrevista personal).

Mientras esa selección se reconoce en torno de la intermediación como una ventaja, por otra parte, al no haber sellos con los recursos necesarios para contratar productores artísticos que colaboren en el proceso de edición de los discos, el músico independiente se encuentra con una difícil duplicidad de la libertad: es libre de crear su música del mismo modo en que el sello, en ejercicio de su libertad de empresa, es libre de editarlo.¹³

Como alternativa, también es posible encontrar decisiones de programación de conciertos en vivo en base al vínculo personal con los músicos, particularmente cuando se trata de los emprendimientos de menor escala. Como nos contaba Ricardo respecto de su sala, muchas veces se privilegia la relación con el músico por sobre otros factores:

[...] si bien [hay músicos que] traen muchos demos y eso, yo lo que hago es, los jueves, viernes y sábado son los días que programo [los conciertos] yo, que son los que conozco y a medida que esa misma gente me va presentando otra gente [...] no soy de programar algo por un disco que me traen sino por la onda, digamos, si no lo conozco personalmente, si no charlo un rato, no armo cosas por mail [...] (Ricardo, entrevista personal).

Por otro lado, es cierto que en los últimos años se observa un reconocimiento por parte de muchos músicos independientes de la labor del productor artístico, lo cual puede advertirse en la creciente participación de éstos

¹³ Libertad creativa alude aquí a la demanda libertaria de los músicos independientes, consistente en no depender de nadie a quien rendir cuentas de su trabajo más que a sí mismos, por lo cual sin censura o intromisión externa hacen lo que gustan. Libertad de empresa, por su parte, comprende la libertad de los propietarios de capital discográfico de disponer de él -esto es, editar música- como lo deseen.

(según el modelo de intervención independiente ya descrito) en los proyectos desarrollados por los propios músicos, estén destinados a ser editados por un sello discográfico independiente o bien gestionados por ellos mismos en su totalidad.

Sin embargo, tal hemos visto respecto de los productores artísticos de grandes compañías editoriales, también existen resistencias a incorporar un “extraño” al proyecto colectivo independiente en tanto éste supone que los músicos se “carguen al hombro” el conjunto de las tareas que comprende, desde la organización hasta la venta de discos. Así lo manifestaba, en una entrevista realizada a las integrantes de Lucila Cueva, banda de rock de la ciudad de Córdoba, su cantante, Mariana Pellegrino, al comentar que existe cierta tendencia a la autosuficiencia por parte de los músicos que termina atentando contra su crecimiento musical. Según ella, “[...] la banda cree que pueden ser sonidistas, productores artísticos, vendedores, músicos, showmans [...] no hay capacidad de apertura para delegar y generar crecimiento. Por eso no hay profesionalismo en el ámbito.” (Mariana Pellegrino, entrevista publicada en *Recis!*, mayo de 2008).

Por su parte, en la historia reciente de la música popular el gran desarrollo de las tecnologías del sonido ha impulsado el mejoramiento de los estándares de calidad del mercado discográfico. En este marco, las bandas musicales cuentan con mejores recursos técnicos pero a la vez su uso profesional requiere conocimiento experto que muchas veces excede a los propios músicos. Aun sin las condiciones del mercado de la música *mainstream*, donde se cuenta con grandes estudios, ingenieros y técnicos especializados, la música independiente se ha debido acomodar a esta novedad y ello supone fuertes diferencias entre los que pueden afrontar los gastos que supone su utilización y los que no. Esto modifica el proceso de trabajo editorial y plantea diferentes requerimientos técnicos y artísticos a la hora de grabar que el productor artístico debe tener presente. Según

‘Ray’ Fajardo, en la actualidad “con una computadora, una placa [de sonido] de 24 bits y un programa multitrack no se puede grabar un disco hi-fi, que *realmente suene bien*. Yo siempre que tengo que hacer una elección como productor, trato de ir a los mejores estudios si da el presupuesto” (‘Ray’ Fajardo, entrevista publicada en *Conexión Under*, 11 de febrero de 2011, subrayado propio). Resulta interesante considerar la frase mencionada por Fajardo porque “sonar bien” significa contar con un sonido que medianamente responda a los estándares actuales de calidad sonora; la participación del productor artístico tiende, por lo tanto, a colaborar en dirección de alcanzar esos estándares.

Ahora bien, las ventajas de trabajar con un productor artístico no se limitan a los recursos técnicos con que se cuenta, sino que redundan en fuerte aporte a nivel compositivo y musical. Esto es algo que ha sido destacado por varios músicos independientes y que se despliega en distintos momentos del proceso, desde el trabajo con el proyecto editorial antes de la grabación (instrumentos, músicos, temas, etcétera) y su intervención durante el proceso de grabación en torno de la ejecución musical hasta la utilización de efectos y equalización en las pistas ya grabadas.

El aporte del productor artístico en ésta se dirige, así como en el modelo clásico o *mainstream*, al disco como unidad en la dimensión compositiva, instrumental y sonora, en lo cual se reconoce su conocimiento experto en el marco de las transformaciones tecnológicas en el mercado de la música con miras a alcanzar en un disco los estándares de calidad actualizados. Lograrlo no garantiza recibir el interés de un sello en la edición del disco, aunque sí permite estar en mejores condiciones para interesar a algún representante de la industria musical, lo cual en la música independiente representa una ventaja significativa dada la escasa contratación de productores artísticos por parte de sellos pequeños y más infrecuente todavía en músicos autogestionados.

Podemos ahora volver sobre las preguntas que habíamos formulado líneas arriba. Primero, la intervención del productor artístico en el proceso editorial no involucra necesariamente a grandes compañías discográficas, aunque sí a la inversa. Éstas requieren, dado el tamaño de su inversión, alcanzar los estándares sonoros y musicales de las mercancías con las que competirán en el mercado. Segundo, su intervención no guarda incompatibilidad con la música independiente, pese a que muchas veces se haya reconocido a esta figura como un representante del interés comercial. Su aporte en materia musical y sonora además del efecto de “credencial” que tiene sobre el disco editado ha sido ampliamente destacado por diferentes músicos independientes. La dificultad, sin embargo, radica en que la mayoría de las bandas independientes no pueden afrontar los costos de su contratación. Por último, la innovación permanente de las tecnologías del sonido brinda posibilidades de trabajo que demandan saberes especializados para ser aprovechadas. El desarrollo tecnológico tiene un doble efecto, pues facilita la edición “casera” al tiempo que complejiza el trabajo profesional de estudio. La participación del productor artístico ha venido colaborando en la resolución de esa brecha, facilitando que muchos músicos independientes logren editar sus discos en buena calidad sin abandonar su independencia.

Por otro lado, todo lo expuesto evidencia la relación de continuidad existente entre la gran industria musical y los productores y sellos independientes locales. Bajo estas condiciones se facilita, tal indica Frith, que éstos últimos realicen en la práctica las tareas de “investigación y desarrollo de los sellos más poderosos, puesto que hoy desarrollan nuevos artistas y nuevos mercados hasta que ellos y/o sus artistas han conseguido las ventas suficientes para justificar el compromiso de una compañía grande” (Frith, 2006: 82).

Debemos así problematizar el sentido de independencia movilizándolo en estos emprendimientos musicales e interrogarnos por su contrario, esto es, su dependencia respecto

del interés en el recambio del catálogo por parte de los grandes sellos, en particular desde la nueva configuración del mercado discográfico argentino en la década de 1990 (Katz, 2006).

Si bien la opción de la autoedición está cada vez más al alcance de los músicos, las compañías discográficas en Argentina, aun las independientes, se encuentran insertas en el mercado con vínculos comerciales, estrategias de prensa, redes de distribución nacional e internacional y canales de venta ya establecidos (Luchetti, 2007), lo cual constituye una diferencia importante para vincularse con el público. De esa manera, el proceso de realización del carácter mercantil de la producción musical (en este caso, en tanto disco) motoriza, a través de la profesionalización del proceso de edición por parte del productor artístico, la elevación de la calidad del producto final.

Si bien existen representaciones ampliamente difundidas en la música independiente respecto del rol cumplido por los productores artísticos como personificaciones de las grandes empresas discográficas en el proceso editorial, su trabajo hoy no se restringe a los contratos con ellas y esta realidad ha comenzado a ser reconocida por varios músicos.

También es cierto que el productor artístico de música ha tendido a ser representado como un censor o, en su defecto, un intruso que, sin reparar en el contenido musical, reproduce una lógica repetitiva y comercial hegemónica. Esta percepción, que reconoce cierta afinidad con el sentido bourdeano de la intermediación cultural como portadora y creadora del gusto legítimo, suele desatender las especificidades del trabajo de este actor en el proceso creativo.

En efecto, las características técnicas y el manejo de tecnologías propios del productor artístico son centrales en su creciente gravitación sobre la producción musical. En tal sentido, la dimensión simbólica se evidencia ligada a la dimensión técnica del trabajo musical y esto exige ser problematizado desde los abordajes sobre el rol de los intermediarios culturales desde las ciencias sociales.

En virtud del desarrollo histórico del mercado musical y en estrecho vínculo con la complejización y difusión de las tecnologías digitales del sonido, el conocimiento experto técnico y musical de estos intermediarios culturales ha adquirido importancia tanto en la edición musical por parte de pequeños sellos discográficos como en aquella llevada a cabo por los propios músicos. A partir de diferentes testimonios hemos construido tres modelos de intervención del productor artístico en el proceso de edición discográfica, entre los cuales existen diferencias según qué actores son responsables o intervienen decisivamente en cada una de sus etapas. Amén de ello, la diferencia clave entre el modelo “clásico” y los otros dos (“independiente” y “cazatalentos”) estriba en la ausencia de “contratación” o “encargo” del trabajo del productor artístico por parte de los sellos discográficos en la música independiente, es decir, en el interés por la edición que origina el proceso.

Esto se debe básicamente a que el tamaño reducido de las tiradas de discos así como de los shows en vivo que tienen lugar en la música independiente no permite a los sellos musicales acumular el capital mínimo para costear su contratación. Sin embargo, no por ello desaparecen las instancias de juzgamiento o filtrado editorial en la música independiente, sino que se manifiestan como elecciones estéticas o, aún, como relaciones de amistad o filiales.

A este respecto advertimos que el importante lugar que la voluntad individual y las elecciones estéticas de los diferentes actores ocupan en las prácticas de música independiente colabora de modo decisivo en la representación del productor artístico como un “censor”. Al familiarizar a la actividad musical independiente con las tareas de escucha, selección y filtrado de producciones musicales y alejar la posibilidad de contratación de profesionales del sonido, grabación y edición musical, las condiciones materiales de producción prevalecientes en la música independiente

facilitan el reconocimiento del productor artístico en tanto representante de la censura que atenta contra la libertad creativa más que como experto de la edición musical.

Además, se debe comprender el lugar que en el mercado musical en su conjunto le corresponde a los emprendimientos musicales independientes, como primer filtro, aún sin la criticada figura del productor artístico, de un conjunto de productores de música que deberán sortear esta primera barrera para reproducirse como tales, como paso necesario hacia la expectativa de firmar un contrato con alguna *major*. Ciertamente, el logro de esta primera instancia no concreta ni garantiza tal posibilidad sino que, en el mejor de los casos, la facilita.

Por su parte, los recientes cambios tecnológicos no sólo motorizan una transformación de la distribución e intercambio de música a través de Internet o el boom del consumo musical en cada vez más actividades de la vida cotidiana, sino que han significado un abaratamiento de los costos de edición para los músicos y una elevación de los estándares de calidad en el sonido editado. Mientras por un lado se facilita la edición musical, por otro tienden a consolidarse diferencias sonoras y musicales entre un disco logrado mediante un ordenador portátil y otro que utilizó un estudio de grabación o masterización especializado y contó con ingenieros de sonido u otros profesionales en el proceso.

La representación del productor artístico como algo extraño a la práctica musical independiente oculta no sólo la incidencia de las transformaciones tecnológicas sino el carácter mercantil de la música. En tanto mercancía, la música está sujeta a las cambiantes condiciones históricas de su producción y es en este marco que puede comprenderse la profesionalización del proceso editorial en que tiene lugar actualmente la creciente importancia del productor artístico. Si bien los cambios tecnológicos no se limitan a la música sino que afectan a la producción cultural en su conjunto, hemos visto cómo aquí se hace patente que la circulación de música como objeto para la venta (el disco),

es decir, su carácter mercantil, le imprime la necesidad de responder a los crecientes requerimientos de calidad sonora y musical movilizadas por la digitalización de sonido. En tanto es posible que un grupo de profesiones relacionadas con los espacios de intermediación simbólica continúen desarrollándose, en la música lo que puede verse en un primer momento como gusto legítimo es ciertamente un uso profesional de las tecnologías del sonido.

Revisemos ahora la frase “el productor artístico es un artista más” anteriormente citada. No se trata de una excusa para justificar la aceptación del productor artístico en la producción de un disco, sino que encierra doblemente una verdad y una falsedad.

Más allá de que el productor referido (Gustavo Santaolalla) sea efectivamente un artista desde hace más de 30 años, esta frase cobra mucha importancia en el estudio de la música popular, en tanto se trata del reconocimiento por parte de un músico del fuerte vínculo entre interés comercial y creación artística. Según él, no se trata de una intrusión del comercio en el arte; de hecho, desde su mirada resulta prácticamente imposible separar las dos cosas. Lo que sucede comprende al proceso en el cual la música popular está constituida por su carácter de objeto para el intercambio, es decir, una mercancía. Antes que una virginal creación artística con la posibilidad de “venderse” o mantenerse inmaculada en los márgenes del circuito comercial de música, el proceso de trabajo musical está subsumido a la lógica de la reproducción ampliada del capital interesado en su edición. Es por ello que la intervención del interés discográfico sucede como si fuera “un artista más”. Y eso sin juicio estético alguno sobre la obra en cuestión; no se trata de enjuiciar o sopesar las distintas producciones musicales, sino de reconocer críticamente las condiciones en que se produce música en el capitalismo contemporáneo.

Finalmente, el productor artístico es un profesional de la música como mercancía. Si bien puede ser mencionado como “un artista más”, no se trata de cualquier artista, sino

un profesional de la música cuya función es elevar la calidad de un producto musical para mejorar sus posibilidades de circulación en el marco de una renovación tecnológica constante. Si bien su trabajo concreto se diferencia según las etapas del proceso de edición en que intervenga, trátese de un contrato con un sello multinacional o de una apuesta independiente de su parte, el objetivo de su actividad está sujeto al carácter mercantil del producto musical.

Si Negus (2002) ponía en duda que los intermediarios culturales representaran un desafío al orden existente en materia del poder establecido, los privilegios y las posiciones sociales, en la música independiente parece confirmarse su crítica al mostrar ésta cada vez mayor necesidad de contar con el trabajo de los productores artísticos. Lejos de subvertirlo, éstos expresan la respuesta de la música a las exigencias del mercado de la cultura en materia de calidad y profesionalización del sonido. Sólo desde el reconocimiento de esta realidad histórica se comprende la importancia y el rol que juega el productor artístico como intermediario cultural en el marco de la creciente complejidad de los procesos de producción musical.

3.1.2. El vivo

Como hemos advertido en el capítulo anterior, durante los últimos años la actividad musical en vivo en la ciudad de Buenos Aires ha crecido fuertemente, alcanzando en 2009 el 48% de la facturación total de la música (OIC 2011).¹⁴ Ahora bien, existe una profunda concentración en esta rama, similar o mayor a la que se encuentra en la industria discográfica. Eso se observa en la preponderancia de estadios en la totalidad de salas utilizadas para recitales —el rubro que más aportó a la economía de la música en vivo

¹⁴ Los datos más recientes publicados por CAPIF (2019) indican una profundización de dicha tendencia a escala nacional, llevando a que en 2015 (último dato disponible) la música en vivo representara el 73% del mercado total, frente al 36% que ocupaba en 2005.

con un 84% en 2009—, cuya ocupación (así como la contratación del personal de seguridad, logística, sonido, etcétera) requiere una escala de inversión que excede la capacidad de los músicos y productores independientes; según datos de OIC (2011), en 2009, ocho de cada diez pesos facturados en este rubro correspondían a eventos realizados en estadios. Debe tomarse en cuenta que la categoría “estadios” excluye a teatros de medio y gran tamaño, espacios comúnmente ajenos a la actividad independiente dado que su utilización también requiere grandes desembolsos de capital, lo cual hace suponer que el espacio de ésta se reduzca aún más. Considerando todo esto, la franja que en la actividad musical en vivo de la Ciudad de Buenos Aires le queda a la música independiente puede estimarse cercana al 10%.¹⁵

Por su parte, tal como sucede respecto de la actividad editorial, existe una gran heterogeneidad en el conjunto de situaciones que pueden advertirse en el espacio de actividad musical independiente en vivo, dado que se encuentran aquí desde pequeños sellos editoriales y productores de espectáculos musicales que organizan eventos con regularidad semanal o quincenal hasta músicos que resuelven sus fechas de modo autogestivo algunas pocas veces en el año. Todos comprenden conciertos en una escala pequeña cuyo público rara vez excede las cien personas y su difusión tiene lugar por fuera de los canales masivos de los grandes medios de comunicación.

Este espacio doblemente reducido, dado el tamaño de sus salas y la porción de mercado que ocupa, no es, sin embargo, completamente extraño a la dinámica de la industria cultural cuya actividad en vivo se caracteriza en

¹⁵ En esta estimación hemos ponderado los altos niveles de informalidad de la actividad independiente, dado que una porción de ésta difícil de estimar, aunque no por ello despreciable, corresponde a espectáculos que al encontrarse en franca situación de informalidad pudieron no ser registrados en el relevamiento del OIC (2011).

Argentina por los grandes conciertos con bandas musicales internacionales y patrocinada por marcas de gaseosa. Veamos pues en qué consiste concretamente la música en vivo.

Si bien la actividad comprendida por los espectáculos musicales integra la producción de diversas industrias (producción de materiales eléctricos, dispositivos digitales, fabricación de instrumentos, entre otras) y por tanto está vinculada al desarrollo histórico de las fuerzas productivas, Zallo (1988) la caracteriza como preindustria, teniendo en cuenta que su industrialización encuentra limitaciones dado que en ella “no se da ni el carácter reproductivo de la producción industrial típica ni la difusión de masas continua” (1988: 73-74). Es decir, no se despliega en ella plenamente la potencia industrial transformadora que en los últimos tiempos ha caracterizado a las industrias de la cultura a escala global, por ejemplo, en torno de la incorporación de herramientas digitales e Internet en sus distintos procesos de producción, circulación y consumo.

Amén de ello, Zallo apunta que su composición orgánica de capital ha tendido a aumentar en virtud de las transformaciones históricas e innovaciones realizadas sobre distintos componentes utilizados en el espectáculo, como la digitalización y modernización de equipos de sonido, los instrumentos digitales cuya introducción sustituye el trabajo vivo de instrumentistas o la utilización de pantallas para proyección de imágenes en movimiento. En un marco de competencia, eso ha ido acompañado, indica el autor, de la introducción de “criterios productivistas” (1988: 73) como la intensificación del trabajo de los músicos durante las giras o la incorporación constante de ingenieros y técnicos que colaboren en la elevación de la calidad sonora. Esto último resulta algo un tanto extraño a la música independiente, donde existe una escasa división del trabajo ya que los músicos suelen encargarse de las distintas tareas, desde la realización del flete hasta desarmar el escenario sobre el que han tocado.

En cambio, muchas de estas cuestiones resultan propias de la organización de espectáculos musicales a mayor escala, como las que tienen lugar en estadios o grandes teatros, que requieren gran cantidad de equipos, personal especializado y parafernalia lumínica e incluyen giras con numerosas fechas en distintas ciudades. Sin embargo, en un sentido algo diferente del señalado por Zallo acerca de su carácter “preindustrial”, los espectáculos musicales en vivo han comenzado a integrar, en el marco del llamado “modelo de negocios 360°”, las estrategias comerciales de la industria discográfica, obligada a rediseñar su negocio ante los efectos de las tecnologías digitales sobre el mercado musical.¹⁶ Veamos brevemente de qué se trata.

Los contratos de tipo “360°”, denominados así al englobar todo un conjunto de actividades vinculadas con el músico, se han difundido desde los primeros años 2000 en la industria discográfica a gran escala y globalmente. Como varios autores han señalado, esta estrategia ha surgido intentando contrarrestar el efecto que la caída de las ventas de fonogramas ha tenido sobre el negocio de las grandes discográficas (Day, 2011; Karubian, 2009; Stahl, 2011), expandiéndose a áreas que solían estar a cargo de productores de espectáculos u otros inversores cuya vinculación resolvían los propios músicos o bien sus representantes.

Mientras los contratos tradicionales establecidos entre las compañías discográficas y los músicos se limitaban a la edición y distribución del material sonoro en base a los derechos sobre los fonogramas, los contratos de tipo 360° implican que la compañía participa en muchas otras actividades del músico profesional además de la edición discográfica, como el merchandising (desde artículos como remeras y gorras con motivos de la banda musical hasta

¹⁶ El mercado discográfico global experimentó una persistente caída en las ventas desde el año 2000 hasta 2012, cuando su caída se detuvo para, en los años siguientes, crecer muy levemente con respecto a los años anteriores (IFPI, 2019).

servicios con su nombre), sponsoreo, promoción digital y giras. En el caso de productores de espectáculos musicales en vivo, por otro lado, significa involucrarse en la edición discográfica y el merchandising (Karubian, 2009).

Si esta nueva modalidad de negocio constituye una herramienta utilizada por los grandes sellos discográficos que concentran cerca de las tres cuartas partes del mercado desde hace ya décadas, para conservar su posición dominante, al amparo de estos nuevos contratos han surgido en el mercado de la música en vivo empresas gigantes como *Live Nation*, la productora de conciertos más grande en la actualidad a escala global, caracterizada por establecer contratos de tipo 360° con sus artistas, entre los cuales se cuentan, por ejemplo, Madonna, Metallica y U2.

Como contrapartida, este tipo de contratos representa una transferencia del poder de decisión sobre las múltiples actividades que realizan los músicos a manos de las productoras y sellos propietarios de sus derechos, quienes se encuentran ahora ante la posibilidad de intervenir en muchos otros negocios además del espectáculo en vivo o la edición de fonogramas, lo cual constituye un debate que, atendiendo a razones de foco y espacio, en estas páginas no podemos abordar.¹⁷

Si, por un lado, amén de sus mencionadas limitaciones para constituirse como industria cultural, los espectáculos en vivo han venido acrecentando su composición orgánica de capital de acuerdo al avance tecnológico y, por otro, comenzado a integrar los contratos de músicos con grandes sellos en la modalidad 360° de modo cada vez más regular, nos encontramos con que, en oposición a lo planteado por Zallo (1988), la actividad musical en vivo hoy está, si no plenamente integrada, cada vez más sujeta a la dinámica industrial de la música. Si los espectáculos en vivo constituyeron, en términos de este autor, una preindustria, eso

¹⁷ Respecto de las críticas suscitadas en torno de esta nueva estrategia de negocios musicales, véase en particular Karubian (2009) y Stahl (2011).

parece, cuanto menos, una etapa ya superada por parte del capital operante en la industria de la música, que ha logrado integrar en su matriz de negocios a las distintas actividades, más o menos industrializadas, conexas al ejercicio profesional de la música. En otras palabras, se trata de un proceso de concentración y centralización de capital que pone en menos capitales individuales una multiplicidad de actividades que hasta ahora solían encargarse a muchos y representa una “concentración creciente de los medios de producción y del poder de mando sobre el trabajo” (Marx, 2001: 529).

Ahora bien, este giro, que constituye una estrategia del capital operante en la industria musical en gran escala, ha tenido lugar en la actividad de los grandes capitales en tanto han sido éstos los principales afectados por las caídas globales en las ventas de discos y además disponen de capacidad financiera para intervenir en distintas áreas de negocios al mismo tiempo. Sin embargo, se trata de un proceso que no se da en todas las escalas por igual, ya que los grandes capitales, atendiendo a sus necesidades de reproducción ampliada, se constituyen en sus principales agentes transformadores y —por el momento— representa una novedad que resulta bastante extraña a la actividad musical de menor escala. Por otro lado, la circunstancia de la crisis y su posterior recuperación en Argentina dio lugar a un crecimiento del mercado discográfico que constituyó un raro fenómeno ya que, tal hemos visto, a contrapelo de la tendencia global a la caída en las ventas iniciada alrededor del 2000, el mercado local mostró una rápida y sostenida recuperación entre los años 2003 y 2007 (Secretaría de Cultura de la Nación, 2011), precisamente los años en que en el mercado mundial se fortalecía la tendencia a la baja en las ventas de discos¹⁸

¹⁸ La tendencia decreciente del total de las ventas de la industria discográfica global se inició en el año 2000, acentuándose desde el año 2002 y sin que el crecimiento de la venta de música en formato digital haya alcanzado a revertir la reducción de la de formato físico recién hasta después de 2012 (fuente: IFPI 2019).

y comenzaban a implementarse estas nuevas estrategias de negocios. Estos resultan factores que retrasan la necesidad de desarrollar contratos de ese tipo en Argentina, más allá de que algunos músicos consagrados hayan visitado la Argentina como parte de sus giras mundiales contratados bajo la modalidad 360°. ¹⁹

Lo dicho nos sirve de punto de partida para aproximarnos a la realidad a que se enfrenta la música independiente en Buenos Aires a la hora de organizar sus festivales y recitales, aunque el tamaño de sus emprendimientos la mantenga por ahora fuera del efecto de las transformaciones arriba mencionadas. La escala de la música independiente en Buenos Aires es demasiado pequeña para interesar al capital de tamaño medio de la industria musical en explotarla, el único con capacidades de inversión en este tipo de negocios.

Sin embargo, entendemos que hay dos factores que desde hace varios años están jugando a favor de transformar el espectáculo en vivo de la música independiente, integrándolo poco a poco a la misma lógica de acumulación que lo atraviesa globalmente.

En primer lugar, la “Tragedia de Cromañón” tuvo drásticas consecuencias sobre la actividad en vivo independiente a partir de la respuesta que ante ella dio el gobierno de la ciudad en materia de inspección y habilitación de recintos para música en vivo. Pues si la respuesta inmediata fue la fiscalización del cumplimiento a rajatabla de la normativa en materia de seguridad, lo cual significó la clausura de

¹⁹ Este fenómeno, sin embargo, alcanza un despliegue regional. La productora de espectáculos *Time for Fun*, que opera en casi toda Sudamérica, estableció en 2008 un convenio con *Live Nation* a través del cual se encargara de las giras de sus artistas en países como Argentina, Brasil, Chile, Paraguay, Perú y Uruguay hasta 2015. *Pop Art Music*, con sede en Buenos Aires, es otro grupo empresarial que articula producción de espectáculos y sellos discográficos, con fuerte presencia en los mercados sudamericanos. La tendencia concentradora continuó acentuándose en los últimos años, dando lugar a fusiones y asociaciones entre conglomerados del espectáculo a escala global para operar en la región, aunque las de mayor tamaño continúan siendo *Live Nation* y *Time for Fun* (Kantor, 2019).

incontables espacios de música independiente, a ello siguió la regulación, a través de distintas normativas legales, de la actividad musical en vivo. Esto último, sin embargo, se realizó en gran medida como un esfuerzo desesperado de parte del gobierno de resolver el conflicto político que se había desatado²⁰ más que como resultado de un plan de mejoramiento integral del marco legal sobre la actividad.²¹

Corti (2009) advierte tres herramientas legales centrales utilizadas en momentos distintos luego de la tragedia: la primera fue la normativa impuesta sobre las salas para espectáculos en vivo a través del establecimiento de la figura del “Club de Cultura” (Decreto de Necesidad y Urgencia N° 3 / 2005); luego la implementación de “Permisos Especiales” necesarios para poder realizar espectáculos de música en vivo (para lo cual curiosamente se reglamentó mediante la resolución N° 878 / 2006 una Ordenanza sancionada en el año 1910); por último, la instauración de la figura del “Club de Música en Vivo” para aquellas salas de hasta 300 espectadores (el máximo para la figura de “Club de Cultura” era de 350) en un intento por integrar las diferentes reglamentaciones existentes al respecto (Ley N° 2324 / 2007).

Esa normativa representó en concreto un instrumento legal mediante el cual se sostuvo un fuerte proceso de clausuras de salas de música en vivo en toda la geografía de la ciudad. Como era de esperar, quienes más lo padecieron fueron los de reducido tamaño, mayormente ocupados por la actividad musical independiente, dadas sus limitaciones financieras para ajustarse a derecho en el corto plazo,

²⁰ Considérese que en 2006 la Legislatura destituyó a Aníbal Ibarra como Jefe de Gobierno al encontrarlo políticamente responsable de aquella tragedia.

²¹ Esto es ilustrado, por otra parte, por la declaración de inconstitucionalidad de varias de las normas aplicadas dictada por el Tribunal Superior de Justicia de la Ciudad de Buenos Aires el 8 de febrero de 2008, tras una demanda de la Unión de Músicos Independientes. Respecto de la movilización de músicos en contra de estas políticas y el litigio legal en cuestión, véase Lamacchia (2012).

sumadas a los bajos estándares en cuanto a condiciones de seguridad que caracterizaron históricamente a los emprendimientos independientes. No resulta ocioso señalar, a la vez que se imponía esta nueva normativa, la ausencia de política oficial alguna tendiente a ofrecer sostén financiero para quienes quisieran cumplimentar los nuevos requerimientos legales y no pudieran afrontarlos por sus propios medios.²²

El testimonio de un gestor cultural y programador de su propio espacio de música en vivo resulta bastante esclarecedor al respecto de los efectos de los cambios recientes en materia de habilitaciones sobre la particular lógica de la actividad independiente:

[muchas salas] estamos sobreviviendo de pedo, los que pasamos, pasamos y... igual siguen cayendo, ahora cerraron [una sala de conciertos llamada] el Nacional [...] lo clausuraron [...] es mucha guita [la que se necesita para reabrir] y es seguridad, no hay certeza [de lograr la habilitación] por ejemplo, si [a este local] lo moviera a un lugar exactamente igual enfrente, y no tengo la habilitación... puedo estar dos años para [conseguir] la habilitación y que me permitan hacer música —un año, con mucha suerte— entonces, ¿ese año qué haces? Y las inspecciones vienen todos los fines de semana... No, no... [para poder] abrir un lugar de música hoy nuevo tenés que tener mucha guita y mover cosas por adentro [del gobierno] para que te lo hagan rápido, no se puede... o lo tenés que poner en [una] avenida, que tiene otra legislación. Y alquilar un local en una avenida es... [muy caro] para hacer un negocio que te rinda eso... esto no rinde... la verdad es que no es un gran negocio, esto es mio... si no fuera mío... tengo que transformar la movida... [...] no podría hacer lo que hago,

²² Fue recién hacia finales del año 2010, tras la incansable demanda de distintas agrupaciones de músicos -entre las que se destacó la Unión de Músicos Independientes- cuando se reglamentó y puso en vigencia la Ley N° 3022 del “Régimen de Concertación para la Promoción de la Actividad Musical no Oficial”, en cuyo marco se creó el Instituto BAMUSICA como organismo gubernamental acreditador de recursos financieros para músicos y salas de música en vivo (Decreto 868 /2010 y modificatorio 902/2010).

tendría que transformar... o claro, hacer la que hacen otros chabones [que le plantean a los músicos:] —'Bueno, si quieren tocar les sale dos lucas [dos mil pesos] la noche'. (Ricardo, entrevista personal)

Aquí queda claro cómo lo que está en juego en gran medida con las restricciones impuestas por el gobierno termina siendo el carácter de las actividades musicales, pues las presiones económicas a que se vieron sometidos muchos espacios de música en vivo tendieron a empujarlos a la realización de actividades lucrativas si querían continuar funcionando como tales, cuando muchos de ellos no se regían estrictamente por la lógica empresaria de los grandes teatros. Naturalmente, eso tuvo un efecto sobre la actividad musical, ya que se encareció el espacio físico donde realizarla.

Es decir que el proceso abierto luego de la "Tragedia de Cromañón" tuvo un efecto no sólo normalizador sino de sometimiento de la actividad musical en vivo a la dinámica de acumulación de capital, poniéndola en sintonía con el resto de los negocios del campo cultural ya que en los hechos obligaba a las distintas salas a una capitalización que les permitiera afrontar los costos de ajustarse a la nueva normativa. En el camino quedaron múltiples espacios que debieron cerrar sus puertas al público, por lo cual se vivió un proceso de centralización de capital impulsado por el Estado,²³ mediante el que se redujeron notablemente las salas para hacer música en vivo.

²³ Esto sucedió no sólo sobre las salas para música en vivo sino también, por ejemplo, en el caso de las discotecas o locales bailables. En un artículo publicado en *Clarín* el 16 de julio de 2005 se daba cuenta que de las 160 discotecas que había antes de la tragedia sólo se habían rehabilitado 61 de ellas. Al año siguiente, el mismo diario refería en otro artículo que entre el 1 de enero y el 25 de octubre de 2006 el gobierno había realizado 425 clausuras, mientras la totalidad de los locales habilitados para música y canto eran 518 (*Clarín* 28 de octubre de 2006).

En segundo lugar, la tendencia global de caída en las ventas de discos, que en nuestro país se observa recién desde 2009, ha impactado sobre el negocio de las pequeñas compañías discográficas independientes cuya actividad había crecido al amparo de la recuperación económica iniciada en 2003. Además, otra particularidad del negocio discográfico en Argentina es que, a diferencia de otros países, la venta de música en formato digital no se ha extendido en escala suficiente como para representar una alternativa de negocios para los sellos más pequeños, aunque algunos de ellos hayan comenzado a incursionar en ese mercado, fundamentalmente a través de convenios con grandes distribuidoras multinacionales.

Ante esta situación, sin dejar de lado que muchos sellos discográficos independientes se dedican a estampar su nombre en el disco y distribuirlo, sin que ello les represente afrontar los gastos que supone el proceso de grabación, mezcla y diseño del disco, varios han incursionado en la actividad musical en vivo. Esto se ha dado, desde ya, en condiciones muy distintas a las de los grandes sellos, por lo cual no se trata de que se hayan convertido en productores de espectáculos en vivo lisa y llanamente, sino que intervengan en distintos grados en la organización de espectáculos para los grupos musicales que editan, de acuerdo a sus capacidades financieras. Un ejemplo de ello es el sello *Ultra-pop*, que durante muchos años interviniendo en la edición discográfica y la organización de espectáculos en vivo se valió de un espacio propio con capacidad para alrededor de 150 personas, “Ultra Bar”, para presentar lanzamientos no sólo de sus artistas sino también músicos editados por otros sellos locales. Un caso diferente es el de *Mamuschka Dogs*, un sello virtual cuyos dueños han venido organizando fechas con las bandas que han editado, en salas como *Plasma* o *La Cigale*, con una capacidad cercana a las 100 personas. Otra de las discográficas a cuyo dueño entrevistamos nos refería que ellos también solían producir las presentaciones en vivo de sus músicos, aunque no fuera su principal actividad:

“[nuestro trabajo] cotidianamente varía muchísimo, varía mucho [según] la época del año, varía muchísimo si estamos produciendo tanto discos como conciertos... [...] Producimos [espectáculos musicales] en vivo, no como tarea central pero sí lo hacemos. [...] presentaciones de discos y tenemos una cantidad de gente del sello [músicos cuyos discos han editado] que no vive en Argentina también y cuando vienen acá armamos la cosa, muchas veces cuando comenzamos a trabajar con algo todavía no existe la figura del manager, o del booking, y entonces lo hacemos nosotros.” (Matías, entrevista personal)

Ello permite afirmar que, en cierta medida, la música independiente en la ciudad de Buenos Aires, impulsada por la reducción en las ventas de discos, muestra una leve tendencia hacia la articulación del negocio discográfico con el editorial, aunque también muy distante de aquellos contratos de tipo 360° que incluían al conjunto del llamado merchandising de las bandas.

Lo que hemos pretendido señalar con la consideración de estas dos cuestiones es que la actividad musical en vivo independiente no está exenta de las necesidades y vicisitudes del negocio musical, aunque en una escala notablemente menor a la que globalmente ha representado el cambio hacia un modelo de integración del negocio editorial y en vivo. Sin embargo, la reducción de salas habilitadas luego de la “Tragedia de Cromañón” y la creciente intervención de pequeños sellos en la actividad tras la caída en la venta de discos han colaborado no sólo en que se consolidara el modelo de “pagar para tocar”, ya que los propietarios de salas debían amortizar la inversión requerida para dar cumplimiento a las nuevas normativas para la habilitación, sino en la elevación del canon exigido por las salas a los músicos, dado que la escasa cantidad de salas habilitadas debía afrontar ahora también la demanda de los sellos discográficos, cada vez más interesados en organizar conciertos.

En otras palabras, las nuevas condiciones para realizar espectáculos musicales en vivo significaron una brusca elevación del monto mínimo necesario de capital para montar y habilitar una sala, lo que en los hechos desplazó de la actividad a quienes no contaban con él. Se operó de este modo una concentración de capital en la cual los capitales individuales sobre ese monto mínimo se vieron beneficiados (aunque ahora debieran ajustarse a la normativa y reducir su cantidad de público) por cuanto se aprovecharon de una ventaja extraordinaria al ver reducida su competencia y poder elevar sus precios, mientras los que no alcanzaban ese mínimo (o no eran tales, como los centros culturales barriales) se vieron excluidos de la actividad.

Naturalmente, esto redundó en una restricción para la práctica en vivo de aquellos músicos que se encargan por su propia cuenta de organizar sus espectáculos. Considerando la importancia que el ejercicio en vivo tiene para la supervivencia de la música independiente, ya que la escala de sus ediciones discográficas rara vez permite cubrir la inversión en sala de ensayo, grabación, mezcla y edición, el golpe sobre los músicos ha sido fuerte. Éstos han debido hacerse cargo de garantizar una convocatoria de público que les permita afrontar el precio de la sala, so pena de pagarlo de su propio bolsillo. Por otro lado, se ha generado una transferencia del riesgo empresario hacia los artistas que alimenta el carácter “emprendedor” de los músicos independientes no sólo respecto de su música editada sino también de sus espectáculos en vivo, en el sentido ya indicado por De Marchi (2006).²⁴

Tras haber descripto sucintamente el panorama de la música en vivo en la ciudad, avancemos ahora sobre sus componentes.

²⁴ Hemos abordado la problemática del trabajo emprendedor en la música en Quíña (2017).

Primeramente es necesario aclarar qué actores intervienen en los espectáculos musicales en vivo, en pos de avanzar luego sobre los pasos y características particulares que la actividad asume. La música en vivo requiere, por un lado, un espacio donde realizarse; ya hemos visto cómo las salas ubicadas en la ciudad de Buenos Aires se vieron afectadas por las nuevas regulaciones en materia de habilitación. Un primer actor, entonces, es el propietario de la sala. Luego, se requiere un trabajo complejo de producción que incluye desde la planificación de la fecha hasta el manejo de la recaudación, una tarea que se encuentra a cargo del productor (si lo hay), de los músicos (en los casos de plena autogestión) o repartida entre éstos (algo bastante común en la esfera independiente, ya que muchas salas tienen sus propios productores u organizadores de espectáculos). Tercero, el trabajo de ejecución musical, a cargo de los músicos, quienes en la música independiente suelen encargarse, como norma general, del transporte de equipos, montaje y desmontaje de escenario. Cuarto, una particularidad de la música independiente es la intervención de amigos y familiares de los músicos para asistirlos, a modo de colaboración, en distintas tareas como, entre otras, la venta de discos y artículos (merchandising) antes y después del concierto o la venta y control de tickets en el ingreso. Quinto, el público, destinatario natural de la actividad, cuya cantidad en la música independiente guarda límites impuestos por el tamaño de los capitales que en ella intervienen.

Así como en el proceso editorial de música encontramos distintas formas de organización e intervención del productor artístico, pueden distinguirse fundamentalmente tres modelos de gestión de espectáculos musicales en vivo, según quién se encarga de la planificación, organización y gestión de las distintas tareas que los integran.

El primer modelo es característico de la organización de conciertos de gran tamaño y resulta prácticamente inexistente en la música independiente, a excepción de algunos casos extraordinarios en que un grupo musical es

convocado para hacer de “telonero” o “soporte” de músicos de gran convocatoria. Su característica distintiva es que un capital individual denominado “productor” asume la responsabilidad de todas las tareas necesarias para la actividad en vivo: contratar al artista, establecer tiempo y lugar del concierto, proveer o alquilar la sala, contratar el flete, movilidad y alojamiento de músicos, decidir la publicidad, buscar sponsors, contratar las empresas o personal para las distintas actividades (seguridad, sonido, escenografía, efectos visuales), gestionar habilitaciones y el pago de regalías e impuestos.

En este esquema, los músicos son contratados formalmente, reciben un cachet²⁵ por su trabajo y pueden concentrarse en los ensayos y la ejecución durante el espectáculo. Como nos narraba Pablo, integrante de una banda musical independiente que llegó a tocar en el teatro Gran Rex²⁶ como “soporte” de un grupo extranjero, esas condiciones suponen contar con los recursos humanos y tecnológicos necesarios para que todo funcione correctamente: “hay buen sonido, está todo andando, hay asistentes [...] eso estaba genial, estaba todo [...] y estaban todos re ‘pilas’ [entonces uno dice] ‘¡ah, mirá qué bien que tocan!’” (Pablo, entrevista personal). Sin embargo, son muy pocas las bandas musicales independientes que alcanzan a tocar alguna vez bajo esas condiciones, las que se limitan a músicos de gran convocatoria y trabajo en salas de mayor tamaño que las que se utilizan en la música independiente, como el *Estadio Obras*, el *Luna Park* o el teatro *Gran Rex*.²⁷

La segunda opción se caracteriza por replicar en líneas generales y una muy inferior escala el modelo anterior. Existe aquí un pequeño capital responsable de la produc-

²⁵ Se denomina cachet al monto fijo correspondiente al pago a los músicos por cada trabajo realizado.

²⁶ Se trata de una de las salas más grandes de la ciudad, con capacidad para más de 3 mil espectadores.

²⁷ El teatro Obras y el Luna Park, tienen un aforo de casi 5 mil y 10 mil espectadores, respectivamente, y alternan espectáculos deportivos y musicales.

ción del espectáculo, que puede estar personificado por el propietario de la sala, un productor independiente o un sello discográfico. La diferencia radica en que las tareas de las que se encarga este pequeño capital no cubren la totalidad de las involucradas en el evento, sino que tienden a centrarse en planificar la fecha, conseguir y disponer de la sala, el equipo de sonido y las tareas de prensa, mientras los músicos deben resolver ellos mismos el traslado de equipos, su disposición y armado sobre el escenario y la venta de discos a la entrada y salida del evento. La distribución de tareas descripta, sin embargo, varía mucho en los distintos casos, generalmente en virtud del tamaño del capital que lo produce y la escala planificada para el espectáculo. Con esto, prevalece una gran heterogeneidad de situaciones que, además, es resultado del arreglo entre músicos y quien produce el espectáculo, por lo que se encuentra en juego tanto el poder de convocatoria de la banda como la visibilidad que mediante ese evento le propone a ésta el productor. Una cuestión que suele variar mucho es la remuneración de los músicos; resulta muy difícil para una banda de música independiente conseguir que se le pague un cachet, ya que lo habitual es establecer un porcentaje de participación sobre la recaudación de las entradas.

Javier, cuya banda lleva varios años de actividad regular en vivo, inclusive habiendo hecho ocasionalmente giras en varias provincias del país, nos confiaba lo difícil de conseguir un cachet. Si bien al mismo tiempo es solista y participa en otra banda, sólo con la que alcanzó mayor popularidad había conseguido que le pagaran un monto fijo, tras una ardua búsqueda, en las fechas que hacen en sus giras:

[...] alguien te quiere llevar a Rosario [...] nosotros le pasamos un precio y bueno, ese es el productor, se encarga de difundir la fecha, juntar la plata y pagarnos, que eso para lograr que nos paguen un cachet tenemos que haber ido diez veces a porcentaje [sobre la recaudación por venta de entradas]. Porque cuando vas la primera vez vas a porcentaje, y bueno también cuesta encontrar a un tipo con el que se puede laburar,

pero eso es parte de la búsqueda, de tener buenos contactos también [...] de ir luchándola muchas veces hasta dar con la persona que le sirve a la banda. (Javier, entrevista personal).

Por otro lado, muchas veces la sala forma parte de un espacio que no constituye un capital individual, sino un emprendimiento colectivo o comunitario, cuyas limitaciones financieras impiden contratar al músico en un evento en vivo y sólo pueden desarrollarse con un arreglo de porcentajes sobre la recaudación, comúnmente llamado “a *bordereaux*”. Muy a su pesar, Amanda, gestora y programadora de espectáculos en un centro cultural en el barrio de San Telmo desde hace diez años, nos relataba su limitación al respecto:

[...] a mí me encantaría contar con un dinero para poder pagar un cachet, decir [al músico] ‘vos te vas a llevar esto’, pero lamentablemente [el acuerdo] es a *bordereaux*... no lo tenemos; si alguna vez conseguimos alguien que nos banque [ofrezca] el auspicio, [como] el Gobierno de la ciudad, lo que sea, lo haremos y estaremos contentos porque los músicos pueden trabajar, nosotros también nos quedamos tranquilos [...]. (Amanda, entrevista personal).

Estas limitaciones dadas por la escala de los capitales o las instituciones interesados en el espectáculo hacen que muy pocas bandas accedan a realizar giras por el interior, pues las grandes distancias implican gastos de alojamiento y pasajes que se agregan a los propios del espectáculo musical. Pablo, cuya banda se compone de ocho integrantes, nos contaba, acerca de esta dificultad para realizar giras, que su posibilidad de viajar al interior depende del financiamiento externo, básicamente estatal, ya que a los productores privados les cuesta tan caro afrontar los costos de los pasajes y el alojamiento que no les resulta rentable organizar una fecha en vivo con ellos. Por eso, sus únicas experiencias en

el interior habían sido para participar en festivales públicos, tal les sucedió con una edición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

El tercer modelo de organización de música en vivo se funda en la autogestión por parte de los músicos. Aquí, ellos mismos ofician de productores de su propia banda, a cuyo efecto suelen repartirse los roles según las facilidades y habilidades de sus miembros. Alguno se encarga de buscar salas, otro de realizar la difusión, un tercero de conseguir el flete y entre todos montan y desmontan el escenario y, de ser posible, reciben la asistencia de familiares y amigos para la venta de discos y entradas. Por otra parte, debe destacarse que, si bien hay una minoría de músicos que cuentan directa o indirectamente con espacios donde poder tocar sin tener que alquilar (sea porque toquen en espacios públicos o comunitarios, en espacios “amigos” o propios), tal como hemos señalado líneas arriba, las políticas del gobierno en materia de habilitaciones desde el año 2005 han casi eliminado esta posibilidad en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires.

En el caso de la banda de Pablo, uno de ellos era el encargado de conseguir fechas para tocar en vivo, aprovechando sus redes de contactos con productoras, mientras el guitarrista, que había conocido a los administradores de una sala donde había tocado con otra banda, fue quien consiguió armar un cronograma de fechas allí evitando pagar el alquiler de la sala, aunque eso supusiera la imposibilidad de alcanzar una gran convocatoria de público que les permitiera obtener una cierta recaudación:

[el que consiguió el lugar para tocar es] el guitarrista, el guitarrista fue a [un bar en el barrio de Palermo], que ya habíamos tocado con Andrea y él había hecho una onda [con sus administradores], se sentó y dijo “—¿Qué hay que hacer para tocar acá? ¿Cuánto estás cobrando? —Y, estoy cobrando 500 los viernes, 800 los sábados, los jueves 100 y los miércoles no cobro nada. —Bueno, vamos los miércoles.” Estuvimos tocando todo el mes, los miércoles a las diez de la noche, muy

difícil llevar gente, y es un lugar que no está...está en el medio de un barrio que no pasa nadie, ni el basurero pasa. Llevar gente está difícil, y es lo que hay... y es un lugar piojoso, chiquito. [...] con 100 [personas] explota de gente, ya con 50 estaba bien y como somos 8, tenemos dos invitados cada uno, ya estaba medio lleno. [...] [para buscar lugares para tocar en vivo] está Mariano [...] que es el que se encarga... un poco mueve la agenda, porque él está conectado con productoras... (Pablo, entrevista personal)

En este modelo, el más difundido entre los músicos independientes en la ciudad, dada la gran cantidad de bandas musicales sin convenio con sellos discográficos ni productores, los músicos se deben valer fuertemente de su trabajo no musical y desarrollar habilidades para discutir precios y condiciones, difundir el evento y asegurar la organización el día del espectáculo. No es ocioso remarcar que en las condiciones de las prácticas musicales independientes en Buenos Aires esto es llevado adelante por los propios músicos, ya que es prácticamente imposible afrontar la contratación de asistentes, changarines (plomos), agentes de prensa, etcétera, por lo cual todo se resuelve con el propio trabajo y la colaboración de amigos y familiares. Ante estas circunstancias, no resulta extraño encontrar en la música independiente que muchos comparten no sólo la fecha sino también los equipos, buscando alivianar el trabajo que la práctica en vivo le reserva al músico independiente. El testimonio de Pablo también resulta relevante a este respecto:

Yo creo que hay un compañerismo, como que nos ayudamos un poco, eso ahí ya juega [según] las personas cómo son, ¿no? Por ahí te toca compartir una fecha con una banda y... para ahorrarse gastos entre los dos hacés una llamada y [le proponés] “—¿No querés poner la batería, nosotros llevamos los equipos de viola y cosas? —Bueno, dale”. [Además] hay bandas independientes que, que le ponen todo, los ves que salen con un uniforme impecable, las guitarras todas tuneadas y hacen

una coreografía y tienen un show armado, lindo y después los ves juntando cables, en cuatro patas [...] y después los ves en la puerta con la guitarrita. (Pablo, entrevista personal).

Los tres modelos descriptos, tal como sucede en la tarea editorial, no son sino una construcción sobre lo que hemos advertido en el trabajo de campo. Si bien es evidente que las productoras del primero no operan en la música independiente, la distinción entre el segundo y el tercero no siempre es tan clara, dado que muchos espacios de música en vivo, aún cuando cobren a los músicos un monto fijo en concepto de alquiler o seguro de sala, funcionan como pequeños capitales al tener montado un bar o barra de bebidas e intervienen en mayor o menor medida en la organización al momento del espectáculo, es decir, no como simples rentistas que alquilan un espacio vacío.

Esta cuestión, por su parte, ocupa un lugar central en la actividad en vivo y, además, se ha constituido en una demanda de distintas agrupaciones de músicos independientes, lo cual exige que nos detengamos en ella para luego volver sobre el ejercicio en vivo en su conjunto.

Al no estar presente un capital personificado en el productor del evento, los músicos toman la gestión en sus manos y desaparece la posibilidad de que integren una relación de dependencia (aquí son literalmente independientes), por lo cual no tiene lugar conflicto de carácter gremial alguno, ni sobre el salario, ni sobre las condiciones de trabajo. En tanto los músicos son productores independientes de música, esto es, concurrentes al mercado de espacios de música en vivo en calidad de tales, el conflicto aparece en torno del acceso a uno de los requisitos fundamentales para realizar su trabajo: el espacio.

‘Pagar para tocar’ es la frase que resume, desde el punto de vista de los músicos independientes, el mayor problema con que se han venido enfrentando durante los últimos quince años en la ciudad, acentuado con el efecto de las nuevas políticas de habilitaciones ya mencionadas, que consiste

en que el dueño o administrador de la sala imponga a los músicos la condición de vender cierta cantidad de entradas o hacerse cargo de las mismas en caso de no alcanzarla.

El arreglo es entonces que los músicos reciben un talonario de entradas y tienen el derecho de quedarse con la recaudación una vez cubierto un cupo mínimo estipulado por el dueño o administrador de la sala, lo cual resulta en que mientras el propietario o administrador de la sala encuentra siempre (en tanto y en cuanto la sala se ocupe) una retribución por el uso de la misma, los músicos sólo la alcanzan cuando se cubre la capacidad del recinto. De ese modo, no es extraño que éstos se encuentren con que al finalizar el espectáculo no sólo no se llevarán dinero a su casa sino que deberán pagar de su propio bolsillo la suma que corresponda hasta alcanzar el mínimo estipulado. Muchas agrupaciones de músicos independientes han alzado su voz denunciando esta situación, que se acentuó desde 2005 en adelante, reclamando una intervención estatal que les garantice mejores condiciones, equilibrando la desigualdad entre quienes disponen del espacio para espectáculos en vivo y quienes necesitan utilizarlo para difundir su música.²⁸

²⁸ Se ha abierto una disputa de intereses en torno de la normativa legal para afrontar la resolución de este problema, planteado entre dos posiciones respecto de la reglamentación del Convenio Colectivo de Trabajo 112-90. Por un lado, SAdEM ha venido reclamando la obligación de parte de todos los gerenciadore de salas (sean o no propietarios) de contratar formalmente a los músicos para que puedan gozar plenamente de los derechos laborales como trabajadores, ya que de lo contrario se incurre en fraude laboral; por otro, la UMI y la FAMI (Federación Argentina de Músicos Independientes) ha planteado que forzar la contratación formal de músicos implicaría la imposibilidad de tocar para muchas bandas que, al no ser conocidas o estar empezando su carrera, no despertarían el interés de la patronal, menos aún en la pequeña escala. Desde la posición de la UMI se acusa a SadeM de interesarse más en la recaudación que obtendría como sindicato que en las posibilidades de trabajo de los músicos, desconociendo la realidad actual del ejercicio en vivo de los músicos independientes; desde la otra posición se critica a UMI de no defender los derechos de los músicos como trabajadores, validando con su posición el proceso de precarización del que han sido objeto en las últimas décadas con la excusa de que bajo esa modalidad

Desde el punto de vista de quienes (gerenciando o autogestionando) se encargan de las salas, la condición de que los músicos afronten un “seguro de sala” o una mínima cantidad de entradas del total se explica por el escaso número de público que muchas veces termina pagando efectivamente la entrada, lo cual les cercena la posibilidad de afrontar sus gastos fijos (por ejemplo, los salarios de quienes trabajan en la barra de tragos o en la limpieza).

Ricardo nos dejaba en claro que esto es algo que tiene mucho que ver con el imaginario del rock, siendo que a muchos músicos dentro de este género no les preocupa llevarse una retribución por su trabajo, considerándose satisfechos con dar a conocer y compartir su música. La extensión del extracto que sigue se justifica por la claridad que arroja sobre el vínculo con los músicos y su aprendizaje como gestor y administrador de la sala. Tras mucho batallar con eso, terminó por imponer un mínimo a ciertas bandas que utilizan su sala:

[...]...la manera de arreglar es distinta según el género. Por más que sean independientes o no, digamos, yo no puedo... con algunos músicos puedo hacer algunos arreglos y con otros músicos no puedo hacer los mismos arreglos. Por ejemplo, con un dúo que ya conozco y ya sé como laburan, arreglo la puerta, con un porcentaje [sobre las entradas] y todo, pero [hay bandas con las] que no se puede, por más que sean amigas... les explico y todo, no puedo hacer ese arreglo porque los músicos no saben, los rockeros no lo ven como un laburo en sí, muchas veces no es como el jazzero que va, toca y quiere llevarse aunque sea 100 manguitos a la casa, porque vive de las clases y vive de la música en sí. Los rockeros quieren, no sé, están, vienen y se quieren divertir, difundir su música y si tienen que pagar pagan, pero capaz que en un

habían realizado su carrera muchos músicos hoy exitosos. Por lo pronto, el convenio está en vigencia desde el año 2011, aunque su puesta en práctica de manera reciente impide evaluar las consecuencias de su implementación. Respecto de las posiciones de ambas instituciones sobre este conflicto, véase SAdeM (2011) y UMI (2011).

lugar de 100 personas te meten 60 invitados y... capaz que se perdieron de llevarse 3 gambas [N. del R.: 300 pesos] por invitar a todos, pero no...yo con eso no lucho más, cobro un fijo y después que se arreglen ellos [...] el arreglo depende también de qué bandas tocan, [a] muchos los conozco y sé cómo manejarme con algunos, yo ya sé que vienen y laburan y quieren llevarse un mango [entonces] me manejo con la puerta... [pero] no quiero volverme loco para decir “—Che, loco, te dije que haya invitados... me metiste 45.” ¿Entendés? Esa discusión ya... entonces a la banda le cobro un fijo y la puerta se la dejo a la banda: si querés meter cien personas y llevarte ocho gambas, buenísimo, y si querés meter cien personas y regalarle la entrada a todos y además tener que pagarme a mí, bueno, jodete porque sos un pelotudo. Es así, viste, pasa eso. Pero bueno, pasa eso con el rock, bueno el rock y todos los derivados. (Ricardo, entrevista personal).

Mientras para una sala privada un arreglo del tipo mencionado pueda explicarse en su legítima búsqueda de lucro, aun cuando se trate de espacios independientes de sellos o productores, es posible encontrar acuerdos similares con los músicos en centros culturales autogestionados o instituciones de la cultura independiente donde se persiguen fines, en términos de Zallo (1988), de orden estético, ideológico o político, antes que la búsqueda de ganancia. Esta coincidencia se funda, más que en los objetivos manifiestos o la intención de los actores involucrados, sean éstos gestores culturales independientes, gerentes de salas o productores de espectáculos, en las condiciones materiales en que se desenvuelven sus actividades.

En efecto, el establecimiento de un arreglo entre las partes donde el músico no se vea obligado a afrontar de su propio bolsillo la escasez de público en el evento no es ni más ni menos que la asunción del riesgo empresario por parte de quienes administran las salas. En la música independiente, sin embargo, los escasos recursos financieros de que disponen estos últimos les impiden llevar adelante las tareas de prensa y difusión necesarias para trabajar a sala

llena, tales como gacetillas impresas, avisos en medios de comunicación, afiches en vía pública, entre otros, tendiendo a limitarse a las listas de correo electrónico, blogs, publicaciones digitales o avisos en redes sociales. Si bien es cierto que el uso de Internet ha facilitado mucho la difusión de eventos en vivo por parte de músicos y espacios independientes, aún así se evidencia insuficiente como estrategia de difusión. Amanda nos lo señalaba cuando nos confiaba que a ella, como parte de un proyecto cultural autogestionado, le hubiera gustado mucho ofrecer un cachet a cada músico que toca en su sala, pero que no tenían fondos para hacerlo porque no estaban en condiciones de difundir adecuadamente su agenda de conciertos mediante, por ejemplo, una campaña de afiches en la vía pública por las calles del barrio, dado el costo de la impresión y del servicio de pegarlos, o de contratar agentes de prensa para que difundieran la fecha en radios y diarios de alcance masivo.

Por otro lado, la afluencia de espectadores a un evento de música en vivo no se garantiza con la difusión del mismo. También es necesario que exista un público interesado en él y dispuesto a pagar la entrada. En otras palabras, que el producto musical ofrecido satisfaga una necesidad social, es decir, que tenga valor de uso aunque sea sólo para las cien personas que caben en la sala, un riesgo del que ningún emprendimiento musical está exento. La disputa se plantea, así, respecto de quién lo toma.

Según ella, eso hacía necesario compartir ese riesgo con el músico, involucrándolo indirectamente en las tareas de difusión, para poder cubrir los gastos cotidianos de mantenimiento del espacio. La solución que había encontrado era, previo descuento de un monto destinado al pago de derechos a SADAIC,²⁹ dividir el total de lo recaudado en boletería entre la sala y el músico, correspondiéndole a éste

²⁹ SADAIC es la institución encargada de recaudar y distribuir el dinero correspondiente a los derechos de autores y compositores de música en la República Argentina. Habitualmente realiza inspecciones en los lugares

un 70% y a la primera el 30% restante. Si los músicos prefieren, en lugar de ocuparse ellos, utilizar el equipo y técnico de sonido de que dispone la sala, deben pagar un monto adicional (en 2009, de 150 pesos) independientemente de lo que se hubiera recaudado por venta de entradas. Existen variantes a este esquema, como el caso de la sala de *Café Vinilo*, donde no se cobra a los músicos el uso del equipo de sonido ni el sonidista, se le asigna un 80% de lo recaudado aunque se descuenta del total el monto destinado al pago a SADAIC.

Más allá de los nombres más o menos originales con que se denomine, lo cierto es que los músicos deben terminar pagando una suma de dinero para poder tocar. Como advierte Lamacchia: “Desde el pago para SADAIC, el ‘seguro de sala’, el sonido o la seguridad, hasta la venta de entradas anticipadas, todos son argumentos ‘válidos’ para cobrarle al músico por su propio trabajo” (2012: 171).

Una solución colectiva y organizada ante esta situación la ha generado el grupo llamado UMIRED, gestado en el año 2006 dentro de la UMI con el objetivo de mejorar las condiciones para los músicos en su actividad en vivo. Se trata de un grupo integrado por alrededor de 40 bandas y solistas que se reúne semanalmente en la sede de la UMI, cuyos integrantes buscan, contactan y establecen convenios con salas donde realizar conciertos en condiciones mucho más ventajosas de las que podría alcanzar un músico individualmente. Además, programan calendarios de conciertos en esas salas y bajo esas condiciones para las bandas miembro, a las cuales se suman grupos invitados y entre las que se ayudan mutuamente para realizar las tareas necesarias, desde compartir los equipos de sonido, armar y desarmar el escenario hasta controlar la entrada de público y vender los discos.

donde se desarrollan los espectáculos musicales en vivo con el objeto de fiscalizar la cantidad de público en cada evento, sobre la cual se calcula el monto a liquidar en cada caso.

El trabajo de UMIRED les ha permitido a los músicos acceder en mejores condiciones a salas en distintos barrios de la ciudad donde programaron ciclos de música en vivo, como *La Paila* (Palermo), *The Cavern* (Centro) y el *Centro Cultural Marcó del Pont* (Flores), sin tener que pagar suma de dinero alguna. Según Orlando, quien integra la agurpación desde 2008, la mejor carta con que cuenta UMIRED para negociar con los administradores de las salas es el respaldo de UMI como organización de músicos, lo cual les inspira cierta confianza en la seriedad de los músicos en cuanto al cumplimiento responsable de las tareas en el día en que se toque:

Al dueño del lugar se le plantea que nosotros somos un grupo que ya trabaja juntos hace muchos años, que además funcionamos dentro de la UMI que [...] ya cumplió sus diez años de vida y tiene toda una trayectoria y un reconocimiento en el medio [...] teniendo el aval de una institución como la UMI [...] hay posibilidad de acceder a negociar desde otra posición, porque hay como más peso en la institución que si fuera uno en forma individual. Entonces desde ese lugar hemos podido... [...] te lo explico así: si yo soy el dueño del lugar, veo que si hay un grupo organizado de personas, hay un montón de aspectos que a mí no me van a generar inconvenientes, como sea que [...] haya disputa por algún inconveniente entre gente de una banda con otra, o que haya problema con la liquidación de las entradas... al trabajar en grupo hay un montón de aspectos que no sólo se facilitan para nosotros, del lado de los músicos, sino que para el dueño del lugar también es más sencillo de manejar, y eso yo creo que hace más propicio entonces conseguir mejores condiciones entre los músicos y el dueño del lugar. (Orlando, entrevista personal).

Ahora bien, más allá de la confianza que pueda infundirle al encargado de la sala el respaldo de la UMI, la forma cooperativa del trabajo de los músicos, tanto aquella de quienes ejecutan sobre el escenario como de quienes colaboran en torno de él, realizada de modo solidario con sus pares, fortalece su posición al garantizar los recursos

humanos necesarios para que el espectáculo musical pueda ser llevado a cabo exitosamente. En otras palabras, se ocupan de modo solidario de lo que el (pequeño) capital debe contratar en el caso de los productores privados de espectáculos, que ocupan salas privadas para realizar su negocio.

Advertimos aquí dos cosas que resulta importante no perder de vista. Por una parte, la intervención de UMIRED representa en términos fácticos un reconocimiento de la necesidad de cierta escala para poder desarrollar eventos musicales en vivo, que supone que los músicos que suben al escenario no alcanzan para afrontar las múltiples tareas que exige la actividad sino que por el contrario se requieren colaboradores y asistentes así como un trabajo complejo de planificación y organización de calendarios de conciertos. Es decir que no es suficiente con la autogestión sino que se requiere una gestión colectiva del trabajo musical. Por otro lado, al constituirse UMIRED en un grupo que garantiza, ante la sala, la organización del concierto mediante el trabajo solidario y colaborativo de sus miembros, se le aparece al encargado de la sala tal y como lo hace cualquier otro productor privado de conciertos que con su capital afrontará las mismas tareas. Una diferencia no despreciable, sin embargo, es que en el segundo caso el pequeño capital se encuentra con las obligaciones de todo empleador respecto de la fuerza de trabajo que compra, mientras en el primero los músicos no se encuentran afectados por ellas sin verse asistidos por los derechos laborales que aquél les debe.

Por el lado de las salas, sean autogestionadas por artistas o privadas definidas a sí mismas en busca de un objetivo más estético y artístico que comercial, han elaborado con mayor o menor éxito estrategias similares. Éstas consistieron, por un lado, en planificar y organizar ciclos de recitales conjuntamente entre tres o cuatro salas —con relativa afinidad estética entre ellas en sus programas habituales de música en vivo— donde los músicos rotaban las salas en que tocaban, los espacios compartían las tareas de prensa y difusión haciendo gacetillas en común e informando a

su público respecto de la fecha en vivo en las otras salas, etcétera. Ese trabajo colaborativo tuvo el efecto de un crecimiento numérico del público asistente a cada espectáculo, lo que naturalmente redundó en una mayor recaudación para las salas. Sin embargo, la organización y sincronización del trabajo en conjunto para emprender ese tipo de proyectos no resultan sencillas, menos aún cuando se trata de espacios autogestionados “a pulmón” donde quienes sostienen el proyecto deben trabajar en sus otras ocupaciones a diario, de modo que constituyen opciones extraordinarias antes que una modalidad de trabajo regular. Por otro lado, a esta integración se sumó, según los casos, la posibilidad de solicitar subsidios al Estado para cada proyecto en concreto así como el hecho de compartir los mismos proveedores de insumos y lograr mejores precios (por ejemplo, el agua mineral para la barra) o, más importante aún, disponer de una alternativa de sala para los casos en que la propia se encontrara ya alquilada y alguien más la pretendiera ocupar, dado que esto representa un ingreso muy importante para este tipo de espacios y de ese modo se aseguran un mayor nivel de ocupación de las salas durante el año.

No es ocioso señalar que estas estrategias desenvueltas por los distintos gestores y músicos independientes se han venido dando ante la ausencia de un sostén financiero del Estado durante toda la primera década de este siglo, tanto para músicos como para salas. Como ya hemos señalado, esta circunstancia cesó (al menos en términos formales) en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires con la reglamentación de la Ley N° 3022, que creó el instituto BAMUSICA, desde el cual se ha abierto una línea de financiamiento vía subsidios para la realización de conciertos, con la prohibición de que se le cobre al músico por tocar.³⁰

³⁰ Respecto del proceso de lucha y movilización de músicos previo a su sanción, consúltase Lamacchia (2012), quien, si bien escribe desde una perspectiva apegada a las posiciones políticas de la UMI sobre este tema, realiza una somera descripción del mismo (2012: 156 y Ss.).

Sin embargo, la multiplicidad de salas dispersas por toda la geografía de la ciudad, las evidentes limitaciones presupuestarias del instituto BAMUSICA ante una metrópolis tan grande como exultante de actividad musical, así como la realidad respecto de la escala necesaria para que cada espectáculo sea capaz de generar ingresos para recuperar el capital adelantado por salas y productores, no constituyen obstáculos fáciles de sortear con miras a mejorar las condiciones de empleo y trabajo de los músicos durante sus espectáculos en vivo.

Finalmente, lo expuesto nos permite advertir que la ejecución de música independiente en vivo no tiende a ser vista como parte integrante de la industria de la música. Es decir, se advierte en sus distintos actores una percepción cercana a los términos en que Zallo (1988) concibe a lo independiente en la cultura que hemos discutido arriba, confiando en que se puede mantener una dinámica en la música en vivo que no responda a la necesidad de la acumulación de capital. Sin embargo, tal hemos apuntado en el primer capítulo, la realidad no se constituye sólo con lo que los actores piensan de ella sino también con los procesos concretos en que intervienen.

El funcionamiento de la actividad musical en vivo, tal hemos desplegado en estas líneas, se integra —mediante diversos mecanismos— a los procesos de acumulación de capital de las industrias culturales porque la forma que asume necesariamente es la de mercancía musical. Por lo tanto, se encuentra sujeta a la relación de intercambio o, en otras palabras, a que haya un público que concretamente pague sus entradas. Existe una contradicción, por ello, entre la consideración del músico independiente como un profesional de la música, algo esgrimido por las múltiples asociaciones de músicos para exigir una justa retribución por su trabajo, y la pretensión de ajenidad a la relación mercantil de su propia actividad musical siendo que el producto de su trabajo reviste esa forma.

Lamacchia (2012), quien ha publicado una obra que refleja cabalmente el crecimiento de la UMI como organización de músicos independientes ante las penosas condiciones en que éstos deben desarrollar su actividad, en un pasaje de su libro ilumina una confusión central propia del fenómeno de la música independiente. Según ella, es necesario contemplar la duplicidad de la música, ya que “[...] al estar vinculada a la economía —como un bien que genera ganancias—, siempre estará signada por esta tensión entre el negocio y el valor cultural” (2012: 129). Sucede que la música está vinculada a la economía mas no porque constituya un bien que “genere ganancias”, ya que no existe aún un bien que tenga esa potestad, sino porque eso que la autora llama ganancia es el resultado de un trabajo musical (y de planificación, organización y gestión) realizado en una relación social histórica y concreta que se explica desde lo económico. La evidencia de ello está en que un concierto con un público que apenas alcanza a ocupar el 25% de la capacidad de la sala muy probablemente no sólo no produzca una “ganancia” sino que arroje un balance negativo para quienes lo han realizado; mientras el mismo concierto con la sala colmada de público permita esperar una “ganancia” mayor o menor para los distintos actores, aún cuando el “bien” espectáculo musical en vivo incluya el mismo repertorio, músicos y equipo de sonido. Es precisamente esto lo que explica que la problemática de la música independiente en vivo resida en las particularidades que asume esa relación social (entre músicos y gerentes de sala, productores de espectáculos o gestores culturales) y no en el “bien” que constituiría la música.

Esta confusión, sin embargo, no es privativa de la UMI, sino que se puede advertir en muchos músicos que se enfrentan a la situación de tener que gestionarse a sí mismos como si fueran una productora privada dado que los procesos históricos que atraviesan (también) a la música

independiente han obligado a que cada músico deba ser “rentable” (Corti, 2009) para poder desempeñar sus tareas como tales sobre el escenario.

Por su parte, la disposición de subsidios estatales que apoyen la actividad musical independiente en vivo representa un paso importante camino a garantizar la diversidad cultural y musical en la ciudad de Buenos Aires, fundamentalmente para centros culturales y espacios autogestionados. Sin embargo, los procesos económicos y sociales que hemos advertido intervienen sobre la dinámica de salas, productores y músicos, así como sus consecuencias sobre las condiciones laborales de los músicos parecen lejos de revertirse.

3.2 Dos casos concretos

La apreciación de dos casos concretos de bandas independientes nos permite advertir en el plano empírico varias de las cuestiones analizadas en el apartado anterior, con lo cual podremos reconocer con mayor claridad las problemáticas del vivo y del trabajo editorial independiente. Para ello, hemos considerado a dos bandas con varios años de trayectoria, contemporáneas entre sí, una que ha editado y realizado conciertos en el marco de contratos con un sello discográfico y otra que se ha caracterizado por desplegar las banderas de la autogestión.

3.2.1 El financiamiento colectivo como opción de independencia: Panza

Panza se define a sí misma como una banda de “rock en oposición” (Panza, s/f), localizándose sin mayores reparos en el género rockero, más allá de que puedan encontrarse elementos del punk en sus puestas escenográficas y en varios de sus discos. Formada en 1998, consta de cuatro integrantes (a cargo de guitarra, voz, bajo y batería), lleva

siete discos editados, el último de los cuales, se editó en 2014, además de haber participado en varias compilaciones.³¹

Panza estableció contratos con la productora y discográfica *Ultrapop*, con la que editó la mayoría de sus discos a través de un contrato en el cual *Ultrapop* adelantaba dinero para avanzar con el proceso de edición y una vez el disco estaba en la calle recuperaba lo adelantado con su venta. Según Mariana Bianchini, vocalista del grupo, consiste en que el sello “financia de alguna forma los discos porque es como si nos prestase el dinero, porque nos graba el disco... nosotros en realidad ponemos la plata para la grabación, y ellos lo distribuyen y pagan la producción del disco, la fabricación, y luego con la venta del disco van recuperando la plata, es como un préstamo”.³² A su vez, el contrato con el sello le facilitó a Panza la realización de conciertos, ya que éste cuenta con una sala para espectáculos en vivo en el microcentro porteño, lo que constituye una ubicación privilegiada para una banda independiente al facilitar la afluencia de público.

El grupo, sin embargo, se propuso hacia 2009 la realización de un disco doble, algo que *Ultrapop* no estuvo dispuesta a sostener, con la excusa de que resultaría demasiado costoso y además difícil de vender. Ante esto decidieron redoblar la apuesta y editar un disco triple (“La madre de todos los picantes”, en 2010). Ya sin la posibilidad de contar para ello con el apoyo de la discográfica, buscaron otras fuentes de financiamiento y contemplaron recurrir al llamado *crowdfunding* (financiamiento masivo) para poder afrontar los costos del proceso de edición por su propia cuenta.

³¹ En 2020 la banda acaba de sacar un nuevo disco, “Rock”, después de seis años de su último lanzamiento discográfico (“Panza”, en 2014) y de que sus integrantes se volcaran hacia otros proyectos musicales (Telam, 08/06/2020).

³² Conferencia de Mariana Bianchini en la Feria Internacional de Discos Independientes (FEIDI), organizada en Café Vinilo el 30 de Abril de 2011.

Esta alternativa ha sido definida como “[...] una estrategia basada en la creación de una convocatoria abierta a la financiación de un proyecto —habitualmente vía Internet y redes sociales— por parte de una multitud de personas que aportan en general pequeñas cantidades, pasando a ser reconocidos como parte del mismo” (Roig Telo, Sanchez-Navarro y Leibovitz, 2012: 34). En la música, esto significa que los seguidores de una banda pasan a ocupar el rol antiguamente asumido por los sellos discográficos respecto de la financiación del proceso de edición de un disco, por lo cual, tal como los sellos, obtendrán luego beneficios con su venta (Kappel, 2009). Si bien en Argentina esto último puede resultar difícil de lograr dada la pequeña escala de los emprendimientos discográficos independientes, las bandas pueden tentar con distintos tipos de recompensas a sus seguidores que hayan participado de la financiación.³³

33 Es notable que la primer experiencia de financiamiento colectivo o crowdfunding en la música en Argentina fue llevada a cabo por los integrantes de MIA (Músicos Independientes Asociados) en 1978 en la edición de su LP “Cornostípicum”, donde se puede reconocer cómo articularon la actividad en vivo con la edición discográfica. Eso fue narrado en una entrevista publicada en *Expreso Imaginario*:

(Entrevistador) -El no estar sujetos a los condicionamientos de las grabadoras les ha permitido sacar dos LP en un lapso muy corto de tiempo.

(Integrante de MIA) -Sí, algo importante que queremos aclarar es que nosotros no tenemos, como otros grupos, obligación de tocar en los recitales música para propagandizar nuestros discos, sino a la inversa. Pretendemos seguir con los discos la música hecha en los recitales, que los discos vayan acompañando nuestro proceso creativo. Con un disco nos proponemos salvar el costo y obtener para el próximo, que fue lo que nos pasó con “Transparencias” y nos permitió sacar “Mágicos...”. Y ya tenemos material para un nuevo LP, así que pronto tendremos que plantearnos otra grabación” (Entrevista publicada en *Expreso Imaginario*, N° 10, pág. 14).

Cosnostípicum fue el disco resultante de ese material nuevo aún no grabado, constituyendo la primera experiencia local de *crowdfunding*, ya que su edición fue posible gracias al pago por adelantado del mismo por parte de su público.

Nótese que que varios de los miembros fundadores de MIA tuvieron experiencias de participación en el teatro independiente, el cual inspiró varias de las herramientas novedosas con las que llevaron adelante su proyecto autogestivo y cooperativo, que venían siendo usadas por éste. En una entrevista publicada en la revista *Expreso Imaginario* en 1979, Rubens Vitale señalaba:

Esto último es lo que ideó Panza para comenzar a recaudar colaboraciones de parte de su público, ofreciendo a quienes compraran el disco de forma anticipada aparecer con nombre y apellido en el folleto que lo acompañaría. A esos efectos abrieron una caja de ahorro en un banco donde pudieran recibir los fondos y lo difundieron apelando a la lista de correos electrónicos de sus seguidores, a su página en Facebook, donde subían videos y posteaban permanentemente la convocatoria, utilizando también el boca a boca con sus alumnos, amigos y contactos. La cantidad recaudada les alcanzó para afrontar la grabación y edición del disco triple “La madre de todos los picantes”, cuya distribución estuvo a cargo de *EPSA Music*. Una vez que estuvo terminado, realizaron un concierto privado sólo para quienes habían participado del financiamiento y le entregaron a cada uno su disco, firmado por los integrantes de la banda, antes de que saliera a la venta.

De este modo, encontraron una forma de resolver las limitaciones que tiene un sello discográfico pequeño para realizar una edición discográfica de mayor envergadura, como un disco triple, en tiempos en que la venta de discos se encontraba en franco descenso, que pudieron articular con el carácter autogestivo que asumió ese proyecto editorial.

Esta opción muestra, por otro lado, una limitación en tanto se requiere un cierto número mínimo de seguidores a partir del cual la venta anticipada del disco permita recaudar un monto suficiente para afrontar el proceso editorial. En el caso de Panza esto se pudo hacer porque, si bien se

“Alberto, Perla y yo habíamos tenido alguna experiencia dentro del teatro independiente, que usaba el sistema de informar a su público a través de boletines organizando un fichero. Y Esther reinventó el sistema adaptándolo a nuestras necesidades. En realidad, eso no es una exclusividad de MIA, ya que la gente del Club de Jazz también lo hace. Y hace poco nos enteramos de que el gran movimiento musical de la costa Oeste de Estados Unidos funcionaba sobre un método parecido. La verdadera novedad apareció cuando quisimos organizar una producción discográfica independiente, sobre bases cooperativas.” (“M.I.A. de cómo ingeniárselas para hacer los sueños en casa”, en revista *Expreso Imaginario*, N° 35, junio de 1979, pág.9).

trata de una banda independiente, ha contado, a diferencia de otras bandas, con un número importante de seguidores a lo largo de los años, lo cual se evidencia en las salas de tamaño medio en que ha realizado espectáculos en vivo, como el teatro *ND Ateneo* o *La Trastienda*, algo que resulta infrecuente para la mayoría de las bandas independientes.

3.2.2 Una historia de autogestión: Las Manos de Filippi

Muchas de las acusaciones que en el mundo de la música independiente pueden escucharse hacia las bandas que alcanzan cierta escala es que “se venden” o “transan” con los sellos multinacionales, poniéndole precio a su libertad creativa, autenticidad y originalidad musical. Las Manos de Filippi, una banda cuya música combina ska, rock, reaggae, punk y hasta cumbia y que se definió a sí misma como una “empresa de arte independiente” (Las Manos de Filippi, s/f), realizó el camino inverso. El vínculo con grandes empresas como *DBN* (su primer trabajo en una compilación que incluyó el luego famoso “Himno del cucumelo”) o *Universal* (que editó su primer disco aunque luego rescindió el contrato) en los primeros años de la banda, formada en 1992, les dejó en claro que las compañías no se interesaban por su música sino por disponer de los derechos intelectuales para hacer su negocio.³⁴

El mayor problema lo tuvieron con *Universal*, quien se veía impedida de distribuir el nuevo disco de la banda *Bersuit Vergarabat* (para el cual *Universal* había establecido una asociación con el sello *Surco*, de Gustavo Santaolalla) dado que incluía una versión de una canción compuesta por ellos que, si bien la tocaban regularmente en sus recitales, aún no se había editado. La apuesta de *Universal* con aquel disco

³⁴ Las Manos de Filippi lleva ya 25 de actividad ininterrumpida, tanto en vivo como discográfica. Su último disco se llamó “M.A.C.R.I.” (Mente Anticapitalista Revolucionaria Internacional), fue lanzado en 2018 y en sus canciones colaboraron músicos consagrados como Ana Tijoux y Andrés Calamaro (Mestiza Radio, 20/06/2020).

había sido importante y compraron a Las Manos de Filippi los derechos de la obra, mediante un contrato de edición de su disco debut “Arriba las manos, esto es el Estado”, al que editaron en 1998 pero jamás promocionaron y luego de lo cual rompieron todo vínculo con ellos.

Ese disco entonces no editado, cuya grabación habían realizado de modo casero, incluía la canción en disputa, “Sr. Cobranza”, que *Bersuit Vergarabat* versionaba en su nuevo disco, “Libertinaje”. Cuenta Hernán ‘Cabra’ de Vega, su líder, que

[...] vienen la Bersuit con la compañía y nos dicen que querían comprarnos el disco nuestro que así como estaba era una basura. Y vino con todo un chamuyo de que nos querían promocionar [...] y nos dicen ‘¿por qué no les firman el permiso a la Bersuit así pueden sacar el disco?’. Y el pelado Cordera [su cantante] también venía y nos decía ‘esta gente está recopada con ustedes’. Y firmamos el permiso y al otro día nos devuelven el contrato y fue. Sacaron, sí, nuestro disco pero nunca más nada, ni lo promocionaron. Y a la Bersuit le dieron manija con todo. (Hernán ‘Cabra’ de Vega, entrevistado en Revista El Abasto, N° 66, junio de 2005).

Lo relatado por el músico puede contrastarse con los números de ambas ediciones, pues el disco de Las Manos de Filippi alcanzó las cinco mil copias, agotadas a las pocas semanas y el grupo debió copiarse ilegalmente (ya que los derechos para hacerlo estaban en poder de la discográfica) para continuar difundiendo su disco debut, mientras “Libertinaje” (editado en 2008) alcanzó en Argentina una cifra veinte veces superior, a partir de lo cual realizaron giras en Europa y América del Norte, consagrándose como una de las bandas de rock más populares de Argentina.³⁵

³⁵ Acerca del carácter popular y las características de la masividad que adquirió la banda, existe un interesante trabajo etnográfico de Citro (2008) sobre sus espectáculos en vivo durante la década de 1990.

Por otra parte, lo curioso de aquella historia es que el “Cabra”, a partir de entonces, debió volcarse decisivamente al trabajo musical, dado que “en Universal nos versearon de que iba a salir mucho laburo, entonces dejé el trabajo que tenía en un frigorífico, porque ya no podía ni ir a ensayar. Después el sello no nos apoyó, no conseguí ningún laburo y todavía no cobré demasiado por ‘Sr. Cobranza’, así que volví a [trabajar como músico a la gorra en la calle] Florida” (*Página/12*, 26 de agosto de 1999). Esta circunstancia tuvo el efecto inesperado de que se fortaleciera el trabajo del grupo y mantuvieran el proyecto colectivo aún luego de aquellos traspiés.

Más tarde decidieron editar otro disco, “Las manos santas van a misa” (2000), para el cual habían establecido un contrato con un sello (cuyo nombre no fue dado a conocer) que finalmente decidió rescindirlo cuando vio el arte del disco, integrado por la imagen de un cristo crucificado con la cara del empresario musical Daniel Grinbank, entre otras, que ellos no estuvieron dispuestos a modificar tal como solicitaba el sello. Los músicos recibieron un resarcimiento económico y el disco terminó siendo distribuido por la propia banda.

El camino de autogestión que continuaron se plasmó en el disco que siguió, “Hasta las manos” (2003), el cual lleva estampado en su contratapa el logo de la Unión de Músicos Independientes junto al de su nuevo sello propio LMR.

Las Manos de Filippi han planteado en numerosas ocasiones que se reconocen como una “empresa de arte independiente” básicamente porque trabajan en conjunto enfocados en mantener la independencia artística de su trabajo, más allá de con quién firmen sus contratos:

[...] somos una empresa de arte independiente y nos movemos como tal...elegimos nuestro arte antes que nada y nadie nos dice cómo hacerlo, elegimos con quién trabajar, elegimos cuándo sacar un disco, un video, un dvd, una remera...lo que sea y eso estando en una multinacional o dentro de un

monopolio es muy difícil. No estamos cerrados a trabajar con una [compañía] multi [nacional]. Lo que pasa es que ellos no aceptan nuestras condiciones a la hora de los bifes...entonces no nos queda otra que el camino de la independencia. (Hernán “Cabra” Vega, miembro de Las Manos de Filippi, entrevistado por La Bursilandia el 16 de septiembre de 2010).

La actividad autogestionada de las Manos de Filippi, de tal modo, se centra en las primeras etapas del proceso editorial, para lo cual últimamente se han valido del estudio propio y eso ha mejorado la calidad de sus grabaciones. Como indicaba ‘Pecho’, trompetista de la banda, “Ahora es muy distinto a cuando grabamos el primer disco, cualquiera graba en su casa. Ya tenemos nuestro estudio y es más fácil mostrar cómo suena la banda técnica y artísticamente” (Germán ‘Pecho’ Anzoategui, entrevista publicada en *Página/12*, 4 de octubre de 2012).

Si por un lado eso se ajusta a la edición discográfica, Las Manos de Filippi tiene una regular actividad en vivo en la ciudad de Buenos Aires y alrededores y suele realizar giras en el interior del país. Este trabajo lo realizan contratados por productoras de espectáculos y es respecto de esto donde más han levantado la bandera de la independencia, impidiendo que las compañías con que trabajan avancen sobre su libertad artística. Cuando realizaron sus shows en vivo y editaron dos discos a través de la productora *Rock & Reggae*, sus integrantes reconocieron que alcanzaron mejores condiciones que las que habían logrado hasta entonces, tanto en el plano laboral como técnico musical: “Superamos una hippeada infernal, ahora vamos a los shows y hay garantizadas condiciones mínimas de sistema de sonido, un determinado modo de viaje. Qué sé yo, poder ir a Chile en avión y que nos den un lindo hotel” (*Página/12*, 4 de octubre de 2012).

En suma, Las Manos de Filippi ha desarrollado un camino de autogestión e independencia que no se entiende como ausencia de contratos con discográficas, sino como la posibilidad de hacer música sin ceder libertad artística

aún acordando con productoras, editoras y distribuidoras. Desde hace varios años el grupo ha resuelto realizar sus presentaciones en vivo y sus giras cobrando un cachet, lo que no sólo fue posible por la tenacidad en su posición ante los productores de espectáculos sino también porque la cantidad de seguidores que tiene le permite alcanzar acuerdos desde una posición que muchas otras bandas independientes no alcanzan. En gran medida, esa “popularidad” dentro de la música independiente fue alimentada por la continua militancia política del grupo, dado que participó en numerosos festivales de carácter político, con entrada libre y en espacios públicos.

Además, sus integrantes son reconocidos en el medio musical en virtud de su militancia política, tanto respecto de la actividad musical y las condiciones de empleo de los músicos, a través del MUR, como en actividades políticas y partidarias (por ejemplo, el líder del grupo ha sido candidato a legislador de la ciudad de Buenos Aires por el Partido Obrero en 2009), lo cual sin habérselo propuesto ha colaborado con la exposición pública del grupo, proveyéndoles una publicidad cuyo costo no hubieran podido afrontar de modo privado.

3.3 Las opciones de la independencia

Luego de haber explorado y descripto las particularidades de la actividad musical independiente a través del proceso de edición discográfica así como de los espectáculos en vivo, en ambos se ha puesto en evidencia que no existe un modelo preestablecido o prevaleciente de gestión por sobre el resto en las bandas independientes. La gran heterogeneidad de situaciones que hemos encontrado, según las distintas condiciones y particularidades de cada caso concreto, fue agrupada en tres modelos de organización del trabajo musical editorial y otros tres para el vivo.

Amén de ello, pudimos advertir tendencias que con mayor o menor fortaleza se fueron afirmando sobre el trabajo en ambas esferas (editorial y en vivo) de las distintas bandas, tributarias de las transformaciones históricas en materia de tecnología digital alcanzadas en los últimos veinte años, la caída sostenida del mercado discográfico desde 2003, a escala global, desde 2008 en Argentina y, finalmente, el efecto de la “Tragedia de Cromañon” y las políticas públicas que despertó en materia de habilitación de salas para música en vivo.

A través del análisis de sus efectos concretos encontramos que, contra muchas creencias tanto de parte de sus actores como también desde el mundo académico, la música independiente se encuentra sujeta a los mismos procesos de acumulación de capital de que es parte el resto de la industria de la música.

El proceso de digitalización sonora acelerado con el abaratamiento y masificación de las tecnologías digitales utilizadas en la grabación, mezcla y masterización, la estrategia de negocios de tipo 360° implementada por sellos discográficos y productoras de música en vivo (Quiña, 2014) así como la concentración y centralización de capital operada en el mercado de los espectáculos musicales, conformaron factores cuyo impacto sobre la música independiente consistió en una elevación de la escala mínima que debían alcanzar los distintos emprendimientos para operar, tanto por parte de los músicos como de editoriales y salas.

Si bien bastante resistida en la música independiente, la implementación cada vez mayor de la figura del productor artístico en la edición autogestionada de discos resulta una respuesta dada desde los músicos ante la sostenida elevación de los estándares de calidad sonora. Otra respuesta que da cuenta de lo señalado es la emprendida por UMIRED, cuya organización colectiva de conciertos amplió la escala con que los músicos realizan sus espectáculos, ubicándolos en una posición más ventajosa para alcanzar acuerdos con

las salas cuando, por otro lado, cada vez más capitales se vuelcan a la producción de espectáculos en vivo y, por tanto, compiten con ellos por el uso de éstas.

Desde el lado de los espacios para música en vivo, principalmente los autogestionados, la asociación entre varios de ellos y la organización de ciclos en conjunto movilizaron un efecto similar pues les permitió ampliar las posibilidades de ocupación de sus salas, aumentar la cantidad de público asistente, reducir sus gastos en distintos rubros y elaborar proyectos con los que conseguir financiamiento externo.

Sin embargo, estas transformaciones tienen consecuencias no siempre deseadas sobre las condiciones de empleo y trabajo de los actores, pues la ampliación concreta de la escala, cuando no existe una relación de dependencia entre quienes participan de las distintas tareas, por ejemplo, que supone la música en vivo, implica que muchas de éstas sean desarrolladas no sólo sin una retribución acorde a su trabajo sino en situación precaria e informal, es decir, sin las condiciones adecuadas para desempeñar su tarea ni los derechos laborales que asisten a los trabajadores formalmente contratados por sellos o productoras.³⁶

Finalmente, las respuestas satisfactorias que encontramos ante los inconvenientes que enfrenta la música independiente, tanto para garantizar la diversidad musical en la edición discográfica ante la negativa de un sello a editar un material que consideran “invendible” mediante el uso de las tecnologías digitales y las redes sociales en la práctica del *crowdfunding*, como para alcanzar condiciones satisfactorias de contratación por parte de sellos y/o productoras en el trabajo en vivo conservando la potestad de decidir libremente sobre el contenido musical de las bandas, muestran

³⁶ Tal ha sido reconocido por instituciones oficiales, los niveles de informalidad laboral en la música independiente eran hacia fines de la década de 2010 extraordinariamente altos (OIC, 2011). Sin embargo, esta tendencia es aún más fuerte en emprendimientos autogestionados, donde la frontera entre trabajo y colaboración solidaria es más difusa, que en la órbita de las pequeñas empresas editoriales o de producción de espectáculos.

una limitación: la escala. Sin una cantidad de seguidores mínima, ciertamente histórica, en tanto se encuentra sujeta a las transformaciones ya mencionadas respecto de la escala de producción musical, resultan muy difíciles de alcanzar. En estas condiciones, aun considerando el efecto que se ha propuesto tener la nueva legislación en el ámbito de la ciudad al abrir una línea de financiamiento apuntada hacia la música independiente —cuya corroboración todavía resulta imposible—, la suerte de ésta no corre en los márgenes del capital sino, por el contrario, bajo el dominio de su proceso de acumulación.

La independencia musical como representación y fe

4.1 Los sentidos de la independencia

La multiplicidad de actores, sus situaciones concretas y ubicación en torno de las condiciones materiales de la música independiente genera un conjunto de diferentes intereses. A pesar de situarse todos bajo el paraguas de la independencia, tienen lugar entre ellos alianzas y consensos pero también tensiones, conflictos y enfrentamientos. En procura de comprender esa complejidad, en este apartado describimos la diversidad de sentidos que, aún alejándola de la gran industria musical, tensionan la definición de música independiente entre los intereses personificados en los distintos actores. Para ello hemos organizado las representaciones analizadas a partir del material empírico en tres grandes grupos, atendiendo a las principales nociones en torno a las cuales éstas se aglutinan y procurando desplegar las tensiones allí existentes.

En esta empresa se ha mostrado muy provechoso el análisis de material de prensa escrita vinculado al tema, en concreto los suplementos de cultura joven *Sí y No*, respectivamente publicados por los diarios *Clarín* y *Página/12*, de donde hemos seleccionado y analizado alrededor de 200 artículos. Ello por cuanto hay una gran cantidad de entrevistas con músicos allí disponible que nos permitió

considerar múltiples puntos de vista sobre la música independiente, como por el lugar de privilegio que esas publicaciones ocupan en tanto actores institucionales que intervienen sobre ésta mediante sus notas.

4.1.1 Una pequeña empresa cultural

El caso del sello *Mandioca* y su rápida quiebra, tal como señalamos en el capítulo 1, puso de manifiesto las limitaciones económicas de los emprendimientos discográficos de pequeña escala; pero el vínculo que *Talent*, el nuevo sello del fundador de *Mandioca*, estableció con *Microfon* para continuar editando sus discos durante la década de 1970, indicó la senda que debía recorrerse para mantenerse en el negocio musical: aumentar la escala estrechando lazos con capitales de mayor tamaño. Así, el rock nacional no se encontraba ajeno a la lógica de la acumulación ampliada de capital sino, por el contrario, quien había sido su editor principal, comprometido aún con la edición de discos de rock, era atravesado por un proceso de concentración y centralización de capital tal como sucedía en el resto de la industria discográfica.

La trayectoria descripta alimenta uno de los modos de concebir a la industria cultural, según el que los emprendimientos nacidos “a pulmón” o bien sostenidos sobre el sacrificio personal de sus miembros encierran un germen de desarrollo o una promesa de éxito que merecer ser reconocido.

Esta mirada se encuentra presente, en especial, en organismos y políticas públicas cuyo objeto es la música independiente. Por su parte, el objetivo de la Oficina de Exportación de Música en torno de nuclear a la mayoría de los sellos porteños independientes y llevar adelante una internacionalización del sector, tal lo manifestaban las autoridades del Ministerio de Desarrollo Económico vinculadas a Comercio Exterior e Industrias Creativas en un evento organizado en 2008 por el Gobierno de la Ciudad

de Buenos Aires —del cual dependía— (Noticias Urbanas, 17/03/2008), dejaba pocas dudas respecto de la dirección que asumía esa política de promoción económica hacia la actividad discográfica independiente.

En consecuencia, la música independiente es rescatada desde esta mirada fundamentalmente a través de los sellos discográficos, que se convierten así en los principales depositarios de las expectativas de crecimiento y en destinatarios de tales políticas. Su reducida concentración de capital representa tanto un obstáculo cuanto una oportunidad de desarrollo para la actividad económica de la ciudad por lo cual la demanda de su “internacionalización” es ni más ni menos que una demanda de concentración de capital. En este sentido, por prácticas musicales independientes se entiende a las prácticas empresarias editoriales de reducido tamaño, donde los actores principales, claro está, son sus propietarios.

No obstante, este mismo núcleo de representaciones sobre la música independiente también puede movilizarse en torno de los músicos que autogestionan su trabajo, asumiendo una apariencia de ajenidad al “comercio de la música” que, aún en pequeña escala, encarnan los sellos independientes.

Esto es algo que pudimos advertir en el análisis del corpus de artículos periodísticos del suplemento de cultura joven *Sí*, del diario *Clarín*. En ellos, sean críticas de discos, notas de opinión o entrevistas, las menciones a músicos independientes tendían a ser acompañadas por un relato de sus resultados en el mercado musical, tanto respecto de las ventas de sus discos como de sus giras o conciertos. De ese modo, se construye una noción de éxito en la que priman la realización de grandes giras, recitales colmados de gente o récord de ventas de sus discos por sobre el resto de las dimensiones que conforman un proyecto musical autogestionado o independiente (sin negarlas por completo, sino subsumiéndolas a lo anterior). Por tanto, los grupos

musicales que suelen ocupar las páginas del suplemento *Si* muestran una cierta trayectoria, varios discos editados y gran cantidad de seguidores.

El siguiente fragmento, publicado en una nota de este suplemento sobre la producción musical en el contexto de la última crisis local, ilustra este particular reconocimiento del éxito a los músicos:

Sabían que existe una relación entre el famoso «Voto bronca» del domingo pasado [en alusión a las elecciones legislativas nacionales del 14 de Octubre de 2001] y el éxito del rock independiente argentino? [...] «Vote independiente» parece ser el slogan exitoso cuando *el grupo más importante del país* fabrica su disco de manera artesanal (caso Redondos, único en el mundo). [...] cuando la *gira nacional más grande de la historia* se la bancó El Otro Yo toda a pulmón y cuando las *revelaciones musicales* llegan desde las costas de la autogestión como la solista Mimí Maura y el emocionante trío Entre Ríos (liderado por Sebastián Carreras, el mentor del sello Índice Virgen). (Schanton, 2001).

Así, se concibe a la música independiente realizada por los propios músicos en términos de su forma mercantil, cuando ésta se realiza “exitosamente”, lo que aquí significa principalmente vender discos o tickets de concierto. Por tanto, la importancia del músico o la autogestión como alternativa de edición se revela meramente aparente, dado que no es sino en calidad de emprendedores exitosos que se estima a los músicos autogestionados dignos de atención.

En fin, en ambas vertientes de este grupo de representaciones prima la apreciación de la música independiente como una industria cultural pequeña, emergente, con potencialidades de desarrollo empresarial. La música independiente es acumulación ampliada de capital en potencia y es desde esta virtud suya que se le diseñan políticas, alimentando una suerte de sueño americano de éxito musical desde míticos orígenes de desposesión y sacrificio. En esta

construcción ideal es fundamental el papel de los organismos oficiales, quienes la vehiculizan a través de sus políticas públicas con la fuerza de quien dispone de grandes cantidades de dinero ante un sector caracterizado por emprendimientos de reducido tamaño. Aquí, por prácticas musicales independientes se entienden las prácticas empresarias musicales de reducido tamaño, donde los actores principales son los inversores, propietarios o bien los músicos en cuanto emprendedores o, lo que es lo mismo, productores privados e independientes (Marx, 2001) de mercancías musicales, a partir de cuya realización son reconocidos como tales.

4.1.2 El manantial de la creación

Por su parte, un segundo conjunto de representaciones sitúa a la música independiente en torno de la noción de libertad creativa. Tras la asunción de que la presencia de los grandes sellos discográficos representa una de las principales limitaciones a la innovación y la experimentación musical (cuyo origen hemos localizado en el teatro independiente de los años 30 aunque luego fuera retomada por el rock nacional en sus primeros años de vida), la música independiente es aquí reconocida como la posibilidad de desplegar la creatividad por parte de los músicos. Se acentúa así la libertad de que aquí gozan para componer y ejecutar la música que elijan ellos mismos sin intervención de agentes extraños (sean empresas editoriales, productoras de espectáculos en vivo u organismos oficiales), más allá de que se hayan vinculado con ellos para la edición de sus discos, la organización de sus conciertos o su participación en festivales oficiales, o bien hayan sostenido su proyecto musical por sus propios medios.

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurriría con el teatro en los años 30, preocupado por formar e iluminar a su público enriqueciendo así el arte teatral y desarrollando la conciencia colectiva sobre distintas problemáticas, es decir,

con un objetivo político que lo motorizaba, en cambio, la música independiente ya no muestra aquí intención ilustradora. El foco se encuentra dirigido hacia la creatividad desplegada sin censura y la diversidad musical resultante de la concurrencia de muchos y distintos músicos independientes. De esta manera, se recupera cierto sentido romántico de la figura del músico, en tanto la música independiente comprende un espacio donde la sensibilidad musical y el genio creador se alzan frente a la tiranía de la razón instrumental que rige, a través de los grandes sellos, la industria discográfica sin permitir más creación que la que sirve a sus intereses comerciales.¹

Esta segunda dirección es asumida, en especial, por los propios músicos, quienes encuentran en ello uno de los principales motivos para hacer música aún cuando haya pocas perspectivas de negocio, como nos decía uno de los músicos entrevistados, se trata de “nunca abandonar la libertad de crear, seguir creando” (Javier, entrevista personal).

Mientras en lo concerniente al ejercicio musical se rescata el espacio disponible para la exploración, creación y descubrimiento como la marca distintiva de la música independiente, en lo referido a la dimensión de la organización o gestión del trabajo de los músicos así como también del que corresponde a quienes se vinculan con éstos, sean críticos, programadores, ingenieros de sonido o gestores culturales, esa libertad se entiende ejercida a través de una constante intervención activa de carácter individual por parte de cada uno de ellos. En este marco, la escasa división del trabajo imperante en los emprendimientos de música independiente o vinculados con ellos no representa una dificultad sino una ventaja en tanto es entendida como

¹ Respecto de la relación entre romanticismo y rock, véase García (2008), Keightley (2006), Pérez Colman y Ripolles (2009). Por otra parte, puede encontrarse una clara descripción del lugar que asumió el romanticismo en el siglo XX más allá de lo estrictamente musical en Díaz (2005).

una conservación del control del sujeto sobre su propio trabajo creativo: éste elige y decide sobre, entre otras cosas, la periodicidad de sus lanzamientos discográficos, la localización y regularidad de sus conciertos, la programación musical de espacios de música en vivo o la organización de blogs o programas radiales.

En el caso del gestor cultural entrevistado, esa libertad era puesta en ejercicio cuando nos relataba que “[...] el otro día me llamaron de Movistar, para presentar [en su espacio] el sello [discográfico] Movistar, no sé qué, [...] le pasé un precio [carísimo]...al final consiguieron en otro lado [...] porque no me interesa [...] yo pongo mi firma ahí, es mi carrera como gestor.” (Ricardo, entrevista personal). Aquí, la opción de trabajo elegida se manifiesta en términos de una decisión política, si bien no como enfrentamiento directo, sí como defensa de una elección subjetiva de gestión del trabajo independiente en la cultura, reconociendo en esta libertad una particularidad distintiva respecto de las lógicas mercantiles hegemónicas de la cultura.

La libertad para desempeñar su labor según la propia elección e iniciativa es, por su parte, especialmente defendida por los intermediarios culturales que cotidianamente trabajan con músicos. Su defensa de la libertad creativa se establece sobre una articulación fundada en la semejanza entre ellas (mientras unos eligen qué música hacer, otros eligen a qué músicos criticar, editar o entrevistar), centrada en el pequeño tamaño de los distintos emprendimientos de la música independiente, sean una banda musical, una radio, un centro cultural o una revista de música online, lo que da lugar a la percepción de una situación en gran parte compartida por estos actores.

En el fragmento que sigue, perteneciente a la entrevista con una conductora de un programa de rock en una radio comunitaria y, a la vez, manager de un grupo musical con varios años de actividad en la música independiente de Buenos Aires, se puede advertir que la libertad al organizar su programa de radio como ella misma elige no sólo

se articula con la reivindicada por los músicos sino que además colabora con su realización, pues ofrece un espacio que —al igual que los músicos— no responde a la dinámica de una radio de cadena con presupuestos millonarios. Las grandes estaciones de radio suelen establecer convenios comerciales con los sellos discográficos sobre la rotación y difusión de sus artistas; en cambio, una radio pequeña o comunitaria está exenta de este tipo de obligaciones y quienes, como nuestra entrevistada, trabajan allí, pueden planificar libremente la programación de sus espacios. Así, mientras las entrevistas con músicos que suelen hacerse en grandes radios tienen un tiempo muy reducido para conversar con ellos y se dedican, en el mejor de los casos, a realizarle preguntas sin siquiera conocer su obra, Patricia elige poner otra dedicación en su labor de conducción radial y permitirse entrevistas de mucha mayor duración, ofreciendo al músico la posibilidad de explayarse sobre su música y su trabajo, como si se tratara de una continuidad de su libertad creativa:

[...] yo creo que lo que les resulta atractivo a los músicos de venir al programa [de radio que conduzco] tiene que ver con que yo les dedico toda la hora a ellos. Entonces se pueden explayar, se pueden pasar todos los temas que en otro lado no [...] se relajan, por un lado les sirve para eso, como para relajarse y poder presentar sus discos con más libertad, con más tranquilidad [...] Lo que yo les brindo es la posibilidad de mostrarse más relajadamente: yo si tengo un disco de una banda y me gusta mucho y puedo pasar durante una hora seis temas, lo voy a hacer. Porque atrás de un disco no hay solamente un '—Ah, qué bueno, sacaron un disco, ¿quién grabó? ¿Quién editó? ¿Quién lo produjo? Ah, mirá vos, bueno, listo, ¿cuál es el corte de difusión y con cuál van a hacer el video? [...] Para eso no lo hago, o sea yo lo hago justamente para lo contrario a eso [...] muchas veces ni me importa ni la fecha del disco, si yo te acabo de descubrir y me resulta interesante, te llamo. (Patricia, entrevista personal).

En este segundo grupo de representaciones, el ejercicio musical independiente se reconoce como una actividad creativa, tanto por parte los músicos como por parte de otros actores relacionados con ellos, acentuando el contenido y la diversidad musical resultante de tales prácticas. Mientras en los músicos se advierte como una reivindicación de su autonomía para experimentar, crear e innovar musicalmente, en los intermediarios se manifiesta como un reconocimiento de esta libertad de parte de los músicos con la cual su autonomía, como actores de la cultura, se articula y contribuye con su despliegue. La condición es, en ambos casos, la ausencia de grandes capitales en las distintas actividades en cuestión, cuyo afán de lucro es reconocido como el principal obstáculo. Si su autonomía, por otro lado, se sostiene en un rol activo por parte del músico o intermediario acercándolo así a la figura del pequeño emprendedor, se encuentra despojada, sin embargo, de la impronta económica y exitista señalada en el punto anterior. Este señalamiento es fundamental en la defensa de la música independiente desde la dimensión artística, porque se entiende que sólo ella brinda las condiciones para la realización de la libertad creativa, constituyéndose así en garante de actualización y renovación musical frente a la quietud y la reproducción permanente por parte de la gran industria musical.

Finalmente, en tanto esta configuración de representaciones se centra en la gestión autónoma del trabajo musical o de intermediación cultural, se moviliza también en torno del vínculo que los músicos establecen con los pequeños sellos discográficos independientes. Como hemos apuntado en el capítulo 3, la mayoría de éstos, al no contar con presupuestos suficientes para hacerse cargo del proceso de grabación, mezcla y edición o contratar productores artísticos profesionales, dejan a los músicos en la plena libertad de realizar el disco y se limitan a copiarlo, incluirlo en sus catálogos y distribuirlo. Éstos se encuentran ante una situación semejante a la de los músicos plenamente autogestivos

y, por tanto, comparten la centralidad de este conjunto de representaciones sobre la música independiente en torno de la libertad creativa.

4.1.3 Los artesanos de la cultura

Un tercer conjunto de representaciones enfoca el ejercicio musical independiente centrándose en la particularidad que supone trabajar sin grandes capitales y en condiciones precarias, conformando un trabajo artístico de tipo artesanal que, al mismo tiempo, se encuentra atravesado por relaciones de amistad y compañerismo antes que mercantiles o contractuales y signado por el amor al arte antes que la búsqueda de ganancia.

Si bien comparte con el anterior grupo mencionado el señalamiento de una separación de la música independiente respecto de las grandes compañías de música, se centra sobre las características de la lógica con que funcionan los distintos emprendimientos independientes, en la que el interés por la ganancia cede su prioridad a otros fines no materiales. La diferencia no se plantea respecto de la constitución del producto musical como una mercancía, sea un concierto o un disco, ni de su venta, ya que la consideran necesaria para alcanzar el objetivo de “poder vivir de la música”, sino en la búsqueda de ganancia como único criterio rector de su actividad.

El suplemento de cultura juvenil *No*, del diario *Página/12*, suele resaltar en sus noticias relacionadas con la música independiente su diferencia con el mercado concentrado de la cultura, no necesariamente limitado a la música, sino aún estrechando vínculos entre músicos, comunicadores y otros actores. El siguiente extracto de una nota escrita por Cristian Vitale sobre la articulación entre propuestas musicales y radiofónicas independientes es claro al respecto:

[los integrantes de esta estación de radio] pusieron a la venta –a mitad de su valor– unos 800 títulos editados por 50 sellos independientes; y montaron ferias de fanzines, seminarios y debates en lugares públicos con el fin de estrechar lazos entre la comunidad y la centenaria casa de estudios. (Vitale, 2006).

En especial, esto mismo se advierte entre los propietarios, gerentes y gestores de sellos discográficos y salas de música en vivo, quienes en procura de legitimar su actividad como productores de mercancías en un sector caracterizado por repudiar a las grandes empresas, se representan a sí mismos como no enteramente regidos por la lógica del negocio, la que desplazan a un segundo (o tercer) lugar detrás de objetivos de índole humana, artística o aún política. Es decir, no se trata de un abierto enfrentamiento con el gran capital de la industria musical, sino una suerte de alternativa en términos de las lógicas que regulan a unas y otras. Sin negar el carácter comercial de los emprendimientos, sus propietarios o gerentes entienden que postergan el interés de lucro tras una elección plenamente libre de la música que editan, programan o difunden, mucho más cerca del interés artístico que del lucrativo.

Esto se reconoce como una condición ventajosa para ellos ya que les permite actuar de modo diferente a las discográficas de mayor tamaño, las que han dejado de innovar e invertir en desarrollar nuevos proyectos musicales. Tal nos decía Matías:

[...] ninguna compañía [discográfica grande] hoy por hoy apunta al desarrollo, es decir: 'Vamos a grabar esto porque ahora no, pero estos pibes dentro de cuatro años van a ser los nuevos beatles.' Eso no existe, porque ya no es negocio, porque no se lo plantean como negocio; en todo caso sí algunos [sellos] independientes tenemos esa libertad o esa posibilidad, esa soltura para así experimentar y encarar [...] (Matías, entrevista personal).

Por otra parte, es posible distinguir dos dimensiones sobre las que estas representaciones son movilizadas; por un lado, se reconocen ciertas características “espirituales” de los emprendimientos independientes en virtud de su posición desventajosa en el mercado musical, abonando un sentido “humanizado” de su actividad al valerse de las redes de músicos, colaboraciones desinteresadas y solidarias de amigos y colegas, así como una relación de tipo más horizontal con el público facilitada por la pequeña escala; por otro, en la dimensión material, se reconoce que las condiciones de la música independiente significan mayormente tanto la ausencia de ingresos estables y formales como de condiciones de trabajo adecuadas.

Esto último se desprende en parte del desinterés por el negocio, aunque a veces, sin que llegue a atentar contra el proyecto independiente, se entiende como un obstáculo. La programadora de música de un centro cultural gestionado por artistas nos relataba cómo el bar que funciona en su espacio les ha supuesto grandes dificultades para su mantenimiento, en particular respecto del ingreso de quien está encargado del mismo, ya que el negocio no les despierta interés:

[...] ni sabemos cómo es un bar y *tampoco nos interesa* [...] el bar lo único que da es para pagarle a la persona que viene a atender el bar, nada más... porque... aparte tuvimos que ir transformándonos nosotros mismos; primero daba pérdida, pero claro, porque nosotros trabajamos todos los días acá y todo lo que consumíamos no lo pagábamos, y como el bar no da... entonces era todo un... [se ríe] Entonces bueno, empezamos a... todo lo que consumimos lo pagamos... [a un menor] precio [...] tampoco precio costo, porque si no esta persona que tiene que venir a abastecer [no tendría ingreso], [...] hace siete años que estamos y fuimos aprendiendo un par de cosas. El bar todavía no lo pudimos solucionar y *no creo que lo podamos solucionar* porque ninguna sabe [...] Bueno y es difícil, desde lo económico es muy difícil poder mantenerlo [...] (Amanda, entrevista personal).

El testimonio reproducido nos ayuda a comprender cómo lo que constituye la sección menos “artística” del centro cultural, esto es, la administración del bar, amén de haber representado mayores dificultades en sus inicios, ha podido ser mejorada mas no resuelta en su totalidad con el paso del tiempo, evidenciando el desinterés hacia su administración por parte de quienes desde hace ya varios años lo gestionan.

En síntesis, la independencia respecto de los grandes capitales se reconoce como la posibilidad de desarrollar actividades que no podrían tener lugar bajo la lógica de acumulación a que éstos se circunscriben, dado que no tienen por objetivo la obtención de ganancia. Por el contrario, los criterios que rigen la actividad independiente se entienden no ya fundados en un carácter instrumental y moderno en función de intereses privados, sino en la dimensión del vínculo humano, la amistad y la pasión por el trabajo elegido. Mientras para los emprendimientos autogestionados esto significa una excusa de sus propias dificultades en la gestión, para los pequeños capitales representa un cierto sentido “humanizador” de la actividad empresarial independiente.²

Este tercer sentido constituye un importante elemento de cohesión al interior de la música independiente, en particular respecto de gestores y centros culturales autogestionados con otros emprendimientos privados como los pequeños sellos discográficos: comparten una plataforma común de representaciones según la cual sus lógicas de funcionamiento se apartan del afán de lucro como criterio rector y recuperan el aspecto humano y creativo como sus objetivos primeros.

² Las implicancias de esto sobre las condiciones laborales de sus trabajadores son abordadas en el capítulo 5.

4.1.4 Una tensión constitutiva

Ante los efectos devastadores de la crisis económica, una actividad como la música independiente, en un marco de creciente participación social y política, se validó y fortaleció como una oportunidad valiosa no sólo en tanto estrategia de supervivencia para muchas personas sin trabajo o subocupadas, sino como un canal legítimo de expresión del drama social que por entonces se experimentaba en Argentina. Con el paso del tiempo y en el marco de la recuperación económica iniciada en 2003, se fue fortaleciendo el primero de los sentidos señalados de la música independiente: el de constituirse en una pequeña industria cultural que, incluso, comenzaba a organizarse colectivamente y en ciertos niveles a profesionalizarse poco a poco. Amén de ello, no dejó de representarse como un espacio donde primaba la diversidad y originalidad musical, la autenticidad en los vínculos, el amor a la música y el desinterés comercial.

La valoración de la música independiente en términos de sus formas mercantiles, observando en ella la posibilidad de un negocio lucrativo que merece atención y promoción en tanto tal, por parte de los actores de mayor peso político y económico, ocupa por tanto una posición hegemónica respecto del resto de los sentidos que aquella adquiere para muchos otros actores: autonomía, libertad creativa y una lógica no lucrativa. Estos sentidos se despliegan en el marco de un desarrollo histórico en el cual, como sostienen Boltanski y Chiapello (2007), el capitalismo ha podido apropiarse de nociones que desplegaban sus críticos décadas atrás, vehiculizándolas en favor de un nuevo régimen de organización del trabajo. La clave para ello habría estado, según estos autores, en la apropiación por parte de los poderes dominantes de la crítica artística, que fundada en

torno de ciertos ideales románticos, había hecho foco sobre las limitaciones impuestas por el capitalismo sobre la creatividad, la libertad y la autonomía.³

Por otra parte, la intervención de los suplementos de cultura juvenil en la difusión y sostén de unos y otros, en concreto, de la tendencia del suplemento *Sí* en favor de primer grupo de representaciones y del suplemento *No* respecto del tercero, se ajusta en gran medida al análisis histórico sobre el papel de los suplementos culturales realizado por Rivera (1995), quien advirtió la función reproductora de los suplementos de grandes diarios (como *La Nación* y *La Prensa*, tal los casos analizados por este autor) aunque también notó que los de diarios de “menor poder hegemónico” en ciertas circunstancias han colaborado con procesos de “renovación ideológica, estética y generacional” (1995: 92). En nuestro caso —y a la luz de lo señalado— esta observación merece ser complejizada, en tanto la renovación (usando el mismo término que Rivera) motorizada por la música independiente no necesariamente representa un desafío al orden dado de la industria musical o cultural en sentido amplio, en la medida que el primero de los grupos de representaciones acompaña los procesos de concentración de capital que históricamente han tenido lugar en este sector, mientras los otros dos, en posiciones de menor poder, establecen tensiones con aquél al mismo tiempo que sostienen

³ Según Boltanski y Chiapello (2007: 190) “[...] it was by opposing a social capitalism planned and supervised by the state - treated as obsolete, cramped and constraining - and leaning on the artistic critique (autonomy and creativity) that the new spirit of capitalism gradually took shape at the end of the crisis of the 1960s and 1970s, and undertook to restore the prestige of capitalism. Turning its back on the social demands that had dominated the first half of the 1970s, the new spirit was receptive to the critiques of the period that denounced the mechanization of the world (post-industrial society against industrial society) - the destruction of forms of life conducive to the fulfillment of specifically human potential and, in particular, creativity - and stressed the intolerable character of the modes of oppression which, without necessarily deriving directly from historical capitalism, had been exploited by capitalist mechanisms for organizing work.” Esto es retomado más adelante, en el capítulo 5.

idealmente la actividad de aquellos emprendimientos que participan en esos mismos procesos. En línea con el planteo de Rivera acerca del papel reproductor de los suplementos culturales, debe tenerse en cuenta que el diario *Clarín* tuvo en el período relevado una tirada promedio cercana a los 350 mil ejemplares (cifra varias veces superior a la tirada promedio de *Página/12*), siendo a pesar de su caída en las ventas aún el más vendido del país (Secretaría de Cultura de la Nación, 2010). Con todo, es necesario aproximarse a estas complejas configuraciones atendiendo a las distintas posiciones de poder que ocupan los actores; se trata de lugares hegemónicos y subalternos, donde éstos no necesariamente confrontan o resisten a los primeros sino que conviven en una tensión variable según las circunstancias históricas concretas.

Finalmente, en torno a representaciones ligadas a nociones tales como pequeña industria cultural, amor a la música, autonomía, creatividad y trabajo artesanal la música independiente tiende a alejarse en términos ideales del mundo del “negocio de la música”. A ello debe el reconocimiento hegemónico acerca de su capacidad de expresar la diversidad cultural como ninguna gran empresa musical puede hacerlo. Los múltiples sentidos asignados a las prácticas musicales independientes no se limitan a su propia actividad, sino que se vuelven extensibles al todo social a través de la cultura entendida como modo de vida, en un sentido total (Williams, 2001), sea a través nociones globalmente aceptadas en los últimos años como la de autonomía o creatividad o bien de los procesos más amplios de acumulación de capital en los que interviene la música independiente y cuya reproducción ideal puede llegar a manifestarse como éxito de ventas de un emprendimiento musical autogestionado. Observamos de este modo que tratamos con una totalidad social conflictiva, donde los recursos materiales y las posiciones en torno de ellos no se encuentran distribuidas homogéneamente sino que suponen desigualdades y al mismo tiempo se someten a tensiones y luchas históricas.

4.2 Una cuestión de fe: la santísima trinidad de la música independiente⁴

En el apartado precedente observamos un conjunto complejo y en tensión de distintos sentidos asignados a la música independiente en su totalidad, reconociendo las posiciones e intervenciones de sus distintos actores. Sobre esta plataforma nos encontramos ahora en condiciones de avanzar sobre las representaciones del trabajo musical en particular.

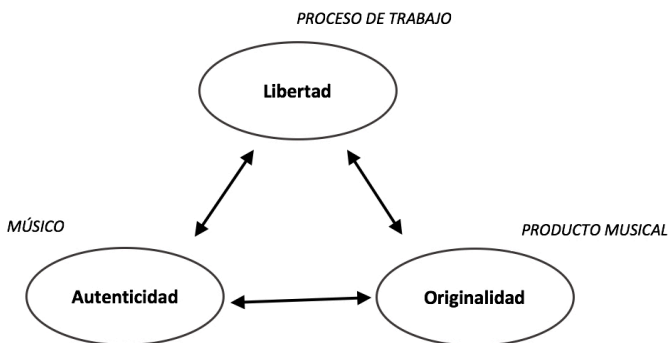
Tanto los productores como los intermediarios musicales brindan miradas fundamentales para comprender la multiplicidad de sentidos de la música independiente, mas no a efectos de reconocer meramente “luchas simbólicas”, sino para articularlas teórica y críticamente en el conjunto de lo social. La indagación de su trabajo cotidiano nos provee una aproximación privilegiada tanto de aquella multiplicidad como de los procesos mediante los cuales se constituye en la práctica concreta de los sujetos y en condiciones materiales específicas, lo cual nos resguarda de elevar a la música a un sitio de autonomía, imaginándola ajena y escindida de la totalidad social.

En la exploración de las diferentes voces involucradas en nuestro problema, hemos detectado tres componentes ideales centrales acerca de cómo es caracterizada la música independiente: mediante las nociones de libertad, autenticidad y originalidad. La primera de ellas responde a las características asumidas por el proceso de trabajo, recuperando lo planteado líneas arriba respecto de la no intervención de factores extraños sobre la plena voluntad creadora del músico; la segunda hace alusión a la valoración sobre el trabajador musical como quien es capaz de desatender los intereses comerciales en pos de mostrarse en su música

⁴ Una versión de este apartado ha sido publicada como artículo en la revista Papeles de Trabajo, editada por la Universidad Nacional de Rosario (Quiña, 2013a).

“tal como es”; la tercera remite al resultado de todo ello: un producto musical que no reproduce sino que se distingue del resto.

Gráfico 3. La santísima trinidad de la música independiente



En tanto estos elementos simbólicos se articulan entre sí y refuerzan sus sentidos, conforman un armazón representacional que hemos dado en llamar la “santísima trinidad” de la música independiente. Se trata de una suerte de brújula tripartita para la valoración de ésta y un paraguas imaginario para quienes intervienen en ella, ante los embates del comercio de la cultura.

4.2.1. Libertad

El carácter independiente de la práctica musical se afirma no sólo en la composición y ejecución de música sino también desde las distintas prácticas profesionales que supone y conforman lo que se denomina la gestión, tanto del ejercicio en vivo como editorial. En este sentido, se entiende la música independiente como una gestión del hacer musical en la que el músico adquiere el protagonismo y carga sobre

sus hombros múltiples responsabilidades, desde encargarse de buscar salas donde tocar en vivo, realizar la difusión del evento, organizar la venta y control de entradas hasta grabar, editar, mezclar, duplicar y distribuir su propio material, si bien existen múltiples posibilidades de tercerización de cada una de estas actividades y combinaciones entre ellas.⁵

Con todo, la noción de libertad se centra en la producción musical en sentido estricto, manifestada como el objetivo principal de los músicos; hacer la música que deseen sin obstáculos ni condicionamientos externos:

Es la posibilidad de llevar la música que hace la banda, el músico, el joven, no sé... que sale de la sala [de ensayo] sin ninguna mano extraña de ningún productor [artístico] externo puesto por la compañía, ningún manipuleo de compañía; eso es la música independiente. (Javier, entrevista personal).

El planteo de una producción musical fundada meramente en la voluntad de los músicos constituye un trasfondo fundamental para la música independiente y es pensada como uno de los motivos centrales en la adopción de la autogestión discográfica como alternativa ante el avasallamiento de esa voluntad por parte de las grandes compañías. Según Lisandro, en tanto éstas tienden a reproducir las semejanzas entre los distintos discos que editan, cuando no media su interés, los músicos, “al no tener a un empleado del sello diciéndoles cómo tienen que sonar, suenan como ellos quieren [...] Por eso es que hay un montón de artistas que terminan editándose a través de sus propios sellos, me parece” (Lisandro, entrevista personal).

⁵ Tal ha sido descripto en el capítulo 3.

Se necesita, por tanto, materializar todo ello en un ejercicio musical concreto. La concreción de esta voluntad se pone en movimiento en la gestión de la actividad editorial y en vivo, siendo aquí donde se abre un abanico infinito de posibilidades para llevar adelante sus múltiples pasos.

La opción más “pura” de todas las que se encuentran disponibles para los músicos consiste en la plena autogestión durante todo el proceso. Desde la concepción, planificación y organización de las tareas hasta la grabación, mezcla o edición pueden encontrarse en manos de los músicos, según sus posibilidades materiales:

Nosotros producimos discos, cada tanto, cuestión de si me gusta y... bah, un poco para perder plata [...] Nosotros hicimos un disco [...] con mi banda, hicimos un disco que lo produjimos acá [en su propia sala de grabación], lo produjimos nosotros, lo grabamos, vinimos ocho músicos [a grabar] [...] sacamos el máster, lo editó el editor [...] no ganamos un mango [...] (Ricardo, entrevista personal).

La libertad se reconoce, por tanto, sobre el trabajo musical en sentido estricto y en términos del control sobre las distintas etapas del proceso de trabajo. A diferencia de quienes editan y distribuyen su disco por medio de una empresa discográfica, el músico que se edita a sí mismo obtiene el control sobre el producto final. Esto se logra, por ejemplo, distribuyendo un disco en formato digital a través de Internet, ya que como “independiente podés sacar lo que quieras, podés editar dos horas de ruido blanco que es tuyo y nadie te puede decir nada y después [la ventaja es] que vos manejas, sabés cuántas descargas tuvo, sabés todo, tenés el control total de lo que pasa” (Pablo, entrevista personal).

Sin embargo, mientras por un lado las nuevas tecnologías digitales hogareñas han simplificado el trabajo de edición musical, por otro, pocas bandas musicales cuentan con los equipos e infraestructura adecuados para grabar y editar un disco con calidad suficiente a los fines de lanzarlo a la venta: sala acustizada, micrófonos, consola mezcladora,

entre otros aparatos y dispositivos necesarios. Cuando se cuenta con menos equipamiento, debe destinarse una porción mayor del presupuesto total para cubrirlo, debiendo afrontar, por ejemplo, el alquiler de la sala de grabación, la mezcla o masterización. En realidad, ese obstáculo tiende a ser menor cuanto menos instrumentos participen, en virtud de la menor cantidad de pistas para grabar, ecualizar, mezclar y editar, aunque no por ello desaparece.⁶

Por otra parte, las ventajas de trabajar con sellos editoriales independientes, entendidos como pequeños emprendimientos sin vínculos formales y regulares con las grandes empresas discográficas, radican en la etapa de la edición, distribución y venta, mas no en la creación de contenidos musicales, pues evitan la contratación de productores artísticos, por lo que su presencia en el proceso de producción musical no se reconoce como un obstáculo para aquella libertad.

En cambio, los mercaderes de la gran industria musical intervendrían no sólo en cuestiones administrativas o de gestión y publicidad de la actividad sino fundamentalmente sobre el material musical, la instrumentación y arreglos, intentando acercarlo al gusto masivo, de modo de “amigarlo” con los potenciales consumidores y minimizar el riesgo empresario, dado que “[...] ninguna compañía está dispuesta a probar con nada nuevo, ellos van a lo seguro, a lo que saben que vende...” (Javier, entrevista personal).⁷

La ausencia de grandes compañías discográficas, multimedios y sponsors ejerce de esta manera una suerte de fuerza liberadora sobre la producción musical, aún cuando se represente la música como una actividad profesional y

⁶ Las limitaciones de las tecnologías digitales hogareñas para la edición discográfica ya han sido tratadas en el capítulo 3.

⁷ Tal hemos visto en el capítulo 3, el productor artístico es el encargado de realizar este trabajo.

sea reconocida la importancia de la venta de entradas a los espectáculos o bien los discos editados como condición de subsistencia de la banda.

En conclusión, la libertad del músico a la hora de producir el material según su propio criterio artístico, gusto y preferencias musicales, es valorada como una de las mayores fortalezas del trabajo musical independiente. En virtud de esto, los actores resignifican el quehacer musical en condiciones muchas veces precarias, de modo que la libertad creativa se presenta como una conquista sostenida a fuerza de sacrificio y entrega hacia la música, la cual adquiere así un sentido libertario.

4.2.2. Autenticidad

Las representaciones de la creatividad y la libertad del artista, pero también del gestor musical, son retomadas como elementos que hablan de un carácter genuino, auténtico, de quien se desempeña en la música independiente. Según Thornton, la autenticidad ha sido una cuestión central en la música de masas; primariamente vinculada a la experiencia en vivo frente al sentido de “copia” asociado a las grabaciones, logró desprenderse de ese lastre cuando en los años setenta y ochenta “nuevos instrumentos tales como sintetizadores y samplers significaron que los sonidos fueran grabados desde el comienzo, con lo cual la grabación dejó de ser una forma secundaria” (1996: 27; traducción propia). Ahora bien, la actividad musical en la Argentina, en la época de las tecnologías de información y de digitalización de las producciones culturales, no parece haber sido indiferente a la revalorización de la ejecución en vivo como garantía de autenticidad (Adell, 2004), algo que en la música independiente se ve acentuado dada la primacía del vivo en virtud de su capacidad de generar ingresos para los músicos. Sin embargo, varios sentidos de lo auténtico

en nuestro caso específico parecen fuertemente anclados en las particularidades del ejercicio musical señaladas en el punto precedente.

Respecto de los músicos, el sentido auténtico de su trabajo se vincula a una cierta honestidad artística, donde las condiciones de libertad con que se trabaja permiten que el músico pueda atender al contenido musical, a la riqueza de su propuesta artística antes que a la necesidad u obligación de “sacar” productos al mercado con la regularidad que requieren los grandes sellos discográficos:

[los integrantes de la banda Panza] deciden sacar un disco cuando les pasó otra cosa, ella [su cantante, Mariana Bianchini] entre un disco solista y otro pasaron cinco años, porque ahí tenía algo para decir y ahora tiene algo para decir, en el medio con Panza siempre tiene algo para decir, porque tiene otro público, porque está dirigido a otro segmento, está dirigido a un [público] más adolescente, en un lugar más rebelde y más rockero; pero ella personalmente también tiene cosas para decir, quizás a un disco cada seis años si es necesario, porque es cuando tiene algo para decir, sino no lo saca. O sea, no tiene obligación de hacerlo, entonces, ahí es donde me parece que gana la producción independiente y no ganan los demás, que por contrato tienen que sacar un disco cada dos años. [...] entonces así es como empiezan a salir los discos en vivo, los remixes, las cosas, las máquinas de hacer chorizo donde ‘hay que cumplir’, una banda independiente ‘no cumple’, cumple con ellos, no cumple con nadie más. (Patricia, entrevista personal).

El sentido de la autenticidad está puesto en ese “cumplir con ellos mismos”, donde se reconoce una potencialidad del trabajo independiente que abre paso a la libre expresión del músico y que redunde en una valorización del contenido musical a partir de constituirse en medio para esa expresión. De tal modo, la autenticidad en la música independiente mantendría el sentido histórico de los relatos de lo auténtico en el rock (Ochoa, 2002), no necesariamente contestataria en términos de sus líricas sino anclada en el mero

hecho de ser realizada fuera de los límites de las grandes compañías de música. Como hemos advertido en el punto anterior, esa ajenidad se representa como una lógica donde el interés comercial pasa a un segundo plano, lo cual aquí llega a ser entendido como un desafío al propio carácter comercial de la música.⁸

⁸ No podemos pasar por alto al haber llegado aquí el lugar que se le ha reconocido a la autenticidad en la música, particularmente en el rock, en relación con la perspectiva teórica de Bourdieu. Uno de los trabajos más lúcidos al respecto es el de García (2008), quien reconoce la importancia de la noción de autenticidad en el rock y la vincula a las estrategias de distinción que lo atraviesan. Su trabajo tiene el mérito de problematizar, en torno de lo que denomina el “underground”, las producciones musicales que, movilizándolo la noción de autenticidad, suelen entenderse como resistentes, alternativas o contestatarias al tiempo que abonan lógicas de distinción que reproducen posiciones de desigualdad en el campo y alimentan a la vez al mercado musical al ofrecer una renovación musical permanente. Sin embargo, adolece del vicio de sustancializar el concepto de autenticidad -del que por otra parte no desatiende el recorrido histórico que ha mostrado hasta llegar a establecerse en la música rock- toda vez que termina resultando una suerte de presea por la que los distintos actores se enfrentan y negocian posiciones de poder. Si bien es enteramente cierto que la autenticidad se representa como una cosa que puede poseerse (ser auténtico) o perderse (dejar de serlo), esto constituye la forma en que es representada por los sujetos y la observación de que integra lógicas de distinción no sólo no agota su sentido sino que desatiende los mecanismos concretos mediante los cuales se produce. Por nuestra parte, en el despliegue aquí realizado hemos procurado identificar las determinaciones de la música independiente, esto es, sus especificidades tal y como se presentan en nuestro caso, en pos de reconocer las relaciones sociales que constituyen la noción de autenticidad (también la de libertad y originalidad) y dan cuenta de su naturaleza social. Ello supone reconocer a la música (aun la independiente o “underground”, según los términos de García) no sólo en su dimensión de producto para el consumo, disponible en un mercado (que, por otra parte, García asemeja equivocadamente al campo artístico olvidando que en el mercado musical desaparecería la condición de autonomía que Bourdieu le asigna a este concepto en tanto su atravesamiento por la economía resulta hoy indiscutible), sino en tanto una relación social concreta, con sujetos vivos en condiciones materiales determinadas produciendo música, que son las condiciones en que la propia noción de autenticidad es construida y movilizada. Pues la correcta observación de que la autenticidad es una construcción social cuya presencia en las lógicas de distinción adquiere un papel central poco dice acerca de cómo se produce, en qué relaciones sociales concretas y qué papel juega en la reproducción de desigualdades al interior de los procesos de pro-

Según Zabiuk (2007), la valoración de la autenticidad en el rock local se remonta a los principios de la década de 1970, cuando se la vinculó a una cierta vertiente “intelectual” y sofisticada en un enfrentamiento imaginado con la música “comercial”, en lo cual la colaboración de la prensa gráfica especializada fue determinante. En la actualidad, si bien subsiste la oposición entre lo auténtico y lo comercial, reconociendo al afán de lucro como una suerte de garantía de lo inauténtico, y en virtud de las nuevas posibilidades técnicas de que disponen los músicos para poner ellos mismos en funcionamiento su trabajo, la noción de autenticidad se centra en la figura del músico como compositor, ejecutante y gestor, invistiéndolo de un carácter que excede la mera música que produce.

A diferencia de lo planteado por Zabiuk acerca del rock en los años setenta, no existe hoy una identidad entre música independiente y auténtica, por cuanto esas mismas facilidades para editar discos se reconocen aprovechadas por muchas bandas que, lejos de un espíritu auténtico y sólo apoyadas en la capacidad financiera de sus miembros, hacen música que muchos engloban bajo el rótulo de independiente, toda vez que se editan a sí mismos. Por otro lado, la autenticidad no se funda en juicios estéticos e incluso puede llegar a disculparlos, por cuanto lo que importa aquí no es la música como algo escindido de su productor sino el resultado de su expresión artística:

“[...] yo puedo ver una banda punk que no me guste lo que haga, pero si veo que hay una actitud y un tema con una letra rebuscada y una puesta en escena... y ellos tienen actitud y ellos miran al público... y son punks de verdad (no se hacen los punks, por ejemplo, como era Luca [Prodan, el cantante de Sumo]), creo que eso hay que rescatar la autenticidad de lo que hace el artista. (Pablo, entrevista personal).

ducción musical. Esto es uno de los motivos por los cuales la autenticidad es en su trabajo confundida entre una virtud de la obra musical en cuanto tal y una característica de que es investido un músico o un grupo musical.

La autenticidad se asume, de este modo, como una de las condiciones que enriquecen el vínculo humano, tanto con el público como con el resto de los músicos. Al no mostrar en su música (y su gestión) otra cosa que lo que verdaderamente es, se garantiza una relación transparente donde el músico no esconde sus convicciones, sean de índole política, estética o cualquier otra.

[...] lo auténtico es no traicionarse, cuando hablamos de música auténtica es música generada por un artista que no se traicionó, no por un artista que dijo 'esto nunca lo voy a hacer' y después terminó haciéndolo [...] me parece que auténtico es algo que se hace sin calcular [sus] repercusiones o éxitos, eso me parece que es lo auténtico para mí. [...] [También] hay determinados artistas de la escena independiente que son auténticos y determinados artistas de la escena independiente que se suman a determinado sonido, determinada movida [...] que están ahí porque quieren estar ahí, no les queda otra o no sé. (Lisandro, entrevista personal).

Esta dimensión estética de la autenticidad se complementa, además, con una de carácter más político: varios entrevistados recordaban cómo algunos músicos que fueron invitados a festivales organizados por el gobierno local sostenían sus convicciones políticas sobre el escenario, pronunciándose en contra de alguna medida o política de aquél sin importarles si eso tendría la consecuencia de no ser llamado en la siguiente edición del festival.

En otras palabras, lo auténtico en la música independiente no sólo se funda en la ausencia de copia (de sí mismo, de una moda musical, de otra banda) o, lo que es lo mismo, la falta de innovación, sino en un reflejo que se entiende transparente de lo que un músico es, desde su dimensión humana como una persona consecuente y honesta con sus convicciones. Por ello, aquí se encuentra en disputa otra de las dimensiones sobre las que se sostiene la música independiente: la que se centra en la relación entre los

actores. Como hemos visto,⁹ ésta se caracteriza por resaltar el vínculo de tipo horizontal que se establece entre ellos y que contrasta con la verticalidad de las relaciones de poder propias de la gran industria musical. La noción de autenticidad, por su parte, se comprende en ese marco, al que por otra parte colabora al llenar de contenido (humano) un vínculo que se representa vacío de fines comerciales.

Se trata de una construcción social de “autenticidad” en tanto que resultado de las condiciones concretas en que tiene lugar el trabajo musical independiente, lo cual abre paso a un tercer sentido problemático, muy vinculado con la noción de creación artística, donde está en juego la dimensión creativa de la acción subjetiva, que es el de originalidad como valor diferencial de la música independiente.

4.2.3. Originalidad

Hemos desplegado los sentidos de la música independiente partiendo de las representaciones sobre el proceso y las condiciones de trabajo (libertad) para ver luego cómo éstas acompañan las características de que es investido el músico o gestor bajo esas condiciones (autenticidad) y, finalmente, exploraremos lo que sucede con el producto de su trabajo, es decir, la obra musical.

La autenticidad, tal se ha desplegado, se vale de la libertad que caracteriza el proceso de trabajo musical independiente para, a través de la música, expresarse como tal. El producto de un trabajo libre realizado por un trabajador auténtico asumirá, por tanto, una singularidad. Ahora bien, ¿es posible reconocerla en el objeto musical? ¿En qué consiste?

Un proceso de trabajo libre de intervenciones ajenas a los músicos, sean por parte de una compañía discográfica, un sponsor u organismo de gobierno, se reconoce como vehículo de la creatividad de compositores, ejecutantes,

⁹ Nos referimos a lo ya planteado en el capítulo 2.

arregladores, etcétera. La pequeña escala de producción, los avances en materia de tecnología digital y su abaratamiento y masificación han permitido que se multiplicaran las opciones de circulación para muchas músicas sin necesidad de constituir un negocio para las grandes compañías. En este contexto, el producto musical se encuentra con más posibilidades para desplegar su diversidad, aun cuando ello suponga alejarse de los preceptos musicales de moda. Esto nos confiaba uno de los músicos entrevistados respecto de la música que según él hace su banda y cómo son apreciados en sus conciertos:

[...] veo a un público que viene... o viene un australiano y [nos dijo] '—¿Qué bueno que está, esto no lo escuché nunca, qué bueno!' Porque nadie hace orquestación, o sea, las bandas son bandas de rock, pop o lo que sea pero [la nuestra] lo que tiene es ese remanente de los [años] sesenta de poner a un cuarteto de cuerdas y grabarlo y hacer una orquestación de eso y que la banda se mantenga con eso, que salgas tocar con eso, ...y tener un ensamble de vientos está buenísimo, vos cuando arrancan la sección de vientos [decís] '—¡Epa!' Ahí ves la diferencia [de lo que hacemos respecto de otras bandas] [...] Eso está bueno, eso es lo que me gusta. (Pablo, entrevista personal).

Además de innovar o apelar a elementos novedosos o bien inusuales en la música popular contemporánea, la independencia es reconocida por gran parte de los músicos como la posibilidad de desprenderse de la estricta división de géneros musicales. Por su parte, estos han sido vistos, en gran medida, como algo funcional a la gran industria de la música en tanto les facilita sus estrategias de difusión y rotación en radios, TV, etcétera. Por ello, si bien la música independiente se nutre en varios sentidos del rock, por otra parte establece una tensión con él en tanto género musical, ya que una de sus mayores virtudes es la de no necesitar ajustarse a las divisiones de la industria discográfica y por tanto exceder, trasvasar esos límites.

En esta dirección lo original no consiste en lo enteramente nuevo o diferente respecto de lo que ha sido conocido,¹⁰ sino de lo que hoy representa la música hegemónica sostenida por las grandes compañías discográficas.¹¹

Según Patricia, es posible distinguir un signo característico de ello en lo que denomina “propuesta musical” y que diferencia de la “calidad del sonido”, algo en lo cual la industria musical de gran escala es especialista:

Yo voy con mi sobrina a ver [la banda musical ganadora de un reality show de música para adolescentes] Bandana [...] al [teatro] *Gran Rex*, lo primero que hago cuando entro es abrir, abro y lo primero que miro es la ficha técnica, digo ‘¡ah! ¿Qué hace éste acá? ¡Uy! Mirá este otro!’ ...Claro, suena de puta madre lo que está pasando ahí arriba, porque el producto está bien hecho, es bueno en calidad y tiene unos músicos que lo pueden soportar y las cuatro o cinco pibas que habían elegido, tenían con qué sostenerlo. Entonces, como producto, el producto es impecable, la propuesta musical es una caída, pero musicalmente suena increíble. [...] te ponen a un tipo como Marcelo Vaccaro que para mí es uno de los bajistas con mejor sonido, de los más interesantes que hay acá [...] se para atrás de las cuatro boludas de Bandana y la descose. Hay una tipa que se llama Laura Corazzina que es una bajista también, que Laura toca en todos los productos de [la productora de TV] Chris Morena, es una bajista increíble, y porque saben que la mina responde... [...] Y, ¿cómo hacés para que [una banda como la conformada por el programa de TV] Erreway

¹⁰ Bannister (2006) ha llegado incluso a afirmar que la música *indie* (que no es estrictamente equiparable a lo que en Argentina entendemos por música independiente) ha respetado ciertos cánones de la música hegemónica, particularmente en torno del rock, aunque ello ha sido más de modo implícito que explícito, procurando salvaguardar la noción de originalidad a la que pretendidamente se ajusta.

¹¹ Al igual que la autenticidad (García, 2008), la originalidad guarda un fuerte sentido romántico, en tanto no se trata de crear algo enteramente nuevo sin caer en imitaciones sino de enriquecer y desplegar mediante la propia intervención lo ya creado. Al respecto, véase Benjamin (1998).

suene mal, después? [Si el producto que armó Chris Morena es impecable! Ahora, la propuesta musical es una mierda, las canciones son un asco. (Patricia, entrevista personal).

Resulta sumamente interesante la distinción realizada entre la “calidad” y la “propuesta”; según el planteo de nuestra entrevistada habría un tipo de música (el tipo comercial que ejemplifica el grupo musical Bandana) donde lo importante es el sonido, la calidad de la ejecución y el talento de los intérpretes, alcanzando estándares muy altos gracias a los recursos económicos, técnicos y profesionales con que cuenta, mientras se relegan otros sentidos de la música en tanto producto del ejercicio creativo humano. Cabe destacar que la crítica vertida por nuestra entrevistada hacia ese tipo de producciones musicales se asemeja a la formulada por Adorno hacia la música popular (Adorno y Horkheimer, 2001; Adorno, 1989 y 2006), centrada en la simplicidad de su contenido estandarizado así como en el mero esquema “estímulo-respuesta” propiciado por su industrialización; lo que está en juego es la riqueza de la música como producción artística, la variedad, lo diferente.

[...] vos agarrás todos los productos [musicales realizados por] Chris Morena o lo similar y suena todo igual, fundamentalmente suena todo igual. [...] [mientras otras bandas] tienen una propuesta musical, porque la tienen, porque tiene algo para decir y lo dicen, si no, no son música, porque te sentás a hablar y tienen algo para contarte, porque les pasa algo con las canciones que hacen. (Patricia, entrevista personal).

Como se observa, existe una ligazón entre el carácter auténtico de un músico y su obra, ya que “tiene algo para decir” y lo dice a través suyo, es decir, lo auténtico y lo original se sostienen mutuamente (mas no son lo mismo). Se advierte aquí la diferencia entre la virtud humana del músico y la característica de la obra. Como advertimos en

un fragmento de entrevista citado en el punto anterior, la fidelidad “a sí mismo” no se traduce necesariamente en la originalidad como valor estético de la obra.

Es de este modo sobre un sentido de lo novedoso y distinto, capaz de ser logrado bajo la particularidad del trabajo musical independiente en tanto se mantiene ajeno a los intereses comerciales así como a los plazos que éstos imponen, los cuales operan como límite a la creación artística, donde se asienta el carácter original de la música. Un carácter que la industria musical a escala masiva no sólo dificulta sino que se estructura en un sentido opuesto, atendiendo a sus necesidades de venta, estudios de mercado y proyecciones de gastos e ingresos mediante, pues lo independiente en la música “tiene una cuestión más artística, está en el tema de descubrir cosas nuevas, en la búsqueda de la música, la investigación, cosa que lo comercial hoy en día está como muy acotado a lo que te tira el productor y no puedes buscar algo nuevo, no está esa cabida” (Javier, entrevista personal).

En los sentidos de lo original del trabajo musical opera así un reconocimiento de las capacidades compositivas e interpretativas de los músicos, valorando la experimentación, el cambio, la innovación:

Y me genera la misma sensación, y me genera la misma felicidad encontrarme a una cantante cantando mejor y distinto al disco anterior, a un muy buen baterista que le dio un cambio absoluto a la banda, un guitarrista que cambió la propuesta sin perder la identidad que venía teniendo. Para mí eso es lo importante en una banda, yo te doy cualquier disco de [la banda musical] Panza y hay una línea en las letras, hay una calidad musical, hay un guitarrista que propone, hay una cantante que decide no cantar como dice el mercado que tiene que cantar [...] (Patricia, entrevista personal).

Esta originalidad rescatada por los actores, donde lo habitual podría traducirse como la estandarización propia de la industria musical, mientras el lugar de la creativi-

dad estaría limitado al interior del ejercicio independiente, podría ser interpelado retomando el planteo de Dalton respecto de que “los productos creativos entran en un ambiente social al mismo tiempo en que son formados por él” (2004: 617), complejizando aquella dicotomía y reconociendo el lugar que le corresponde a la acción creativa en los procesos sociales más amplios. Veamos a qué nos referimos.

Mientras el lugar de la originalidad como resultado de prácticas humanas creativas, innovadoras, diferentes, se aleja de la habitualidad reconocida en el funcionamiento de la música “comercial”, como lo idéntico, repetitivo, estandarizado, la industria musical debe lidiar con aquella obsolescencia. En los términos de Adorno, se trata de reconocer el carácter histórico de la originalidad de la obra, por lo cual “al ser histórico su nacimiento, también está afectada por una injusticia histórica: por la prevalencia burguesa de los bienes de consumo que han de convertir lo siempre igual en siempre nuevo para conseguir clientes” (1983: 227-228). Frente a esta necesidad, ha desarrollado todo un mecanismo “cazatalentos” que busca permanentemente “la novedad”, a efectos de sorprender al mercado con su nuevo repertorio; en gran medida, es ésta la labor de los llamados “productores artísticos”, quienes poseedores de un saber musical y muchas veces largas trayectorias en la música, recorren, escuchan, indagan “nuevas músicas”, con la ventaja de contar con espaldas financieras mucho más fuertes aún que las editoriales independientes.

En cierto sentido, esto es reconocido por Julio, gerente de una pequeña empresa discográfica con más de diez años de trayectoria, al punto que según él es ciertamente caprichoso el enfrentamiento entre lo independiente y lo que no lo es:

[...] es falso el enfrentamiento entre multinacionales e independientes. Las primeras tienen el poder y lo usan y deciden a criterio y como les convenga. Las independientes no tienen casi recursos económicos y se deben conformar con el

pequeño espacio que les queda. Todo artista “independiente” [entrecomillado en el original] que es tentado por una multinacional, cede indefectiblemente. Es así. Y siempre fue así. (Julio, entrevista realizada por correo electrónico).

Una posible lectura de lo planteado indicaría que es precisamente el momento en que un músico deja de pertenecer a la música independiente para ser contratado por un gran sello discográfico cuando lo creativo sucumbe ante lo idéntico. Sin embargo, esto no quita que nos encontremos ante la tensa particularidad de que la música independiente produce una originalidad que resulta exactamente lo que necesita luego la industria cultural para reproducirse, tal lo ha indicado García (2008) respecto del rock.

Si entendemos la dinámica de consumo contemporánea como una “obsolescencia planificada” (Jameson, 1999) que rige los tiempos cada vez más acelerados y acotados de que dispone la industria —también la cultural— para la valorización de sus productos, nos encontramos con una tensión que no solamente requiere un análisis que conciba la acción creativa tanto desde la agencia como desde la estructura, sino indagar los procesos históricos concretos, su particularidad, en nuestro caso, por una necesidad permanente de renovación de la obsolescencia que no es posible lograr sin el trabajo innovador de la acción humana creativa.

Lo descubierto nos permite señalar que antes que escindir la capacidad de creación de los sujetos individuales, se requiere analizar las condiciones específicas del trabajo musical. De tal modo, nos hemos encontrado con que si bien los actores participan de la construcción de sentidos que enfrentan la capacidad creativa de la acción musical con la habitualidad de la industria cultural, es la dinámica mercantil de la cultura la que, en el marco de un capitalismo fuertemente sostenido sobre nociones de creatividad, autonomía y flexibilidad (Boltanski y Chiapello, 2007), se

pone en movimiento con estos sentidos de lo original y la que otorga fuerza al término en tanto sobre ello descansa su negocio.

4.3. El disco, entre la música y el negocio

Los tres elementos de lo que hemos denominado santísima trinidad de la música independiente pueden ser mejor comprendidos si tenemos presente el recorrido realizado por Marx (2006) en sus Manuscritos Económico-filosóficos. No a efectos de reproducirlo aquí, sino reconociendo la presencia de los distintos momentos de enajenación en la producción capitalista aunque en nuestro caso pareciera darse de modo inverso, es decir, precisamente representándose distante y diferente de la producción industrial capitalista de música. Aún en el caso de la cultura, hemos visto en nuestro fenómeno cómo el proceso de trabajo sirve a una construcción ideal de libertad creativa, donde se asume la realización de la voluntad propia; por otro lado, el sujeto trabajador es investido de la característica personal de ser auténtico, esto es, fiel a sus creencias, gustos y/o convicciones; por último, al producto de su trabajo, la música, se le asigna una propiedad distintiva, la de ser “original”.

A grandes rasgos, el trabajo musical, sea en vivo o editado, comprende un ejercicio o práctica, sus medios y el trabajador que lo lleva a cabo con el objetivo de producir música (ya para plasmarla en un disco o para hacerla sonar en un concierto). En concreto, la composición y/o ejecución musical y su administración, los medios con los que el músico produce su obra (sus instrumentos musicales, principalmente, aunque también los medios para editarla) y, finalmente, los músicos. En la música independiente, sin embargo, se observa a este respecto una particularidad: los medios para producir música se reconocen en manos de los músicos. Esa es en gran medida la mayor ventaja que

éstos reconocen haber obtenido del avance y abaratamiento de las tecnologías digitales, ya que puso a su disposición una porción significativa de los medios necesarios para la producción musical, fundamentalmente en la edición discográfica aunque no sólo limitada a ella.

Al saberse en manos de los músicos, se evita una gran parte del conflicto que tiene lugar entre sus propietarios y los trabajadores en otras industrias culturales, como la cinematográfica, editorial o televisiva, caracterizadas por grandes empresas que concentran los medios de producción requeridos para la industria de mercancías culturales y que han desplegado marcados procesos de precarización y flexibilización laboral (Bulloni Yaquina, 2009). Esto permite que la noción de libertad, con la cual se significa el proceso de trabajo de la música independiente, tenga por una de sus condiciones a la propiedad de los medios de producción. El hecho de que en la música independiente se incluya a la actividad de muchas pequeñas empresas discográficas y productoras de espectáculos en vivo no atenta contra ella, toda vez que el proceso de trabajo estrictamente musical, considerado el núcleo de la independencia, no se reconoce, según sus propios actores, afectado por éstas.

El otro componente, el trabajador musical, cuya intervención allende la mera ejecución musical y amén de sus distintas variantes lo constituye en una suerte de emprendedor (De Marchi, 2006), es investido como un individuo auténtico en la medida en que realiza en su trabajo sus propios deseos, convicciones y elecciones musicales. La prueba de ello está en un tercer componente, el resultado concreto de su trabajo, asumido como original y en el cual se reconocerá el trabajador (porque “tiene algo que decir”).

En síntesis, nos hemos encontrado con que la representación de los actores sobre la música independiente la proyecta como una actividad triplemente valorada en tanto a) individuo no se encuentra alienado respecto del objeto de su trabajo, asumiéndose éste como original; b) tampoco lo está de su actividad vital, esto es, su trabajo, en virtud

de representarse libre en las distintas etapas del proceso de producción musical; c) no está alienado de su ser genérico, en tanto puede expresarse a través de la música y entablar de ese modo una relación auténtica con sus pares.

Esto, sin embargo, no debe llevar al error de suponer que la música independiente constituye la nueva promesa del reino de la libertad. En rigor de verdad, el individuo se aliena de su objeto de trabajo en la medida en que éste asume la forma mercantil para circular y por tanto no le pertenece a él sino al capital a cuyos procesos de acumulación la originalidad de sus obras musicales alimenta; se aliena, también, de su actividad vital pues, en tanto su producto debe constituir un objeto para el cambio, es decir, representar una utilidad social cuya realización en el intercambio sostiene el proyecto musical, su trabajo se enajena; por último, se aliena respecto de su ser genérico en tanto la mentada autenticidad del músico independiente constituye el ropaje de que se viste la relación mercantil para no reconocerse tal e imaginarse exenta de verticalismos y desigualdades.¹²

¹² A este respecto, Fumagalli ha señalado cómo lo que denomina capitalismo cognitivo produce alienación no sólo en virtud de la estructura productiva sino además por “la estructura cultural y antropológica que la acompaña” (2010: 241), como parámetros que conforman la opinión pública y a los cuales los trabajadores deben ajustarse para poder desarrollar su actividad. Por otro lado, la individualización que fomenta y desarrolla entre los trabajadores entra en contradicción con las demandas de cooperación social del proceso productivo, dando lugar a “situaciones de frustración y alienación que tienden a sobreponerse cada vez más a las formas de explotación” (2010: 241). Según el autor, la “*apariencia* de una liberación del trabajo” (2010: 242, subrayado en el original), sostenida en virtud de la cercanía entre el sujeto y objeto del trabajo en el capitalismo cognitivo, requiere ser contrastada con la profunda alienación de la subjetividad a que da lugar. Su planteo resulta de sumo interés para despertar en Argentina el debate en torno de la condición de trabajadores de los músicos y convocar a las ciencias sociales a repensar el lugar del trabajador de la cultura en el marco del reciente crecimiento de las industrias culturales (o creativas, según la tendencia hegemónica), algo que, sin duda, deberemos recuperar en aproximaciones posteriores.

Como veremos a continuación, un papel central en el sostenimiento de la música independiente le corresponde al disco, no ya como una mercancía sobre la que ha construido su poderío económico el conglomerado de capitales de la música, sino en tanto encarna una tradición a la cual la música independiente no se ha sustraído sino que, por el contrario, ha hecho propia.

Por su parte, aquella santísima trinidad constituye una estructura representacional sólida que atraviesa a la música independiente y tiene la particularidad de que ninguno de los tres elementos es previo, en términos lógicos, a los otros dos. De tal modo, se puede acceder a disponer de la fortaleza que tal estructura representa para la música independiente a partir de cualquiera de sus tres elementos, pues se encuentran tan ligados entre sí que, obteniendo reconocimiento de cualquiera de ellos, se está en condiciones de disponer de los otros dos (lo que no significa que se cuente con ellos automáticamente o que cada proyecto encuentre tensiones y dificultades en lograr ser reconocido plenamente en los tres).

En el funcionamiento hegemónico de la cultura las tradiciones, entendidas como “la más evidente expresión de las presiones y límites dominantes y hegemónicos” (Williams, 1977: 115; traducción propia), revisten para nosotros particular interés. En primer lugar, la sentencia de Williams les asigna un rol clave como mediación, una suerte de objetivación simbólica, de las “presiones y límites” propios del orden específico de un todo social. Son esas presiones y límites su propuesta superadora del concepto de determinación, tan caro al marxismo occidental y tan incomprendido al mismo tiempo. Desde ya este planteo no supone considerarlo un elemento inerte, sino todo lo contrario, se trata de un proceso activo en la construcción y reproducción de hegemonía, asentado en relaciones de dominación específicas y cuyo análisis merece ser llevado adelante por el estudio de la cultura en tanto se trata de una “selección”. En segundo lugar, el asiento de las mencionadas presiones y

límites en lo “dominante y hegemónico”, recupera la dimensión material de la dominación en la cultura, lo cual permite comprender a las tradiciones de la música independiente en el marco de una totalidad de relaciones de dominación que no se limitan a las “luchas por el sentido”, sino que se articulan con enfrentamientos en torno de la propiedad de los medios de producción social en su conjunto.

Por su parte, las tradiciones resultan difíciles de distinguir en el ámbito de la música popular contemporánea, tratándose de un área de la cultura cuya historia en el capitalismo es la historia de su industrialización, por lo cual no deberemos buscar tradiciones centenarias sino estar atentos a selecciones de tradición más recientes. De manera que éstas deberán ser rastreadas en el propio proceso de mercantilización de la música, en la era industrial de la cultura.

Las producciones musicales independientes asumen formas mercantiles concretas para darse a conocer. En el caso de la práctica en vivo se trata del concierto, en tanto la música editada circula como disco. Aún en la música independiente, si bien se plantea, tal hemos señalado, diferenciada de las lógicas comerciales de las grandes empresas discográficas, es mayormente en el proceso de edición discográfica donde se reconoce y legitima como tal cada proyecto, trátase de algo netamente autogestivo o bien llevado a cabo por pequeños sellos discográficos.

Ciertamente, nos parece haber encontrado elementos significativos para hablar de una tradición muy concreta en la música de la cual también se hacen eco las prácticas musicales independientes. Se trata del lugar privilegiado que ha logrado la objetivación mercantil en todo proyecto musical, cualquiera sea su género o tendencia. El disco, en tanto álbum o compendio de varias piezas musicales como unidad, parece haberse constituido en el norte del trabajo musical así como en el primer gran salto de todo músico.

Cabe destacar, como analiza Thornton (1996), que existe una historia relacionada con la autenticidad y el desarrollo tecnológico en la grabación y edición respecto del

valor que ha ido adquiriendo el disco, lo cual ha dado lugar recién a partir de los años ochenta a la consolidación del mismo como elemento “auténtico” de culto. Resulta significativo como resultado de un proceso histórico total, particularmente el desarrollo de las tecnologías sonoras, porque atañe al vínculo entre la reproducción ampliada del capital —es decir, la industria discográfica— y la esfera cultural.

Si el disco como unidad musical debe ser historizado a efectos de comprender sus orígenes en el marco de un desarrollo específico de las tecnologías del sonido, también deben serlo las tecnologías digitales del sonido contemporáneas, las cuales han aventajado al disco en calidad, distribución, versatilidad, entre otros aspectos. Últimamente, las empresas discográficas, productoras y distribuidoras así como un conjunto de instituciones en torno suyo han centrado sus preocupaciones en los derechos de propiedad intelectual puestos en juego, lo cual nos sirve de referencia para atender qué fuerzas giran en torno de la constitución, circulación y difusión de la música en su formato disco,¹³ más allá de que en los últimos años la reproducción en línea o *streaming* se haya consolidado a escala global como el medio más provechoso en términos de negocio digital.¹⁴

¹³ Al respecto, véase Zukerfeld (2007), quien desarrolla el problema del copyright en el mercado de la música.

¹⁴ El desarrollo de los mercados digitales en Argentina y a escala global en los últimos años constituye una problemática fuertemente vinculada con el fenómeno de la música independiente, pero a la fecha no ha logrado constituirse en una alternativa cierta de generación de ingresos para sus músicos. Por el contrario, en la música independiente el trabajo en vivo en primer lugar y la producción de discos (también en formato digital) continúa siendo la principal fuente de ingresos, en tanto las plataformas digitales de *streaming* se han vuelto actores centrales del negocio fonográfico de los grandes sellos multinacionales. A su vez, hace varios años éstos vienen reclamando lo que consideran un pago insuficiente de los derechos de propiedad intelectual que como productores fonográficos les corresponde por su difusión, en especial respecto del *streaming* sostenido por publicidad, principal fuente de ingresos de YouTube. Con todo, la transformación digital del mercado discográfico no ha, a la fecha, alterado sustancialmente la actividad musical independiente en el plano local (lo que no invalida que pueda suceder en un futuro no muy lejano). Hace algunos años, un artículo publicado en The

Podremos encontrar entonces, en la persistencia del disco como forma organizacional del trabajo musical independiente, un elemento que parece formar parte de una selección acerca de lo que se considera producción musical hoy en día, lo cual se hace evidente aún en nuestras prácticas musicales independientes. Tal hemos observado, la dimensión de la gestión es clave a la hora de identificar la pertenencia o no a la “escena musical independiente”. Esto ha llevado a que la edición de un disco en forma independiente se vuelva una suerte de credencial de músico independiente, una actividad donde los músicos ponen mucho empeño porque, además, consolidado el disco como forma dominante de circulación de música, resulta la herramienta central de que disponen para hacerse conocer.

De manera que la importancia del disco en la música independiente puede ser considerada como un elemento de tradición selectiva que se encuentra presente en las articulaciones no sólo de las grandes empresas editoras de música con las pequeñas discográficas o con las políticas estatales hacia la música, sino aún en las representaciones del hacer musical de los distintos actores. De hecho, el disco en tanto álbum es entendido como el corolario del trabajo de un músico y en tal medida se dan las críticas hacia la intervención de las empresas discográficas en el contenido del mismo a través de la figura del “productor artístico”, según lo hemos advertido en el capítulo 3. Sin embargo, tal alteración no se articula en una crítica del

Guardian (The Guardian, 03/04/2015) se hacía eco de la elevadísima cantidad de reproducciones online vía *streaming* que debía alcanzar una obra para que el intérprete lograra el equivalente al salario mínimo (estimado en 1260 dólares estadounidenses): mientras en Spotify esa cifra era de 180 mil, en el caso de YouTube debía tener 700 mil reproducciones (al mes). Aún sumiendo que en el caso de Argentina el salario mínimo resulta bastante menor, la cantidad de reproducciones todavía sería prácticamente inalcanzable para cualquier músico de pequeña escala -podemos incluso aventurar que también para varios de alcance nacional- y más aún para los independientes o autogestivos. Al respecto, véase Moreno y Quiña (2018); Quiña (2017 y 2019); Quiña y Moreno (2016).

disco en sí mismo o como forma histórica mercantil del trabajo musical sino en una condena del avance mercantil sobre la libertad artística.

La tradición de grabar un disco, en apariencia inocua, objetivo valorable de cualquier grupo musical que se plantee trabajar seriamente y una de las claves de la autogestión musical, recupera todo su sentido cuando remontamos el análisis a una totalidad que excede el ámbito limitado de la música independiente, a efectos de atender su funcionamiento en el marco de un campo de fuerzas donde confluyen y disputan diferentes intereses de clase. Se trata de la construcción acaso más arraigada que sostiene a las empresas discográficas, empeñadas en defender con uñas y dientes los derechos de propiedad sobre los cuales reclaman potestad absoluta, resistiendo, sí, el propio cambio histórico y tecnológico en sentido opuesto. La tradición, entonces, cobra sentido como “un aspecto de la organización social y cultural *contemporánea*, en interés de la dominación de una clase específica” (Williams, 1977: 116; subrayado en el original, traducción propia).

Las tradiciones selectivas necesitan operarse desde instituciones aunque también dependen de lo que Williams llama formaciones: “aquellos movimientos y tendencias efectivas, en la vida intelectual y artística [...] las cuales presentan una relación variable y a veces oblicua con las instituciones formales” (1977: 117; traducción propia). Es aquí donde podemos recuperar una función clave asumida por la santísima trinidad de la música independiente: libertad, autenticidad y originalidad.

La consolidación del disco como un punto de llegada legítimo de los músicos en el desarrollo de su trabajo, aún cuando represente el interés de la industria musical de la manera más palmaria, puede ser recuperada gracias a un conjunto de representaciones que se articulan en el recorrido de los músicos hasta llegar al disco, donde éste no significa una derrota ante las formas de circulación musical hegemónicas. Por el contrario, la presencia de los propios

músicos en la gestión de la grabación, masterización, edición y/o distribución transfiere al objeto disco, mediante un acto de fe, las características de la práctica musical independiente: se trata del producto de un proceso de trabajo pretendidamente libre, con contenido original y realizado por un artista auténtico. En tanto tal, se lo erige como digno exponente de un trabajo musical legítimo, valorable y apreciado, recuperando un significado extra comercial, cual si el trabajo musical se escindiera de su dimensión material de existencia, es decir, de sus particularidades en cuanto objeto para el intercambio.

Desde ya, no desaparece la tensión entre los elementos contradictorios del “disco independiente” porque si bien el disco es la plataforma necesaria, un requerimiento de la circulación masiva de la música en las actuales condiciones del mercado musical,¹⁵ a la vez se manifiesta fuera del circuito del *mainstream*. Juan Pablo Bochatón, pianista y músico independiente, en una entrevista hace ya varios años, señalaba:

Con esos discos pensaba laburar a full. Igual pienso que no es coherente que un artista independiente espere masividad, no se puede pretender en una situación de mercado como la de hoy competir con artistas de multinacionales. Sería incoherente tener un disco tan íntimo y esperar que llegue a las masas, porque lo masivo está manejado por otras pautas. (Juan Pablo Bochatón, entrevistado por Suplemento No, *Página/12*, 2 de diciembre de 2004).

Tal como hemos planteado en el capítulo 2, las prácticas musicales independientes, en tanto ejercicios artísticos realizados bajo particulares condiciones materiales, conforman lo que Williams denomina una formación, simultá-

¹⁵ Esto no significa ignorar diversos casos en que puede darse una circulación masiva de música sin editar discos, tal sucede en las plataformas digitales, sino atender al funcionamiento dominante de la circulación musical en el mercado local.

neamente constituida por “formas artísticas y ubicaciones sociales” (Williams, 1986: 30, traducción propia), donde se tensan componentes hegemónicos de la cultura en cuanto mercado así como expectativas de disputa y antagonismo con ellos. Las tradiciones de la industria musical, incluso la más mercantil de ellas como el disco, contribuyen a revitalizar la dinámica hegemónica en su conjunto. Se necesita comprender el vínculo problemático que une procesos sociales, económicos y culturales con espacios de acción y creatividad musical, si pretendemos descubrir potencias transformadoras en ello.

Parte III. Hacia una crítica del trabajo musical independiente

Acerca de las condiciones materiales de la producción musical independiente

5.1 Acerca de los trabajadores musicales¹

Varios abordajes realizados desde las ciencias sociales hacia fenómenos musicales han focalizado su análisis en la relación de la cultura con la división social en clases a partir de su incidencia en la reproducción de las desigualdades, la construcción de identidades colectivas o las narrativas de clase desplegadas en ella. Esto ha tendido a realizarse agrupando públicos, identificando consumos culturales con niveles de ingresos o evaluando pertenencias sociales a sectores populares, medios o acomodados en virtud de narrativas, relatos y sentidos allí movilizados. Es decir, se ha considerado centralmente la dimensión de consumo de la cultura, a partir de la cual se ha pensado la producción de sentido y su apropiación por parte de los sujetos.

Esta orientación, que en virtud de lo expuesto comprende una mirada consumo centrista, integra los debates, sin lugar a dudas necesarios y enriquecedores, sobre la relación entre estratificación y cultura, en particular entre las perspectivas de la homología, la individualización y el

¹ Una versión reducida de este capítulo ha sido publicada en portugués, en una compilación editada por Liliana Segnini y María Noel Bulloni, como Quiña (2016).

omnivorismo cultural, que se han dado en los últimos tiempos (Chan y Goldthorpe, 2006).² Sin embargo, su desarrollo en las ciencias sociales ha sido acompañado por una desatención respecto de lo que sucede con la producción de música en sentido estricto de acuerdo a su carácter industrial, tal lo han planteado autores como Attali (1985) o Zallo (1988).

Lo dicho resulta pertinente para el caso de los estudios recientes sobre música popular en Argentina, un campo donde se han multiplicado en los últimos años los análisis sobre distintos géneros musicales y su relación con narrativas de “sectores populares”, ya sea tango, rock, cumbia o la llamada música romántica, muchos de ellos apelando a exhaustivos trabajos etnográficos (Benedetti, 2008; Citro, 2008; Kurlat Ares, 2007; Salerno, 2007; Semán y Vila, 1999; Silba y Spataro, 2008;) que ilustran acabadamente las particularidades de quienes las consumen (y se valen de ellas en la producción de sentido) mas poco nos dicen sobre quiénes, en qué circunstancias y bajo qué condiciones las producen como mercancías. Las pocas excepciones a esta

² Mientras la primera abona la teoría de una correspondencia entre la escala social y las jerarquías de la cultura, fundándose en gran medida en las preocupaciones de Bourdieu por el rol del capital cultural en la reproducción social, la segunda se ha desarrollado durante los últimos veinte años nutriéndose de los conflictos en torno de las identidades sociales y la diversidad y postulando que la categoría de clase ya no resultaría explicativa de los consumos culturales sino que debía atenderse a las construcciones de identidades a partir de nociones como género o etnia, en torno a las cuales los consumos culturales adquirirían sentido. Por su parte, la teoría de los omnívoros culturales, cuyo planteo se centra en reconocer una variabilidad de consumos culturales, sobre todo en la porción superior de la escala social, se ha planteado como una solución alternativa al enfrentamiento entre las dos anteriores. Si bien esta última mirada se ha mantenido prácticamente ajena a los estudios sobre consumos culturales en nuestro país, la tensión entre las perspectivas bourdeanas o “clasistas” y las que asignan centralidad a las construcciones identitarias, acaso despojadas del fuerte componente individualista que ha asumido en la producción académica del hemisferio norte, se encuentra aún presente en la producción local sobre el consumo de cultura. Una perspectiva crítica respecto de lo planteado por Chan y Goldthorpe (2006), que recupera la categoría de clase social para pensar las preferencias y consumos musicales, se encuentra en Bennett et al. (2009).

tendencia han venido del área de los estudios musicológicos: aunque enfocadas en la producción musical de gran escala (Castro y Novoa, 2005; Cragnolini, 2006; Madoery, 2000, 2002 y 2005), se han preocupado por el vínculo cada vez más ineludible entre industria y producción musical,³ por lo que constituyen importantes aportes en la dirección aquí propuesta.

El gran impacto de la sociología de Bourdieu en la academia local, históricamente apegada a su par francesa, parece haber colaborado con la prolongación de aquel debate. Tampoco debe desestimarse la impronta que significó en las ciencias sociales latinoamericanas el trabajo de Barbero (1987) respecto del consumo de cultura y el posterior desarrollo de los estudios culturales en América Latina, ya relevado en el capítulo 1. Sin embargo, aún cuando la pretensión de muchos de estos abordajes haya sido confrontar con una mirada culturalista que sin más evita hacer pronunciamiento alguno sobre las pertenencias sociales de los públicos o consumidores culturales, lo cierto es que han colaborado con el proceso de desaparición de la cultura como espacio productivo en su estricto sentido de creación de mercancías culturales.

Desde esta perspectiva, la cultura ha sido analizada en su potencial simbólico o su función ideológica o narrativa para la reproducción o subversión de desigualdades en el proceso de ejecución de sus valores de uso, más desconsiderada, en primer lugar, en tanto ámbito de producción de valor en un marco de organización capitalista de la producción social y, en segundo, en la relación que ello establece con la particular naturaleza de sus objetos. En otras palabras, se ha desatendido la riqueza y variedad de las relaciones sociales que tienen lugar en torno a las actividades de producción cultural, donde también se desarrollan

³ Esta preocupación ha dado lugar a la llamada “musicología de la producción discográfica”, de escaso desarrollo en Argentina. Al respecto, véase Zagorski-Thomas (2008).

profundas desigualdades y relaciones de dominación, no siempre evidentes a simple vista. Por otra parte, la asunción de un vínculo entre pertenencias sociales de clase y los consumos musicales encierra un obstáculo epistemológico en la comprensión del papel de la cultura en las desigualdades contemporáneas, en tanto presupone que la música sólo es capaz de colaborar con su reproducción a través de la producción de sentido, es decir, una vez que el producto musical en tanto mercancía se encuentra ya terminado.⁴

Tal indica Crompton (1994), el aporte de Bourdieu ha sido poner el acento en la relación entre la cultura y los procesos de diferenciación social en los que la primera asume un rol central. Sin embargo, el desarrollo de la cultura alcanzado en la actualidad exige atención no sólo a la construcción de gustos y conocimiento experto, sino a una condición material dada desde la misma producción de cultura. A ello concurren las posibilidades que en tal sentido han significado la difusión de nuevas tecnologías y su abaratamiento en términos de intervención masiva en distintas disciplinas culturales. Si bien todo eso potencia la relevancia de la cultura como espacio de diferenciación social, donde tienen lugar lógicas de distinción mediante las que se reproducen posiciones de poder, también está acompañado por marcadas condiciones de desigualdad en su misma producción. Sin una comprensión crítica de ello, se corre el riesgo de imaginar un espacio libre, abierto e igualitario para la creación, ajeno a la propiedad de los medios de producción y a las relaciones de desigualdad claramente visibles en otras áreas de la producción social. En esta dirección resulta imprescindible retomar a Bourdieu y reparar en el creciente interés en las dimensiones culturales de la clase en torno del *habitus* y la identidad (Devine y Savage, 2005), atendiendo a las voces de los actores intervinientes

⁴ Hemos advertido ya como la utilización de la noción de “mercado” en los estudios sobre la música desde las ciencias sociales asume esta dirección.

en la producción musical mas sin limitarse a reproducirlas, sino recuperándolas críticamente en el análisis, de acuerdo a lo que ya hemos planteado.

No se trata, sin embargo, de limitar la mirada a la dimensión industrial de la cultura, la relación salarial y las condiciones de producción ignorando la intervención de la música en la producción social de sentido. Nuestra apuesta teórica en estas líneas ha procurado reconocer el carácter específico de las mercancías en cuestión problematizando a la vez las peculiaridades de sus procesos productivos concretos.

Por tanto, sin negar la importancia de considerar la riqueza de sentidos que asume la música en las narrativas y representaciones de quienes la escuchan —cuestiones sobre las que existe abundante literatura—, se vuelve necesario problematizar la producción musical tanto en sus dimensiones ideal y material. Ideal en tanto, tal hemos descripto en el capítulo anterior, esas actividades son representadas en virtud de las particulares condiciones de existencia de la música independiente. Material, en tanto el ejercicio musical en vivo así como la música grabada involucran relaciones sociales y actores concretos en sus actividades productivas.

Hasta ahora, hemos visto cómo en el plano de las representaciones relevadas de los distintos actores de la música independiente se encontraba presente la dimensión económica reconociéndose atravesada por relaciones de desigualdad y poder. Ello era planteado, fundamentalmente, en virtud de una separación imaginaria entre, por un lado, los grandes y poderosos capitales de la industria de la música, discográfica y en vivo, donde se incluían también los que, como los canales de TV, las radios y la prensa gráfica, acaparan un poder determinante en la rotación, difusión y publicidad de la música sin pertenecer estrictamente a aquella pero con la cual han sido socios durante

la historia reciente;⁵ en fin, los representantes de lo que el sentido común ha referido como música comercial. Por otro, un conjunto heterogéneo de actores que se encuentran en una situación muy inferior en cuanto a sus capacidades financieras y a su margen de acción respecto de los anteriores, conformado por músicos (autogestivos y de pequeña escala), pequeños sellos discográficos, productores independientes de espectáculos, blogs de crítica y agenda musical, centros culturales barriales, radios comunitarias, gerentes de salas de música en vivo de escala reducida, entre otros actores que participan de la música independiente.

La diferencia —y el origen del conflicto, cuando así se plantea— reside en la porción de mercado desigual de ambos y el modo en que los primeros lo hacen valer en detrimento de los segundos: entre otras cuestiones, los pocos espacios que en los medios masivos de comunicación se destinan a los músicos independientes, el aprovechamiento de las salas de concierto de gran tamaño luego de la “Tragedia de Cromañón”, el desinterés de los grandes sellos por desarrollar la carrera de los músicos valiéndose del trabajo de las pequeñas editoriales y los propios músicos o el favor que reciben de parte del Estado mediante la contratación de sus músicos en grandes festivales. De este modo, se abona un relato en el cual sólo hay —tal hemos visto en uno de los sentidos predominantes de la música independiente en el capítulo 4, “pequeña industria cultural”— productores privados independientes; estos son: músicos, críticos, periodistas, gestores culturales, etcétera, que se distinguen de otro conjunto conformado por

⁵ Recuérdesse la alianza entre los sellos discográficos y los canales de televisión hacia principios de la década de 1960, ya señalada en el capítulo 1, con el objeto de difundir a los músicos de la llamada “Nueva ola”, que representó el primer enemigo musical del rock en la Argentina. Asimismo, a partir del año 2013, cuando *Spotify* comenzó a operar en Argentina, a estos conjuntos corresponde agregar plataformas de streaming y agregadoras digitales, con un peso creciente en el balance de fuerzas entre los actores del sector (en especial las primeras), lo que hemos analizado en Moreno y Quiña (2018).

productores privados independientes cuya diferencia es que producen a gran escala haciendo uso y abuso de su posición dominante. Mientras unos realizan una actividad fundada en el amor por la música, la libertad creativa, la cooperación desinteresada y los vínculos horizontales, otros encarnan la obsesión por el negocio, la adoración fetichista de los cantantes de moda y el desinterés por la innovación musical. Frente al esfuerzo y el sacrificio de los pequeños, los grandes no hacen sino aprovecharse de la situación en un mercado profundamente concentrado.

Decíamos que, en la narración predominante al interior de la música independiente, esto se manifiesta, en primer lugar, como una diferencia en términos de los recursos de que disponen unos y otros para desenvolverse en sus distintas actividades, lo cual supone, en segundo, que no interesan las relaciones de clase en ella (cuando se considere que las haya) por cuanto cada uno participa en tanto productor (de conciertos, de notas periodísticas, de discos) en el espacio musical independiente y, tercero, que la tensión y el enfrentamiento tienen lugar exclusivamente en el espacio del intercambio de las mercancías ya producidas y no en su proceso de producción. De este modo, tiende a desconocerse la relación mercantil al interior de cada uno de los emprendimientos musicales (o articulados con ellos) y la explotación sólo tiene lugar entre capitales de diferente tamaño sin la presencia de trabajadores, entendidos como vendedores de fuerza de trabajo. Así, todo es imaginado como si sólo existieran capitales individuales que, con mayor o menor éxito y en virtud de la sola diferencia de tamaño, sostienen su proyecto en el marco de las características que ya hemos relevado asume la música independiente.

Desde ya, no escapa a los músicos ni al resto de los actores que en cualquier sello discográfico, radio o sala de conciertos, por pequeños que sean, trabajan individuos realizando múltiples tareas, desde la administración contable, los trámites y la correspondencia, la distribución de discos,

las tareas de prensa, la atención de barras de bebidas, la iluminación en vivo hasta la venta de entradas, discos y remeras y la limpieza de los salones luego de un concierto.

Sin embargo, la fuerte identificación de los músicos independientes como emprendedores, autónomos y libres, en sintonía con las características del mercado de trabajo en el llamado “nuevo espíritu del capitalismo” (Boltanski y Chiapello, 2007) parece haber colaborado con el olvido (cuando no en intencional desconocimiento), no sólo de la condición de trabajadores de muchos músicos, sino también de asistentes, boleteros, bartenders, camareros, técnicos de sonido y tantos otros que se desempeñan en emprendimientos donde se produce música independiente.

Como varios autores han criticado desde diferentes perspectivas (Mac Robbie, 2009; Pang, 2009; Raunig, 2008; Ross, 2007), este desinterés no es extraño al avance de las industrias culturales o creativas en los últimos años a escala global y caracteriza a la hegemonía del capitalismo contemporáneo que se ha valido de ellas para reproducirse. En este marco, nuestro abordaje concibe a la cultura no sólo situada socialmente respecto de las diferencias sociales, sino como productora y reproductora de éstas en sus prácticas de producción con sujetos y en condiciones concretas.

La música independiente representa un espacio privilegiado para hacerlo en virtud de varias características que hemos desplegado en este desarrollo: porque su origen se asocia a lo alternativo respecto del *mainstream* o música comercial, representando una opción más igualitaria, localizada y horizontal entre músicos, público y otros actores; por el protagonismo de los músicos en tanto emprendedores, desapareciendo del primer plano la compañía discográfica, lo cual contribuye a la representación de la ausencia de relaciones de dominación en su ámbito; porque su reciente desarrollo es contemporáneo a —y se ha visto motorizado por— la innovación tecnológica y ésta suele ser vista como un factor liberador que mediante la autogestión musical favorece la libertad creativa.

En Argentina, varias investigaciones se han preocupado por indagar la música independiente procurando reconocer relaciones de poder y desigualdad, aunque centrando su mirada sobre la industria discográfica, sea para poner el acento en el desarrollo reciente de numerosos sellos editoriales, su aprovechamiento de las tecnologías digitales en la materia y las posibles implicancias sobre el desarrollo económico local (Palmeiro, 2005) o, como Luchetti (2007), reconociendo la conformación y el desarrollo de un espacio específico de industria discográfica con intereses divergentes respecto de las grandes compañías, dadas las dificultades que la pequeña escala y disponibilidad de recursos impone sobre su actividad, y novedosas organizaciones propias que dan cuenta de ello en el plano de la acción corporativa. Por su parte, ya hemos visto que Luker (2010) ha llamado la atención sobre cómo las grandes distribuidoras de música globales se han aprovechado de la producción de los sellos independientes a través de las políticas públicas hacia el sector, identificando al Estado como un actor clave en la reproducción del desigual aprovechamiento de los recursos y posibilidades de negocios.

A ellos corresponde el mérito de haber sembrado la necesidad de pensar en la música independiente en Buenos Aires como una industria, con capitales de distintos tamaños, vinculada a otras industrias culturales, con necesidades de venta de sus mercancías, desiguales distribuciones de mercado y difícil acceso a políticas públicas de protección y fomento. Sin embargo, si bien esto constituye un paso fundamental hacia la comprensión del fenómeno, abriendo vetas de investigación para las ciencias sociales locales que ya venían siendo trabajadas en la academia angloparlante desde hace algunos años más (Hesmondhalgh, 1996 y 1999; Negus, 1999), aún resta indagar las implicancias que el desarrollo de la música independiente en tanto industria tiene para los músicos y el resto de los trabajadores que se desempeñan en ella, quienes en definitiva conforman la dinámica viva de la música.

A este respecto, corresponde mencionar que Rubinich y Miguel (2011) han realizado recientemente un valioso aporte en dirección a despertar el interés por la actual expansión del llamado “trabajo creativo” en la ciudad de Buenos Aires así como su vinculación con la dinámica económica. Se trata de un trabajo que tiene la audacia y el mérito de actualizar localmente el estudio de una problemática que venía siendo tenida en cuenta por organismos estatales desde hace algunos años (tal como lo ejemplifica el nombre asignado en 2008 a la institución oficial porteña encargada de las estadísticas y estudios sobre la actividad cultural de la ciudad, Observatorio de Industrias Creativas) mas escasamente tenida en cuenta por las ciencias sociales. La problemática de la creatividad es aquí planteada desde la perspectiva de quienes la desarrollan, haciéndose eco de la importancia que en ello han tenido distintos factores, como las condiciones macroeconómicas, las nuevas tecnologías o el explosivo crecimiento de las redes sociales. Es un logro destacable, por otra parte, que se advierta la presencia no sólo de empleadores y trabajadores en la economía local de la cultura sino además de ciertas particularidades en sus procesos productivos respecto de su contratación y la importancia de las redes sociales en ellos, tal se evidencia en el siguiente fragmento:

En ese sentido, tanto la búsqueda de trabajo por parte de los trabajadores como el reclutamiento por parte de las firmas son dos procesos casi constantes. Las firmas y trabajadores ocupan locales mutuamente accesibles y el mercado de trabajo funciona como un conjunto de recursos casi-compartidos. Esto resulta válido incluso en aquellas zonas más informales de los emprendimientos, por ejemplo cuando un editor recluta escritores, o un productor artistas para sus sellos, donde si bien *no se registra una relación propiamente contractual o de dependencia*, las relaciones adoptan estas formas de redes de contactos. (Miguel, 2011: 54-55; el subrayado es nuestro).

Por otro lado, tampoco escapa a Miguel que los intermediarios culturales constituyen un “tipo de trabajadores (aunque adopten la forma de pequeños empresarios) que aparecen entre medio de los productores y los consumidores” (2011: 63). Las consecuencias que sobre los trabajadores de la cultura tiene esta apariencia de constituir productores privados independientes, sin embargo, no han sido decididamente exploradas. Sería injusto, por otra parte, pedir a uno de los primeros trabajos en la materia lo que en otras latitudes ha necesitado varios años en ser debatido, haciéndose necesario reconocer el gran paso dado hacia la problematización de la realidad de los trabajadores de la cultura con esta obra.

A pesar de que el trabajo de Vecino (2011) sobre sellos discográficos independientes integra el mismo volumen, no repara en las problemáticas señaladas por Miguel, sino que pone el acento en la economía simbólica donde los que denomina “jóvenes emprendedores”, que no son sino los representantes de los nuevos pequeños sellos, constituyen un eslabón central. Su colaboración en la delimitación del fenómeno de la música independiente al advertir que no se limita a un género musical específico sino que integra varios de ellos y brindar elementos claves para su caracterización, como el uso de redes sociales virtuales, las tecnologías digitales en el trabajo editorial y la importancia de la sociabilidad entre los actores, contrasta con su desinterés por lo ya mencionado en Miguel respecto de las particulares condiciones de contratación de trabajadores creativos. Además, en su afán por reconocer el impacto del cambio tecnológico sobre la producción musical independiente, cae en la equivocación de suponer que cualquier músico cuenta con equipamientos suficientes para alcanzar una “calidad técnica satisfactoria” (2011: 103) en la autoedición de sus discos, sin siquiera preguntarse para quién resulta así de “satisfactoria”. Esto no sólo es algo desmentido por técnicos de grabación e ingenieros de sonido sino que constituye una posición que desconoce el desarrollo histórico de las

tecnologías ocupadas en la edición discográfica y niega la modificación de sus estándares de calidad en virtud del avance tecnológico, desestimando así las profundas diferencias en la calidad sonora de las mercancías musicales que los distintos músicos se encuentran en condiciones de producir. Finalmente, su trabajo advierte una práctica fundamental de la producción musical independiente consistente en la edición, por parte de pequeños sellos editoriales, de discos enteramente grabados, mezclados y masterizados por los músicos o por especialistas por ellos contratados, limitándose así a incluirlos en sus catálogos y sin comprometer recursos en la inversión, señalando que eso evidencia el “plus de valor” que los sellos discográficos en tanto intermediarios culturales otorgan al disco al hacerlo, pero sin considerarlo digno de la menor crítica respecto de la transferencia de cargas y riesgos que ello implica para los músicos de parte de los sellos editores y menos aún de la semejanza que guarda con procesos de flexibilización laboral en otras áreas tanto de la producción cultural como de otras ramas de la producción.

En síntesis, nos encontramos ante un vacío significativo en las ciencias sociales locales respecto de las problemáticas y condiciones concretas de trabajo de los músicos y demás actores involucrados en el fenómeno de la música independiente en tanto trabajadores. En las líneas que siguen nos sumergimos en esta problemática con el objeto de arrojar luz sobre esta dimensión de nuestro fenómeno aunque también con la expectativa de despertar nuevos interrogantes que abonen el camino abierto. Para ello, nos hemos valido de las voces de los actores sin que se invalide una perspectiva crítica en la investigación (Menéndez, 2002) respecto de las realidades por ellos representadas.

5.2 La mirada de los actores

Tal hemos visto en el capítulo 2, las dimensiones sobre las que se construyen las representaciones principales de la música independiente colaboran en el desconocimiento de conflictividad de clase en su interior. A ello debe agregarse que las particulares condiciones laborales que aquí tienen lugar tienden a dirigirse en una dirección semejante.

Las representaciones del trabajo realizado encuentran dos grupos de características que creemos necesario señalar. Por un lado, el trabajo independiente (tanto del productor como del intermediario musical) no sólo se aprecia por las ventajas del cuentapropismo (ausencia de normas estrictas y cotidianas de trabajo, posiciones de jefatura, etcétera) sino por los ya mencionados tres elementos que conforman lo que denominamos la santísima trinidad de la música independiente. Por otro lado, opera en el caso de músicos e intermediarios, además de un carácter fuertemente artesanal, un recurso a los vínculos personales directos que suple la ausencia de profesionales contratados en funciones específicas con amigos o familiares, lo cual contribuye a alejar de las percepciones del trabajo realizado su dimensión contractual formal, existente en otras áreas de la cultura.

Sin embargo, esto también cuenta para un nivel de menor cercanía en el vínculo, como el que se funda en la actividad musical, sin que llegue a constituir una amistad. Como nos decía Ramiro, guitarrista de vasta trayectoria y uno de los líderes de una banda independiente con muchos años de actividad, en la música profesional e independiente las redes de relaciones constituyen una importante fuente de oportunidades de trabajo, pues “es fundamental tener conocidos, no así amigos [...].” sino tipos con los que hayas tocado, compartido cosas, que les guste cómo laburás [...] porque uno te recomienda, el otro te recomienda [...]”. A la vez que esto facilita oportunidades de trabajo, sea como músico sesionista, docente o productor artístico, permite reducir el presupuesto de la edición de los trabajos propios,

ya que el contacto con estudios de grabación se ha establecido previamente por muchos otros proyectos, tal sucedió con la grabación del último disco de su banda: “lo pagamos barato al disco, porque lo hicimos con [el estudio de grabación de unos] amigos [...] y grabamos rápido [...]” (Ramiro, entrevista personal).

Por otro lado, cuando los músicos recurren a profesionales de grabación, mezcla o masterización, aun tratándose de estudios profesionales, los ingenieros o responsables suelen reducir las tarifas a modo de colaboración con el proyecto independiente, movilizándolo también su aprecio personal hacia la obra musical y sacrificando el lucro que obtendrían dedicando ese trabajo a proyectos de mayor envergadura y por tanto mejor facturados. Ignacio, un ingeniero de sonido con estudio propio cuyo principal mercado se encuentra en la música publicitaria aunque asiduamente interviene en producciones musicales independientes, nos narraba que esa decisión está atravesada por las relaciones de amistad, pero también contemplando la situación financiera de los músicos cuando no las hay:

“[...] [a mi trabajo] yo lo hago un poco de onda, ya te digo que no cobro bien, lo hago más de onda que por cobrarlo bien. Pero deberse, se debería cobrar. Porque... [...] no sé cuánto estarán cobrando la hora de mezcla, qué se yo, en [los estudios] *ION*, por ejemplo, que es un estudio profesional que cualquiera lo puede alquilar [...] Un día [de ocupación del estudio] te saldrá dos mil, tres mil, cuatro mil pesos... [...] pero bueno, como en todo, si uno lo hace de onda... si uno tiene otra manera de hacerlo... muchas veces lo que pasa es que por ahí viene un artista que no es tan amigo... qué se yo, [un músico independiente llamado] Pablo [...] por ejemplo, me pasó que no era mi amigo, vino por [intermedio de] un amigo, y le cobré. No muy caro, pero, le cobré. O sea sí, es un laburo que se debe cobrar porque sí, a menos que uno esté aprendiendo a hacerlo o algo por el estilo, porque es un laburo complejo. Eh... y por más de que sea [un trabajo]

artístico te lleva mucho tiempo y quedás agotado, [después de] la grabación y la mezcla quedás agotado. (Ignacio, entrevista personal).

Además, debe agregarse la intensiva utilización de redes sociales virtuales como *My Space*, *Facebook*, *Last-FM*, *Orkut*,⁶ cuya importancia ya fue observada en otras latitudes (Baym, 2007; Wendel, 2004), en la difusión del trabajo musical independiente tanto en vivo como editado (en cuyo caso muchas veces también colabora en su distribución), lo cual contribuye a perder de vista las condiciones y el esfuerzo del trabajo realizado en tanto el elemento tecnológico virtual parece portar cualidades propias que aprovechan sus usuarios antes que constituir una mera herramienta en el proceso de creación artístico o la gestión cultural. Las ventajas tecnológicas para el trabajo de la gestión cultural son aquí narradas por Diego, quien está a cargo de una página web de crítica y difusión de música independiente desde hace más de cinco años:

[actualizo mi página web desde] una PC común. Es todo desde la web, yo lo puedo hacer desde cualquier... también puedo estar acá y entrar al blog y actualizarlo... trato de que sea todo bastante móvil [...] tengo una cámara [de video], hace un tiempo me compré una camarita HD, es una cámara muy chiquita de Sanyo que filma muy bien y capta muy bien el sonido que por eso la compré y a veces cuando voy a los shows los filmo, sin saber mucho filmar ni nada, y los subo después. Esa sería la producción, digamos, más sofisticada que hago. (Diego, entrevista personal).

Por otro lado, en la música independiente el trabajo creativo se muestra asociado a un conjunto de vínculos informales, directos y condiciones precarias de trabajo. Ya

6 A la fecha, de estas redes sociales sólo *Facebook* conserva gravitación global, dado que *Orkut* dejó de operar en el año 2014, en tanto *MySpace* y *LastFM* continúan activas pero ya sin la popularidad global de que gozaron en el período investigado.

hemos visto, en el capítulo 3, que aquí no es frecuente pagar un cachet o monto fijo a los músicos por su trabajo, sino que se suele establecer un porcentaje sobre el total de lo recaudado. Ahora bien, eso no siempre representa un impedimento, pues al articularse con los vínculos personales directos permite sostener un espectáculo musical en condiciones en que no podría hacerlo la gran industria de la música. Amanda nos contaba que si bien solía privarse de invitar a su sala a músicos que suponía no aceptarían trabajar sin un cachet —algo que ella no podía garantizar— a efectos de evitarles el mal trago, muchas veces las relaciones de amistad colaboraban acercando posiciones con los músicos.

[...] hay muchos músicos que ni siquiera los invito porque trabajan con un cachet [...] porque no me gusta que... tener que ponerlo a él en el lugar de decir ‘—no, es tanta plata’. Ahora, si es como amigo de un amigo y puede llegar... viste que también un poco las relaciones... (Amanda, entrevista personal).

Al tratarse de espacios autogestionados sin finalidad de lucro, la figura de la contratación se vuelve difícil de sostener ya que no existe interés de lucro por los espectáculos musicales. Sin embargo, según Diego, la situación en la mayoría de las salas de gestión privada tampoco es muy diferente e inclusive se suma el pago de un canon de alquiler, que en el caso de una mala convocatoria lleva a que el músico deba afrontarlo por sus propios medios ya que el empresario aprovecha su posición de poder para jamás perder dinero:

[en la mayoría de los espectáculos en vivo] hay como un precio que es por el alquiler del lugar y después se recupera... no sé las condiciones de cada lugar, pero como que la banda tiene que llevar una cierta cantidad de gente para llegar a una cierta cantidad de dinero y sino... [lo deben pagar ellos] eh... no hay una relación de que en un lugar es ‘—voy a contratar

a tal banda para que toque en mi espacio y voy a pagar [un cachet] y yo voy a ganar plata por las entradas o por... o voy a compartir entradas y voy a compartir la barra o lo que sea, sino que de entrada hay una idea de que el lugar no tiene que perder plata nunca y todo el riesgo lo asume el artista, o si no lo asume es compartido cuando el empresario ahí es el dueño del lugar, es el que debería asumir el riesgo, pero no, no se da eso. (Diego, entrevista personal).

Todo esto conforma un panorama donde los músicos, a quienes no se les asegura un pago por tocar sino que reciben un salario encubierto⁷ bajo la forma de una participación en la recaudación por la afluencia de público, son obligados a colaborar con el negocio del propietario, quien de este modo elude el riesgo empresario. A la vez, esto colabora con el no reconocimiento de una condición común más allá de “pertenecer” a la música independiente porteña: la de ser trabajadores de la música.

Por su parte, si bien se encuentran organizaciones colectivas no sindicales de músicos (tal el caso de la UMI o el MUR), la ausencia de organizaciones clasistas en la música independiente resulta más que significativa, pues varios de nuestros entrevistados, tanto músicos como intermediarios, se han referido a la organización sindical de músicos (SAdeM) como una institución vetusta, anticuada y ajena a las necesidades actuales de los músicos independientes. De hecho, como ya hemos mencionado, unos y otros mantienen un enfrentamiento en torno de la regulación de las condiciones laborales. Finalmente, esto colabora con una suerte de vacío sindical en el espacio de la música independiente

⁷ Este salario encubierto se asemeja mas no se identifica con el salario a destajo. Si éste constituye el control de la calidad e intensidad del trabajo mediante el salario y, además, ha dado lugar a incontables descuentos salariales bajo la excusa de que los productos del trabajo no tenían la calidad necesaria o no se alcanzaban cantidades mínimas (Marx, 2001), en nuestro caso el salario del músico es aún más precario por cuanto éste tiene menos certeza respecto a su monto a la vez que se lo fuerza a realizar tareas extramusicales, como prensa y difusión o control del ingreso del público.

donde ninguna de las organizaciones de músicos es erigida como herramienta legítima de lucha por el conjunto de los músicos.

UMI se está matando con SAdem, y la CAMUVI ...no, eso es una historia [ríe]... yo la verdad que no estoy en ningún lado pero por lo menos prefiero la UMI antes que los sindicatos, pero igual [...] no pongo las manos en el fuego por ninguno. Pero bueno, ahí se están [peleando respecto de la Ley 3022 de fomento a la música independiente] [...] por una rosca que hicieron estos tipos al final antes de aprobarse la ley que es independiente, para la música independiente, no tienen porqué estar SAdem, SADAIC, ellos no representan a la música independiente, representan a lo que no es independiente. [...] no tienen porqué estar ahí, la UMI es la unión de músicos independientes, tiene que estar ahí, pero no sé... no me parece que sea un... representativo del sector tampoco... Lo veo como un kiosco eso, vos pagas cincuenta pesos por año, no sé como es, y ellos te dan asesoría, vos sacas el disco por la UMI y te sale más barato, pero va con el sellito [de la UMI], no sé cómo es la movida... no estoy seguro, tampoco representan a la movida independiente en sí, digamos, no hay representatividad del sector en un organismo. (Ricardo, entrevista personal).

Por su parte, la agrupación de músicos MUR surgió como una iniciativa de músicos independientes y, si bien plantea demandas hacia el Estado con un perfil más combativo que la UMI, no ha llegado a constituirse en una institución de carácter plenamente sindical aunque varias de sus demandas, como la que plantea la necesidad de ser contratados en festivales oficiales, van en esa dirección. En una nota publicada en el diario *Página/12* en 2005 que daba cuenta de su fundación, Gaspar, uno de sus integrantes, dejaba en claro que el MUR tenía el objetivo de pelear por los derechos de los trabajadores de la música: “Tenemos que conformar un movimiento de trabajadores del rock,

porque tenemos que aspirar a llevarnos un mango; muchos tenemos hijos, familia, y hay que bancarla” (*Página/12*, 12 de mayo de 2005). Por su parte, Javier nos contaba:

Lo que nos une es la situación; a todos nos corre la imposibilidad de tocar [música en vivo] y eso. Eso es algo que por más que no te conozca, compartís eso con las bandas de cualquier lado del país, y bueno, creo que es un reclamo general. El MUR está acá en Buenos Aires, también se armó una especie de MUR en Rosario, en Tucumán, en La Plata. Algunas no son puramente ramas del MUR, sino que son experiencias así de asambleas de músicos, que se juntan para reclamar al Estado y... un poco eso, reclamar lo que corresponde, porque no es que no haya un presupuesto para cultura, pasa que se chorean todo, contratan siempre a los mismos figurones que cobran miles [de pesos] y con lo que cobra uno de esos, una Mercedes Sosa, se pueden apoyar a cien bandas nuevas y... bueno [también necesitamos] exigir espacio en las radios, exigir salas de ensayo gratuitas, tendría que haber... exigir escuelas de arte, que están todas hechas mierda. (Javier, entrevista personal).

En efecto, los procesos de tercerización, flexibilización laboral y aumento de la población obrera sobrante de las últimas dos décadas⁸ (Iñigo Carrera, 2009) también han operado sobre la producción cultural,⁹ más allá de que el contenido de las tareas musicales así como la multiplicidad

⁸ Según Iñigo Carrera, “[...] la caída en términos relativos del proletariado industrial no sólo está mostrando una disminución en su número sino, más aún, el crecimiento de otras capas y fracciones de la clase obrera, y sobre todo de la parte de ella que constituye una población sobrante para las necesidades del capital. Esta es la principal transformación que ha sufrido la clase obrera argentina en las tres últimas décadas: el cambio en las proporciones entre las dos partes que la componen, la parte activa y la parte que, bajo diferentes modalidades, resulta sobrante para las necesidades inmediatas del capital. Ha crecido la superpoblación relativa (sobre todo en su modalidad estancada o intermitente), aunque la reactivación económica posterior a 2003 la oculte parcialmente” (2009: 125).

⁹ Un estudio de las implicancias de este proceso flexibilizador sobre la cultura puede observarse en Bulloni Yaquina (2009). Tomando el caso de la producción cinematográfica en Argentina, la autora describe cómo se ha

de actividades laborales que los músicos independientes tienden a realizar para su supervivencia impidan reconocer el violento carácter de tales transformaciones. Todo esto ha erosionando la capacidad de organización y defensa de los intereses gremiales por parte de los trabajadores del sector musical.

En conclusión, tanto músicos como intermediarios se encuentran investidos de una aparente ajenidad ya a una clase propietaria empleadora (por cuanto son cuentapropistas, recurren a vínculos personales directos y muchas veces con trabajo impago) como a una clase trabajadora en el área de la cultura, ya que ésta es asociada en términos representacionales con actividades de tipo manual y realizadas por individuos de baja calificación o en grandes talleres, o bien bajo contratos formalizados y jornada laboral regular.

Aquí corresponde distinguir entre la dimensión jurídica o formal y la real respecto de los medios de producción (Poulantzas, 1973), en tanto ello nos permite problematizar la condición precaria de quienes distan de controlar los medios de producción necesarios para el trabajo musical. Antes que el carácter de la actividad realizada, son las relaciones de producción lo que debemos considerar para no tratar a quienes apenas consiguen vender su fuerza de trabajo en el mercado musical (mediante salarios encubiertos de participación en la recaudación en los shows en vivo, por ejemplo) como meros sujetos libres propietarios de sus medios de producción.¹⁰

implantado un modelo de trabajo fundado en la inestabilidad de las contrataciones, la transferencia del riesgo empresario hacia los trabajadores y el recurso a los vínculos personales directos.

¹⁰ Va de suyo que en la actividad musical en vivo, por caso, no sólo los instrumentos musicales necesarios para la ejecución constituyen los medios de producción, sino también el escenario, la sala, los equipos de sonido y luces, etcétera, por lo que entender que el pago que recibe un músico que realiza su espectáculo en vivo fundado en una proporción de lo recaudado por el ingreso de público no representa una forma salarial constituiría un grave error.

Ciertamente, aun cuando la identificación del obrero con el trabajo manual no es privativa del sentido común, las representaciones de los músicos e intermediarios entrevistados sobre sus propias actividades se encuentran notablemente lejanas de una pertenencia clasista y más aún, de una clase trabajadora con precarias condiciones de empleo y trabajo al servicio de la acumulación de los capitales de la industria musical.

Desde nuestro punto de vista, sin embargo, el aporte valioso que pueden realizar las ciencias sociales al respecto no consiste en elaborar un mapa de clases con fines meramente clasificatorios, cual si fuera posible aislar una “teoría de las clases” que fuera “aplicable” a la producción musical independiente y donde el fenómeno de las clases apareciera ajeno al conjunto de los procesos sociales que allí intervienen.¹¹ Por el contrario, la validez y la potencia explicativa de las clases la alcanzamos cuando representa un momento de la explicación, como lo político, lo ideológico, lo cultural. Por ello procuramos en este trabajo desplegar las determinaciones del fenómeno de la música independiente —antes que pretender explicarlo únicamente desde una teoría de las clases—, de modo que podamos orientar la investigación en la dirección de un análisis crítico que recupere la problemática de las clases en la producción cultural a partir de su vinculación con la totalidad de lo social.

5.3 Las condiciones precarias del trabajo musical

El desafío que enfrentamos al abordar el trabajo en la producción cultural en una aproximación crítica a las realidades latinoamericanas, a diferencia de indagaciones realizadas en Europa o Estados Unidos, es la consideración de

¹¹ Esto es lo que hace Wright (1992) al pretender que su “teoría de las clases” sea coherente con los fenómenos concretos y, como no lo logra, opta por ser “pragmático” y dejar de lado la teoría.

formas de producción no idénticas a las tradicionalmente concentradas de las grandes industrias culturales. Si bien lo analizado hasta aquí deja en claro la necesidad de vincular estas formas con fenómenos más amplios, requiere estar atento a manifestaciones diferentes.

La elección de la producción musical independiente para este propósito encuentra varias razones: en tanto su desarrollo se ha dado al amparo de las llamadas economías e industrias creativas; porque en gran medida son las tecnologías digitales y su masificación la condición de posibilidad para éste y esto la inscribe de lleno en el marco de la revolución informacional (Palmeiro, 2005); porque se ha disparado en el marco de la última crisis local aprovechando la retracción de los grandes capitales discográficos (Luchetti, 2007) y ante un contexto caracterizado por el malhumor social y nuevas experiencias de participación colectiva; y porque las mercancías allí producidas cumplen un importante papel ideológico a través de su participación en la construcción de identidades (Frith, 2001).

Cuando muchos de los músicos e intermediarios entrevistados rescataban el trabajo de la música independiente como auténtico, creativo y libre, movilizaban con ello un conjunto de representaciones que pueden entenderse como alternativas, enfrentadas, o bien diferentes de las propias de la música *mainstream* o comercial. Sin embargo, no es esto sino una dimensión del trabajo musical, pues debemos atender también a las formas concretas en que circula y se realiza ese trabajo, como los conciertos y los discos. Y no se trata de negar la riqueza de la música independiente porque los productos de su trabajo circulen también bajo la forma mercantil del disco, sino de reconocerla críticamente a partir de las vinculaciones que establece con las dinámicas de acumulación propias de la música, de modo de comprender sus potencias y limitaciones sin aislarla del contexto material en que tiene lugar.

Sin realizar juicios éticos sobre el funcionamiento de los distintos capitales del mercado musical que asuman que unos se aprovechan injustamente de otros en virtud de su tamaño o su capacidad de lobby, veamos qué sucede estrictamente con los capitales pequeños.

Si bien el escaso personal de los sellos discográficos independientes no es privativo del caso Argentino (Strachan, 2003), a partir de un relevamiento que hemos realizado de las casas editoriales de música independiente en la ciudad entre 2009 y 2010, resulta interesante notar que alrededor del 75% de los sellos que contestaron la encuesta emplean cuatro o menos personas y la mitad sólo una.¹²

Pero avancemos sobre las condiciones laborales concretas de la producción musical independiente, tanto las observadas en el proceso de trabajo como las referidas a su contratación. Para ello, apelamos a los testimonios recogidos en el trabajo de campo. Si bien algunas de sus características han ido apareciendo a lo largo de este trabajo, las agrupamos aquí en pos de reconocer esas condiciones en su conjunto.

En primer lugar, deben considerarse los recursos técnicos y de confort con que cuentan los trabajadores musicales y otros intermediarios. La facilidad con que las tecnologías digitales permiten grabar y editar un disco contrasta con la falta de equipamiento técnico y de especialistas que padece la música independiente, no sólo en la música editada, que

¹² Relevamiento que hemos realizado con integrantes del proyecto UBACyT “Globalización cultural, transformaciones sociales y nuevas dinámicas del campo cultural” (programación 2008-2010). La renuencia a contestar respecto de las formas jurídicas bajo las que se emplea el personal de cada sello nos impide contar con datos confiables sobre el particular, aunque debe tenerse presente que muchos de ellos trabajan con familiares y amigos. Por su parte, los datos oficiales en la ciudad de Buenos Aires indican que los 64 sellos discográficos en actividad ocupan en total 257 personas (Observatorio de Industrias Creativas, 2011), cifra que incluye tanto a las *majors* como a las *indies*. Ello permite inferir que el promedio de empleados por emprendimiento independiente es inclusive menor a las cuatro personas que conforman el promedio de los sellos musicales en su conjunto.

es donde se hace más evidente, sino también en el trabajo musical en vivo. Esto sucede en tanto las bandas que ocupan instrumentos eléctricos y/o equipamiento electrónico demandan una complejidad tal en el armado del escenario que hace necesaria la asistencia de personal técnico y especializado, lo cual no siempre es reconocido. Uno de nuestros entrevistados, guitarrista con más de veinte años de oficio, nos confiaba que el rock y sus distintas variantes articulan sobre el escenario varias industrias: la eléctrica, la informática, la de iluminación, entre otras, algo que suele ser pasado por alto por muchos músicos entusiasmados con la idea de organizar su propio recital y que asumen como innecesarios ciertos protocolos técnicos y de organización en tales eventos. Tal nos relataba Pablo cuando con su banda se encontraban tocando en vivo con escasos —o mal utilizados— recursos técnicos, aún los responsables del equipo de sonido parecían desconocer ciertas cuestiones del manejo de las tecnologías sonoras:

[...] O decís 'no, no anda la potencia del escenario, no hay monitoreo y no se puede tocar'...te dicen. '—Bueno, no, no importa, salimos sin monitoreo, ¿trajimos todos auriculares? —Sí. —Bueno, lo hacemos con auriculares, armamos una consolita ahí, salimos con auriculares'. [...] Mauro, que es el guitarrista [también] trabaja de sonidista, llega a lugares y son un desastre, y después de una hora que lo ves al chabón peleándose dice '—bueno', se arremanga, se pone en cuatro patas y dice '—no, ves acá el coso... está mal, esto está al revés, vamos a salir por estas cajas no por acá, esto está mal apuntado, estos reflectores hacen ruido...'. Y es todo a pulmón, siempre todo... es cansador. (Pablo, entrevista personal).

Por otro lado, estas posibilidades, reconocidas en el mercado discográfico —aún en pequeñas empresas—, acompañan cierta irregularidad propia de la edición independiente que muchas veces termina atentando contra la formalización de los proyectos musicales. Al respecto, también Pablo nos contaba que su grupo musical, habiendo

realizado todos los pasos para la edición de su disco que le requería la empresa discográfica (independiente) que habían contratado, encontraba demorado su lanzamiento y los mismos responsables del sello les habían sugerido que lo hicieran circular por Internet, con lo cual terminaron por difundirlo gratuitamente a través de un sitio de descargas online.

En segundo lugar, los procesos descriptos involucran también a las condiciones de seguridad con que se trabaja en la música independiente, las que distan mucho de ser las apropiadas. Si bien es cierto que desde el año 2005 (luego de la “Tragedia de Cromañón”) en la ciudad de Buenos Aires hubo un drástico cambio de política en materia de habilitaciones para locales de música, también debe señalarse que la mayoría de las salas de concierto, en particular las utilizadas por la música independiente, no cuentan con las condiciones de seguridad necesarias para ese tipo de actividades. Pablo nos decía que muchas veces hay cuestiones de seguridad para el trabajo del propio músico que ni siquiera son tenidas en cuenta por los organizadores responsables:

[...] hay cosas que no deberías estar haciendo y las terminás haciendo, cosas ínfimas, qué se yo, llegas a un escenario en un festival, un bar, lo que sea y ves que el escenario no está conectado a la tierra y decís ‘—esto no está a tierra’ y ‘—uhhhh..!’ vas, vas a la cocina ‘—eh, cobre, ¿no hay? El escenario, una cañería, la pata...’ y terminás haciendo el puente vos para no quedarte electrocutado, cosas así [...] (Pablo, entrevista personal).

Por otro lado, tras la “Tragedia de Cromañón” se hizo evidente a la opinión pública que las condiciones de seguridad en la música en vivo eran mínimas. Si eso afectaba principalmente a los músicos independientes, la ola de clausuras de salas entonces iniciada¹³ perjudicó en primer

¹³ La política de habilitaciones para salas de música en vivo ya fue tratada en el capítulo 3.

lugar a la actividad musical independiente, reduciendo sus posibilidades de trabajo. Uno de los músicos entrevistados recordaba que en esos tiempos no era extraño con su banda ver cancelados los compromisos de conciertos porque la sala había sido inhabilitada, o bien llegar hasta la puerta del lugar y encontrar la faja de clausura recién puesta por los inspectores municipales.

En tercer lugar, al contar con pocos recursos financieros para afrontar los gastos que demanda la actividad musical, muchos músicos se agrupan para reducirlos y comparten, por ejemplo, la sala de ensayo, los equipos de sonido o aun sus instrumentos. El clima de camaradería entre los músicos facilita que se den soluciones colectivas a esos inconvenientes. La ya mencionada experiencia de UMIRED como organización autogestiva y coooperativa de conciertos señala, por otro lado, la importancia del trabajo colaborativo y solidario para llevar adelante espectáculos en vivo que una sola banda se encontraría imposibilitada de hacer, dada la cantidad de los recursos humanos que esos eventos requieren.¹⁴ Por otro lado, dificultades semejantes han dado lugar a asociaciones o articulaciones relativamente estables por parte de salas de música en vivo con el objeto de realizar programaciones conjuntas, de modo de ofrecer al músico rotación de salas, aumentar la difusión y compartir proveedores, entre otras ventajas.

En cuarto lugar, se advierte que en las múltiples actividades que supone la música independiente, desde la gestión de espacios hasta la edición musical, es común la multiplicidad de tareas o la polivalencia en el trabajo,¹⁵ en sintonía

¹⁴ La experiencia de UMIRED y las características del trabajo musical en vivo han sido tratadas en el capítulo 3.

¹⁵ La polivalencia laboral consiste en la realización de múltiples y distintas tareas por parte de un mismo trabajador. Su creciente implementación en los últimos tiempos dentro de las estrategias organizacionales de la empresas se enmarca en el proceso de flexibilización laboral fuertemente desplegado durante la década de 1990 en Argentina. Al respecto, véase Novick (2000).

con la escasa o nula división del trabajo imperante en la música independiente de otras regiones del planeta (Banks, 2010). Como nos confiaba Pablo: “algo que destaca de ser músico *indie* es que podés hacer un montón de cosas [...] armar tu show, ya sea de sonido, de producción, logística, lo que sea, vestuario... vos tenés que hacer todo y en un momento hay más laburo en eso que de músico” (Pablo, entrevista personal).

Según Viviana, quien tiene varios años de trayectoria en la gestión pública y privada de la cultura en la ciudad aunque actualmente trabaje en un sello discográfico, algunos de ellos “pueden sostenerlo porque son gente adinerada que muchas veces hasta tiene sus propios estudios [de grabación]” (Viviana, entrevista personal), o bien el tiempo disponible para las múltiples tareas requeridas. En el caso de la banda de Pablo, el líder del grupo, gracias a su condición de rentista, podía encargarse de la mayoría de las tareas y además financiaba gran parte de los gastos, algo que no se encontraban en situación de poder hacer los demás integrantes:

[nuestra banda] se maneja así, [el cantante] es el que compone y arregla, y él está todos los días en la casa porque puede, no tiene que pagar alquiler, vive de rentas, él puede y está todo el día haciendo música en la casa y arregla, y es un animal, es un genio. [...] y el resto changua como todos, [pero él] banca la sala, banca las ediciones, los flyers, o sea, él es como... es su banda. Pero necesita de todos porque él sabe que sólo no podría bancarlo [...] El disco [...] lo hizo él, fue al estudio grabó todo, el arte de tapa [lo diseñó] con otro de los chicos, los videos... (Pablo, entrevista personal).

Son estas características del trabajo las referidas en la figura del “emprendedor”, con la que se pretende valorar de modo positivo la iniciativa propia y el espíritu de empresa

de quienes, siendo músicos, toman las responsabilidades que otrora correspondían a los sellos discográficos o los productores de espectáculos.¹⁶

Si bien es cierto que la música independiente se caracteriza por la preeminencia del músico en todo el proceso de trabajo, también esto sucede en las tareas de gestión e intermediación cultural vinculadas con ella, donde la escasez de recursos financieros impide contratar contadores, administradores, diseñadores, agentes de prensa, entre otras ocupaciones necesarias según cada actividad. La narración de Patricia sobre su tarea de manager deja en claro cómo una actividad puntual, al desarrollarse en la música independiente, se extiende sobre múltiples tareas:

[...] tiene que haber una persona que vaya a ver lugares, trate con los lugares, cobre la entrada, controle si cobra otro la entrada que lo que cobra sea lo correcto, hacer el acuerdo con el lugar y resolver la guita del músico... desde todo eso hasta que al músico no le falte agua en el escenario cuando se sube a tocar, que el flete esté a horario acá, que el flete esté a horario allá, que el que hace la prensa la haga (si no es el manager), que las cosas salgan en la agenda [de los medios] y que esté donde tiene que estar, que cuando sale el disco esté en las disquerías, que se haga la movida necesaria para vender discos en los shows, controlar [...] (Patricia, entrevista personal).

Del mismo modo en que la figura del emprendedor refuerza idealmente la multiplicidad de tareas encarada por los músicos, en las actividades vinculadas a éstos, trátase de un sello discográfico o una sala de conciertos, esta práctica alcanza a los mismos propietarios. Mariano y Claudia, dueños de un sello discográfico con más de diez años de vida, tenían a su cargo prácticamente todo el abanico de tareas que implica un sello que, además, organiza conciertos, es decir, es productor de espectáculos en vivo:

¹⁶ Con respecto al emprendedorismo en el ámbito de la música, véase Quiña (2017).

Y... nosotros somos directores del sello, los curadores, productores... [...] (elegir lo que queremos hacer es un trabajo de curaduría) [...] en realidad el nombre sería directores artísticos; igual esto es tan chiquitito que... digo [somos] barredores también y... hacedores de mate. No, tenemos un sello discográfico y prácticamente [nos encargamos de], todo lo que son, todos los rubros, oficina, estudio, producción... (Mariano y Claudia, entrevista personal).

La ocupación del propio trabajo, ya que la escala del negocio no resulta suficiente para la contratación de fuerza de trabajo estable, es una práctica muy difundida entre los propietarios de los distintos sellos. Mientras éstos se ven forzados a constituirse como su propio trabajador, lo cual representa la condición de supervivencia de los emprendimientos del pequeño capital dado su escaso margen de ganancia (Iñigo Carrera, 2008), se agrega a esto que quedan sujetos —en menor medida, por cierto— a la misma tendencia de polivalencia que afecta a otros trabajadores culturales bajo relación de dependencia.

En quinto lugar, ante estas dificultades y en tales condiciones la importancia de los vínculos personales directos se vuelve decisiva, porque representa un recurso afectado en numerosas tareas sin contar con capital suficiente para su contratación profesional. Los vínculos personales directos, en virtud de la afinidad en los gustos musicales y la importancia asignada a la horizontalidad de las relaciones entre los actores, facilitan encontrar mejores presupuestos que los que se consiguen con un desconocido. En el trabajo editorial, con frecuencia se cuenta con productores artísticos e ingenieros de sonido que, al ser amigos, familiares o compañeros de los músicos, reducen o sacrifican sus honorarios como forma de colaboración con el proyecto o bien como un acto de solidaridad con quien no dispone de los recursos que sí tienen las compañías discográficas:

[...] si generalmente lo hago [al trabajo de mezcla y masterización], lo hago a amigos o conocidos y entonces no cobro muy caro, pero supongo que si es un proyecto analizás un poco cuánto está el proyecto, y si es un proyecto independiente no lo podés cobrar mucho. Ahora, si yo veo que viene un cantante conocido de una discográfica conocida, por más que venga a ser un laburo sencillo le voy a cobrar más, porque yo sé que tiene más teka (N. de A.: dinero) de la discográfica. Pero si es un laburo independiente supongo que cobraría cinco mil, quizá menos, cuatro mil [pesos]. (Ignacio, entrevista personal).

Además, los vínculos personales se vuelven claves en la formación profesional y la adquisición de conocimientos requeridos en la actividad y las redes de relaciones establecidas cumplen un papel fundamental en trabajos de gran inestabilidad y riesgo (Scott, 2006). Es el caso del trabajo de manager de Patricia:

Bueno, sí, ese trabajo lo aprendí haciéndolo; había trabajado con grupos de amigos así, dándoles una mano, cobrándoles la entrada en algún show o negociando alguna cosa, pero nada, aprendí ahí haciéndolo, a medida que, algunas cosas por intuición o porque me moví siempre dentro del ambiente o porque acá mismo en la radio yo hice el trabajo al revés, que era el de estar del lado del que organiza desde el boliche. (Patricia, entrevista personal).

En otro plano, las relaciones establecidas con músicos, gestores y otros intermediarios proporcionan herramientas para mejorar el proyecto a la vez que representa un aprendizaje para quienes lo llevan adelante:

[...] con los músicos también, porque terminás no siendo amigo, pero sí un conocido al cual le podés plantear ciertas situaciones y te lo va a entender de otro lugar y te podés sentar como ...no a negociar, pero sí a charlar y decir 'esto es lo que podemos' [...] [al vínculo] sin quererlo lo vas teniendo porque... yo qué sé, acá hay una chica que empezó alquilando la sala, y ya hace gestión cultural y da talleres para músicos

y no sé qué y bueno, nada... [ocurre] el intercambio así de sentarte a conversar, suceden cosas, nos propone cosas, nos dice 'bueno, esto lo pueden hacer, esto no, les conviene...' o también está bueno la mirada desde afuera, porque nosotros estamos tan desde adentro... [...] y eso está bueno, esa cuestión de intercambiar, porque las críticas siempre son buenas, eso es lo interesante. (Amanda, entrevista personal).

También es habitual encontrar a familiares o amigos de los músicos a cargo de la venta de discos, remeras y otros artículos del grupo musical antes y después de los conciertos, lo cual muchas veces no suele ser tenido en cuenta como un trabajo aunque constituya una tarea importante cuando los espectáculos en vivo son uno de los pocos lugares que utiliza la música independiente para exhibir su material editado en formato CD.

Sexto, una cuestión decisiva tiene que ver con el ingreso (y su inestabilidad) de los trabajadores en los emprendimientos de música independiente. En la producción musical bajo el capitalismo, como ya ha señalado Callahan, el trabajo gratuito de los músicos resulta fundamental y no es extraño ver a los músicos pasar "más tiempo cargando y descargando equipos que efectivamente tocando" (2005: 53). Esto es algo que resulta cotidiano en la música independiente en Buenos Aires, caracterizada por la prácticamente nula contratación formal e inclusive el cobro de una suma fija en concepto de alquiler de la sala que puede llevar a que el ingreso termine siendo casi nulo.

Además, esta circunstancia lleva a que los músicos deban realizar distintas actividades laborales, más o menos cercanas al ejercicio musical, como docencia, producción artística, sesionista, entre otros, con el fin de suplir la irregularidad que caracteriza el ingreso en este rubro. Como nos indicaba uno de nuestros entrevistados, "no podés tener un solo lugar de donde venga el dinero, tenés que tener varios 'kioscos' armados: uno por intérprete, otro por

grabaciones, otros por productor, otro por acompañar a alguien... otro por clases, y entre todos se va armando un sueldito" (Ramiro, entrevista personal).

Por su parte, esto también afecta a los sellos independientes, caracterizados por la ausencia de actividad regular y el escaso personal que suelen ocupar, fluctuante a lo largo del año. Por tanto, quienes allí se ocupan tienden a tener otras actividades laborales, no siempre vinculadas a la música, a efectos de contrarrestar la irregularidad de estos ingresos. Viviana nos confiaba la dificultad no sólo de sostenerse económicamente trabajando en un sello de música independiente, por lo cual debía tener otros ingresos o conseguir empleos temporales, sino de conseguir un salario por ese trabajo: "Yo tengo un sueldo, eso no existe en sellos pequeños [...] dormís poco trabajando tanto en un medio que no te da de comer" (Viviana, entrevista personal). Por otra parte, la obtención de un salario mensual en la música independiente, aun siendo irregular, se encuentra lejos de garantizar el pago de la fuerza de trabajo a su valor, esto es, cubrir las necesidades materiales e intelectuales para reproducir los atributos productivos de quien la vende. Aquí el salario puede inclusive alcanzar niveles tan bajos como para requerir un sostén financiero extra que no provenga de una actividad laboral; en este caso, nuestra entrevistada debió recurrir a sus ahorros: "[Antes, cuando trabajaba en el portal de música de Internet] algunos meses quizás cobraba menos, otros más, pero... sí, me comí mis ahorros básicamente" (Viviana, entrevista personal).

El principio de placer que según los actores rige las actividades de música independiente lleva a que se cobren menores tarifas por los trabajos que involucran el gusto musical de quienes los realizan. Puede llegar a significar que el trabajo sea sencillamente impago, lo que incluso redundaría en que el trabajador deba afrontar gastos con su propio dinero, siempre movido por el gusto de hacerlo, desenvolviéndose como todo un emprendedor creativo (Christopherson, 2008). En su trabajo como productor, uno de

nuestros entrevistados decía sentirse más cómodo, aunque recibiera un menor ingreso, produciendo discos cuyo contenido musical le simpatizase:

[...] últimamente estoy tratando de hacer producciones que me paguen poco y que me gusten en vez de hacer producciones que me paguen bien y no me gusten nada. [...] hice una [producción discográfica] hace poco pero no cobré nada porque me gustaba, y me invitaron a hacer una el año que viene pero no le voy a cobrar [...] me interesa hacerlo y punto [...] porque para cobrar lo que tendría que cobrar tengo que fajarlo al pibe y no le sirve, prefiero que esa guita la use para sacar el disco. (Ramiro, entrevista personal).

Por su parte, las limitaciones financieras que afectan a las salas y espacios donde los músicos realizan su actividad, donde también suele recuperarse el placer y el gusto musical por sobre los intereses comerciales, terminan por extenderse a los músicos, quienes padecen la ausencia de contratación formal y de salario en virtud del poco ingreso que hay por distribuir:

[...] desde lo económico es muy difícil poder mantenerlo, porque lo que entra por *bordereaux*, que es la entrada que le queda al espacio, es muy... la verdad que es mínimo porque las entradas cuestan entre 20 y 25 pesos y [al espacio] le queda el 30% del total del *bordereaux*, descontando [la tasa de] SADAIC que hay que pagar, digo a veces por función, doscientos pesos, toda una noche de venir a ver, a trabajar...entonces bueno, uno lo hace porque quiere, porque le gusta [...] pero es muy difícil porque a veces las ideas son buenas, los proyectos también, las leyes también, pero...operativamente es muy difícil todo. (Vanina, entrevista personal).

Estas condiciones afectan significativamente el desarrollo de los proyectos musicales, pues no pueden garantizar a los músicos un ingreso estable que permita la construcción de un proyecto musical de mediano o largo plazo.

Algunos músicos relacionaron esto con la alta rotación de los instrumentistas profesionales, quienes más allá de tocar por placer en grupos de música independiente, muchas veces deben abandonar los proyectos en pos de conseguir un ingreso en alguna banda con actividad de conciertos más regular y de mayor convocatoria de público.

Séptimo, aunque los músicos estén familiarizados con las condiciones de empleo y tiendan a darlo por sabido, resulta prácticamente inexistente su contratación formal. Tal no confiaba Ignacio respecto de sus propios trabajos de grabación, edición y masterización, “fueron todos de palabra [...] es economía negra cien por cien” (Ignacio, entrevista personal). Esto sucede tanto bajo relación de dependencia o como bajo la figura de locación de servicios, es decir, donde éstos, mediante el uso de una factura, corren con todas las cargas tributarias y de seguridad social. Cuando la escala de los emprendimientos es mayor, este último suele ser un requerimiento que los músicos resuelven apelando a los amigos o gente cercana, ya que ninguno suele estar inscripto formalmente —lo que suele hacerse bajo la figura del monotributo¹⁷— para hacerlo:

[...] casi todo el trabajo [de músico en vivo] es de palabra, hay poco más ahora de profesionalización en eso, pero todo el mundo le raja a la factura, porque tenés que pagar el monotributo y si a veces tenés [dinero suficiente]. El año pasado hice una presentación de una computadora de HP, que ahí hubo que poner monotributo y yo no tengo, no tenía, monotributo, porque aparte trabajo en una escuela secundaria como

17 El Monotributo (“régimen simplificado para pequeños contribuyentes”) es una modalidad de registro impositivo para el trabajo autónomo que rige en Argentina desde 1998 y, en el contexto liberal de esa década, en poco tiempo se convirtió en una herramienta de precarización e informalización laboral, ofreciendo asiento formal a procesos de terciarización tanto en el Estado como en el sector privado (Neffa et al. 2010) y constituyéndose en condición de contratación para cientos de miles de empleos que, en esa forma, eludían las obligaciones impositivas patronales e invisibilizaban la dependencia laboral.

coordinador de los profesores de música [...] entonces con eso tengo mis aportes, todo y no tengo que andar facturando. Y justamente ahí fue la primera vez que nos dijeron ‘—Si no tenés factura, no podés tocar.’ Y bueno, al final [la factura la] consiguió el tecladista y tocamos [...] Ahí sí nos pidieron factura porque era para HP, entonces pagaban y tenías que darle factura, pero en general no, al menos en el nivel donde nos movemos nosotros, si tocás en lugares más grandes siempre alguno tiene que poner la factura, el manager pone la factura, y después te lo descuenta. (Ramiro, entrevista personal).

En los términos descriptos, la dinámica de contratación en la actividad musical no parecería guardar muchas diferencias con la que en las últimas décadas ha caracterizado al resto de los mercados de trabajo en Argentina, donde grandes fracciones de la clase trabajadora son jurídicamente contratadas como trabajadores autónomos.

Por último, como resultado de lo expuesto y en el marco del prácticamente inexistente empleo registrado, el sindicato de los músicos (SAdeM) casi no tiene gravitación dentro de la música independiente, si bien suele establecer vínculos con sus actores en situaciones o cuestiones específicas, como ser la promulgación de la Ley del Músico o la organización de eventos musicales, y tampoco ha surgido otra organización de carácter sindical en este ámbito, lo que atenta contra la capacidad de reclamo de los trabajadores de la música, tanto respecto de las condiciones de empleo como de las trabajo.

En síntesis, el panorama de la música independiente se caracteriza por el empleo inestable a lo largo del año, muy escasa contratación de trabajadores asalariados, gran porcentaje de empleo no registrado, altos niveles de riesgo, medio tiempo, con un fuerte recurso a los vínculos personales directos y las redes de relaciones, en condiciones de trabajo insuficientes en materia de seguridad, signadas por la polivalencia y con estándares de calidad musicales lejanos a los de los grandes emprendimientos editoriales o en vivo.

En este marco, la noción de precariedad parece la más adecuada para dar cuenta de las condiciones de trabajo de la música independiente. Surgida hacia fines de la década de 1970, si bien fue modificando su sentido ya que originalmente fue pensada respecto del trabajo en relación de dependencia, existen distintas definiciones de la noción de precariedad laboral aunque suele haber coincidencia acerca de varios de sus componentes, como inestabilidad del empleo, inexistencia de cobertura social y de salud, insuficiencia de los ingresos, cobertura sindical y subcontratación (Menéndez, 2010; Salvia, 2003). Huelga señalar que la mayoría de las características del empleo precario son asimismo las características del empleo en la producción musical independiente, a tal punto que resulta difícil aquí encontrar condiciones de empleo que escapen a más de una de estas características, por lo cual puede afirmarse sin duda alguna que el empleo en la música independiente es lisa y llanamente precario. La precariedad, por tanto, se da doblemente sobre las condiciones de empleo y trabajo.

Todos esos elementos se ajustan, por otro lado, a lo que se ha advertido conforma las condiciones de contratación de la fracción con la subjetividad productiva más degradada de la fuerza de trabajo de las llamadas “industrias creativas” en la actualidad a escala global (Banks, 2010; Christopher, 2008; Gill y Prat, 2008; Mac Dowell y Christopher, 2009; Neilson y Rossiter, 2008; Ross, 2008).

Se vuelve pertinente, por tanto, revisar el surgimiento y la diseminación de esta noción como asimismo la de “trabajo creativo”, en pos de reconocer el contexto concreto en que el fenómeno de la música independiente se desarrolla y de ese modo comprender el vínculo que guarda en tanto fenómeno de la cultura con la totalidad social (Williams, 1977).

5.4 La promesa creativa

De todas las transformaciones que evidencia la cultura en los últimos años, una de las más significativas es la de haber pasado a ser agrupada por los programas gubernamentales bajo el rótulo de “industrias creativas”. Comúnmente considerado un sinónimo del término “industrias culturales”, lo es sólo en cierto sentido. Este último se fundaba en la atención dada a la relación entre economía y producción cultural¹⁸ en la década de 1980 (Girard, 1982; Hesmondhalgh y Pratt, 2005) aunque —al pluralizar el término— sin la mirada crítica y pesimista del clásico trabajo de Adorno y Horkheimer (2001), se trataba aún de mercancías tradicionalmente reconocidas como culturales, lo que permitía incluir bajo tal rótulo a la producción literaria, musical, cinematográfica o teatral. La actual apelación a las “industrias creativas” resulta ya un concepto lisa y llanamente celebratorio del encuentro entre arte y comercio (Banks,

¹⁸ En 1982 UNESCO editó un volumen de varios autores donde se sostenía que “Se estima, en general, que existe una industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando una estrategia de tipo económico, en vez de perseguir una finalidad de desarrollo cultural” (Anverre et al., 1982: 21). Esta definición de industrias culturales era en gran medida tributaria de la mirada de la teoría crítica, por cuanto separaba a la finalidad económica de la cultural. Luego de varios años, esa separación desaparecía, dando lugar a una concepción de la industria cultural más integral:

“Todas las definiciones coinciden en considerar que se trata de aquellos sectores que conjugan creación, producción y comercialización de bienes y servicios basados en contenidos intangibles de carácter cultural, generalmente protegidos por el derecho de autor. [...] Las industrias culturales aportan un valor añadido a los contenidos al mismo tiempo que construyen y difunden valores culturales de interés individual y colectivo. Resultan esenciales para promover y difundir la diversidad cultural así como para democratizar el acceso a la cultura y, además, conocen altos índices de creación de empleo y riqueza. Abocadas a fomentar y apoyar la creación, que constituye su fundamental «materia prima», pero también a innovar, en términos de producción y distribución, la indisoluble dualidad cultural y económica de estas industrias constituye su principal carácter distintivo” (UNESCO/CER-LALC, 2002: 11-12).

2010) donde, según Negus (2006), la forma industrial parece constituirse como origen de lo creativo y en las cuales el individuo ocupa un lugar central. Tal como fue definido en Gran Bretaña por el Departamento para la Cultura, los Medios y el Deporte (Department for Culture, Media and Sport) en 1998, las industrias creativas son “aquellas que tienen origen en la creatividad, destreza y talento *individual* y las cuales tienen un potencial para la *creación de riqueza y trabajo* a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual” e involucran las actividades de “publicidad, arquitectura, mercados de arte y antigüedades, artesanías, diseño, diseño de modas, cine y video, videojuegos, música, artes performativas, editorial, servicios de software y computación, televisión y radio” (DCMS, 2001: 5, el subrayado es nuestro). Con todo, se incluyen las actividades características de lo que Jameson (1999) ha denominado “giro cultural” del capitalismo contemporáneo.

Si bien se trata de una tendencia irradiada desde Gran Bretaña en el marco de las transformaciones económicas liberales llevadas adelante por el gobierno laborista de Toni Blair y el paradigma liberal de los años 90 que significó la subsunción de la cultura a las lógicas del mercado de capitales (Garnham, 2005; Ross, 2007), distintos organismos oficiales y supranacionales han apelado, en los últimos cinco años, al concepto de industrias creativas en los países emergentes y particularmente en América Latina,¹⁹ como

¹⁹ Esta tendencia fue replicada en la región casi al mismo tiempo en varios países por distintos organismos y programas oficiales. En 2005, en Salvador (Brasil) el entonces Ministro de Cultura, Gilberto Gil, creó el Centro Internacional das Industrias Criativas; en 2007, el gobierno de Uruguay hizo lo propio al fundar el Departamento de Industrias Creativas; en tanto, en Chile se implementó en Valparaíso en 2008 el Programa Territorial Integrado de Industrias Creativas. Considerando que en 2008 la ciudad de Buenos Aires apeló oficialmente a la denominación de Industrias Creativas, se advierte que en apenas tres años esta noción ya contaba con el favor de gran parte de los gobiernos de la región. Es una cuestión a destacar que la rápida implementación oficial de esta noción fue realizada por gobiernos del más diverso signo político, pues en tanto fue el de Mauricio Macri el que la adoptó en la ciudad de Buenos Aires, en Brasil lo hizo el Partido de los Trabajadores, en

una oportunidad que promete motorizar el desarrollo económico, social y cultural. En ese sentido, UNESCO sostenía que “muchos países emergentes se están beneficiando del boom de la industria creativa [...] aunque en su gran mayoría no son capaces de aprovechar sus capacidades creativas para el desarrollo”, por lo cual se pretendía desde ese organismo “contribuir, desde un análisis orientado hacia las políticas públicas, a un mejor entendimiento de las claves en torno de la economía creativa y su dimensión de desarrollo” (UNESCO/UNCTAD, 2008: 6; traducción propia).

Durante los primeros años de la década del 2000, en Argentina no se había generalizado aún el término de “industrias creativas”, lo cual en gran medida puede atribuirse al contexto político local donde la preocupación por la participación colectiva en emprendimientos culturales y la importancia de éstos en la diversidad cultural se tensionaba con el reconocimiento de su peso económico (Marchini, 2007; Puente, 2007). Sin embargo, diversos organismos gubernamentales se fueron haciendo eco de aquel boom y lo plasmaron en sus agendas.²⁰ Mientras la Secretaría de Cultura de la Nación (2006) apuntaba la necesidad de desarrollar políticas públicas en torno de las industrias culturales atendiendo a la creciente percepción de su importancia económica que ya llevaba años en los países desarrollados, el Observatorio de Industrias Creativas (OIC) de la ciudad de Buenos Aires destacaba el “enorme potencial creativo en el campo de la cultura que empieza a ser comprendido como factor de desarrollo productivo” (OIC, 2008b: 5), al presentar la nueva denominación del organismo (anteriormente Observatorio de Industrias Culturales).

Chile la coalición de centro izquierda liderada por Michel Bachelet y en Uruguay la gestión del Frente Amplio, todo lo cual exige no pasar por alto el carácter hegemónico de este concepto.

²⁰ Una descripción del recorrido de las políticas públicas en la ciudad de Buenos Aires respecto de la problemática de las industrias culturales y su trayectoria hasta llegar a la adopción del término de industrias creativas puede encontrarse en OIC (2008a).

Por su parte, la definición que presentaba el OIC de las industrias creativas como aquellas que “comprenden productos y servicios que incluyen una dimensión simbólica que se basa en el contenido creativo –intelectual o artístico– y tienen *valor económico y destino de mercado*” (OIC, 2009: 7), así como las actividades en ello comprendidas, a saber “Artes escénicas y visuales (teatro, danza, ópera, pintura, escultura, grabado, etc.); Editorial (libros y publicaciones periódicas); Fonográfico (música grabada y en vivo); Audiovisual (cine y video, radio y televisión); Servicios de diseño (gráfico, interactivo, industrial, moda, etc.); Servicios creativos conexos (informática, videojuegos e internet, arquitectura, publicidad, agencias de noticias, bibliotecas, archivos y museos)” (OIC, 2010: 10; subrayado propio), ilumina los intereses compartidos por la nueva definición adoptada con el giro británico previo ya señalado.

Asimismo, en el marco de este desarrollo se ha venido prestando atención a la participación de la cultura en el conjunto de la economía con miras a la confección de políticas públicas. Por caso, en la ciudad de Buenos Aires, las industrias creativas representaron entre 2003 y 2008 cerca del 8% de la economía porteña (OIC, 2010), superando al sector de la “Construcción” y la “Hotelería y restaurantes”. Por su parte, a nivel nacional esto ha venido siendo atendido especialmente por la Secretaría de Cultura de la Nación en la llamada cuenta satélite de cultura, definida como “un sistema de información utilizado para analizar las distintas dimensiones económicas de la cultura” (Secretaría de Cultura de la Nación, 2012: 23), en el marco del

MERCOSUR Cultural,²¹ buscando articular mediciones en conjunto que permitan contar con datos homologables de los países miembros.

Ahora bien, han sido muchas las denominaciones con que desde las ciencias sociales se ha pretendido dar cuenta de las transformaciones del capitalismo global en las últimas décadas, en su mayoría apegadas a una voluntad fundacional que intentó plasmarse en conceptos novedosos, lo cual por su parte no deja de ser significativo respecto del capitalismo contemporáneo. Así, se ha indagado en éste el rol de las tecnologías de la información y la comunicación y planteado un “capitalismo informacional” (Beyers, 2003; Blondeau, 2004; Dantas, 1999), se ha hablado de “capitalismo cognitivo” para señalar el papel del conocimiento o el aspecto cognitivo del trabajo (Moulier Boutang, 2004; Rullani, 2004; Vercellone, 2007), de capitalismo del trabajo “inmaterial” (Hardt y Negri, 2002; Lazzarato, 1996), o de economía red para resaltar la impronta de las tecnologías digitales (Castells, 2000; Rifkin, 2002). Por nuestra parte, no creemos necesario adherir a ninguna denominación pretendidamente novedosa o fundacional sino señalar algunas cuestiones que ya han sido dichas por diversos autores y, aún a riesgo de ser redundantes, creemos claves para una aproximación crítica a nuestro problema concreto.

En primer lugar, debemos señalar un proceso de mundialización del mercado de trabajo (para el capital, mas no para la fuerza de trabajo, que debe ser vendida fronteras adentro) que aprovecha el desarrollo de las tecnologías de información y comunicación aunque no se limita a

²¹ El MERCOSUR Cultural es un programa de integración y cooperación regional suscrito en 1995 en el marco del Mercado Común del Sur (MERCOSUR), establecido mediante el Tratado de Asunción de 1991 entre Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay, a los que en 2012 se sumó Venezuela. Según reza su página web, “incluye programas, proyectos y actividades orientados hacia la promoción y fortalecimiento de la cooperación, la centralidad y transversalidad de la cultura y su impacto en la expansión de las economías del bloque, y la visibilidad de la diversidad cultural de la región, entre otros” (MERCOSUR, 2020).

ellas, conformando mercados de “trabajo global” (Aneesh, 2009) en cuyo marco se ha conformado una nueva división internacional del trabajo cultural (Miller, 2018); segundo, la centralidad asignada tanto a las industrias creativas (muchas veces exagerando su peso económico) (Garnham, 2005; Ross, 2008) como al trabajo creativo y cultural en tanto modelos (Gill y Pratt, 2008); tercero, la flexibilización laboral o precarización del empleo características de las llamadas “industrias creativas” (McDowell y Christopherson, 2009; Pang, 2009), aunque extendida también como nueva modalidad de contratación de fuerza de trabajo del capital global; cuarto, el desplazamiento de la clase obrera como categoría pertinente y potente de abordaje por parte de las ciencias sociales sobre estos procesos (Iñigo Carrera, 2008); quinto, la liberalización de los mercados de bienes y capitales de los estados nacionales (Anderson, 2003); y, sexto, un proceso de restauración del poder de las clases propietarias (Harvey, 2006), lo cual se evidencia tanto en la evolución de los salarios como en la reducción en número de la clase dominante a través de la competencia entre capitalistas.

¿En qué consiste el “trabajo creativo”? Si partimos de entender que el trabajo es la actividad mediante la cual conscientemente el hombre “pone en acción las fuerzas naturales que forman su corporeidad, los brazos y las piernas, la cabeza y la mano, para de ese modo asimilarse, bajo una forma útil para su propia vida, las materias que la naturaleza le brinda” (Marx, 2001: 130), es decir, crea utilidades (valores de uso) que no estaban presentes en tanto tales previamente en la naturaleza, resulta redundante hablar de trabajo creativo, pues el trabajo es el proceso donde se moviliza la potencia humana creadora. El problema surge cuando pensamos qué otro tipo de trabajo podría no ser creativo, es decir, no desarrollar esa potencia transformadora para crear valores de uso; en otras palabras, se trataría de algo así como un trabajo inútil, despojado de la capacidad creadora de valores de uso. Y sin embargo, el “trabajo creativo” se ha constituido en una categoría no sólo

utilizada por los organismos oficiales en la promoción de las industrias creativas sino aún en la academia (Garnham, 2005; McGuigan, 2009).

Hay una diversidad de cuestiones movilizadas en la aproximación a la noción de trabajo creativo, como las tecnologías de la información (Dantas, 2003; Roldán, 2010; Zukerfeld, 2008), el trabajo técnico artesanal (Banks, 2010), la actividad artística y cultural (Mac Robbie, 2009), el emprendedorismo individual (Christopherson, 2008), o el trabajo sígnico “inmaterial” (Blondeau, 2004; Lazzarato, 1996).

En fin, el trabajo creativo, más allá de las diferentes ópticas con que se mire, se entiende como una categoría tributaria de las transformaciones que implicó la revolución industrial informacional desde cerca de 1970 (Roldán, 2010). Ello no impidió que se desarrollaran divergencias y acusaciones cruzadas respecto a la potencialidad creativa de diferentes ocupaciones, así como tensión y desacuerdo acerca de las localizaciones del trabajo creativo.

Una propuesta superadora de este obstáculo es la que realiza Roldán (2010), para quien los trabajadores creativos son aquellos que realizan actividades caracterizadas por la prevalencia de trabajo aleatorio sobre el de carácter redundante. Esto significa que los resultados obtenidos en esos procesos de trabajo no están estrictamente previstos en los códigos que rigen el trabajo, mientras el trabajo redundante consiste en actividades repetitivas tendientes a producir resultados que se desprenden de la aplicación de los códigos. La diferencia entre uno y otro tipo de trabajo resulta el espacio para la actividad creativa del sujeto en el proceso laboral.

Ahora bien, esta noción de trabajo creativo, si bien podría ajustarse a la actividad musical, por ejemplo, de un compositor escribiendo una canción y valiéndose para ello de su conocimiento de programas informáticos de composición y lenguaje musical, en tanto se asienta en la no introducción de los códigos (que no son sino objetivaciones de

trabajo humano pretérito) en la previsión de resultados del proceso de trabajo, recae en una mirada individualista de la creatividad que, por su parte, se ha vuelto hegemónica en torno de la figura del individuo emprendedor como forma apropiada para la realización del trabajo creativo (Christopherson, 2008). Dicha mirada implica, asimismo, un cierto desinterés sobre un nutrido conjunto de actividades no creativas que resultan necesarias para el despliegue de éste.

Se han propuesto, sin embargo, categorías alternativas a la de trabajo creativo desde distintos autores. Una de ellas ha sido la del “trabajo cognitivo” (Moulier Boutang, 2004), una categoría con la cual se acentúa el papel del conocimiento científico en los procesos laborales contemporáneos y la capacidad que ello proporciona de ser creativos a los trabajadores y aún evadirse del trabajo. Vinculado a las empresas de desarrollo de nuevas tecnologías y en el marco de la llamada nueva economía durante los años noventa, había generado cierta creencia de sentido común en la salvación de millones de jóvenes al conseguir un trabajo en empresas tecnológicas durante la llamada revolución informática (como las que se aglutinan en Silicon Valley, California), donde el “conocimiento” se consolidaba como una característica prometedora de nuevas y mejores perspectivas laborales. Luego de la debacle de la llamada economía “puntocom”, se ha reconocido que una parte creciente de los trabajadores cognitivos se encuentran atravesados por los mismos procesos de proletarización que el resto de los trabajadores (Rodríguez y Sanchez, 2004). Acaso por ello se ha propiciado el término de “cognitariado” (Moulier Boutang, 2004), lo cual parece interesante para actualizar la discusión respecto del trabajo en las industrias creativas aunque insuficiente en tanto pretende construir una categoría nueva de proletarios, como si fuera posible hablar en cada nuevo ciclo histórico capitalista de un actor social diferente, como “industrialado” o algún término más original. Como sucede con el llamado trabajo inmaterial (Hardt y Negri, 2002; Lazzarato, 1996), que abarca la producción

de “bienes inmateriales”, a la vez que se encuentra con la dificultad de problematizar las formas materiales concretas de explotación que sí asumen los trabajos “inmateriales” (Gill y Pratt, 2008), guarda un sentido tan generalista y vago que se evidencia inapropiado para recuperarlo en el análisis del trabajo en la industria de la cultura (Hesmondhalgh y Baker, 2008) y termina cayendo en el mismo problema que procuraba resolver.

Otra aproximación desarrollada en torno a esto fue la que dio lugar al concepto de “precariado” o “precarización” (Neilson y Rossiter, 2008; Raunig, 2008) intentando saldar esa “inmaterialidad” del trabajo cultural o “creativo”. El señalamiento de la precariedad como condición de realización del trabajo en la cultura —particularmente en las “industrias creativas”— representa un giro valioso en la problematización de este tipo de trabajo, aunque no parece ofrecer una base sólida para suponer que sobre la mera condición de precariedad pueda constituirse una alianza transclasista “capaz de desarrollar una unidad de consciencia y acción en una escala internacional” (Ross, 2008: 35) que desafíe el orden global de la precariedad.

Por su parte, este intento estaría también fundado en la convicción de que la propiedad de los medios de producción no sería ya una cuestión tan relevante en el nuevo capitalismo “informacional”, sino que lo determinante sería el acceso al conocimiento, según Zukerfeld (2008), objetivo, subjetivo e intersubjetivo. En esto se posa este último cuando advierte que la propiedad de los medios de producción musicales pierde importancia frente a otros recursos, como la atención, en torno a la cual se fundarían nuevas desigualdades, pues cualquier músico puede auto editar sus discos. En efecto, la masificación de tecnologías digitales de edición musical así lo admite, sin embargo, el problema estriba en interpretar en ello la pérdida de gravitación de la propiedad de los medios de producción musicales, hoy crecientemente digitales. Como bien sabe no sólo un ingeniero de sonido sino cualquier amante de la música, la calidad

y el contenido de un trabajo musical difiere notablemente cuando un disco cuenta con productor artístico, ingeniero de sonido, estudio de grabación profesional, micrófonos y técnicas de “microfonado” adecuados, entre otras cuestiones, y uno grabado en un estudio portátil y editado con el software *pro-tools* en un ordenador hogareño.²² A excepción de negar el desarrollo tecnológico y su impronta sobre el mejoramiento constante de las mercancías —también las culturales—, el planteo vertido carece de sentido. ¿Por qué invertirían tanto capital las casas editoras de música ocupando costosos estudios de grabación y empleando productores artísticos, técnicos de grabación, expertos en masterización e ingenieros de sonido si pueden editar un disco con un ordenador portátil? Lo que el autor no considera son los requerimientos con que se encuentra todo productor individual musical (o cultural) para hacer del producto de su trabajo algo que tenga utilidad social, pensando que ésta brota de la mera intención del músico. Por otro lado, no se trata de ninguna cuestión novedosa ni aún privativa del trabajo informacional, pues lo dicho puede aplicarse, por ejemplo, a la producción de bicicletas.²³

²² Al respecto, véase la descripción del proceso editorial musical expuesta en el capítulo 3.

²³ Es evidente que hoy en día es posible construir una bicicleta prácticamente para cualquier ciclistero que se dé maña con la máquina soldadora, ensamble de piezas y el resto de los materiales necesarios. Sin embargo, también sabemos que la *calidad* del producto final dependerá de su peso, la resistencia de las uniones entre los caños, la precisión en la articulación de piezas en el juego de dirección, etcétera. Ello no impide, como es claro, que efectivamente en la actualidad existan bicicletas construidas por ciclisteros de barrio, pero lo cierto es que la calidad que puede lograrse así dista mucho de la que se requiere hoy en competición internacional de velocidad, triatlón o mountain bike, donde no alcanzaría la calidad media de los rodados de marcas reconocidas. Y, sin embargo, a nadie se le ocurriría afirmar a partir de esta realidad del mercado de bicicletas, como así también de tantos otros donde conviven la producción artesanal con la de la gran industria, que ya no resulta relevante la propiedad de los medios de producción.

En la búsqueda de una diferencia en el trabajo informacional, Zukerfeld va aún más allá y entiende que en la mayoría de los casos, el trabajador que produce bienes informacionales digitales, como música, imágenes o textos, “no se ve alienado del producto de su trabajo: [porque] siempre se quedan con una copia” (2008: 62). En verdad, esto parte del malentendido sobre la alienación del trabajador respecto del producto de su trabajo, por cuanto no se trata sólo de disponer de él una vez producido, sino de cómo se le enfrenta al obrero en tanto algo extraño el producto de su propio trabajo,²⁴ de lo cual el capital se asegura a través del copyright. Otra vez, nos encontramos así con la pretensión de separar a los trabajadores de la cultura o las industrias creativas del conjunto de la clase obrera, como si ésta dejara de ser una categoría válida para pensarlos y comprender los procesos que los atraviesan como tales o bien como si fueran una excepción de dicha condición. Volvamos ahora sobre las particularidades del trabajo creativo.

El señalamiento del carácter precario que asume el trabajo creativo no es sino una conclusión descriptiva, necesaria en un primer momento de abordaje aunque limitada para la ciencia social, si de lo que se trata es de transformar esa realidad. ¿Puede decir la ciencia social algo más que eso?

24 Sostiene Marx:

“El trabajador no sólo produce mercancías, se produce a sí mismo y al trabajador como una mercancía, y, por cierto, en la proporción en que produce mercancías. Además, este hecho expresa solo lo siguiente: el objeto que produce el trabajo, su producto, se enfrenta al trabajo como un ser ajeno, como una fuerza independiente del productor. El producto del trabajo es el trabajo en que se ha fijado, que se ha materializado en un objeto, es la objetivación del trabajo” (2006: 106; subrayado en el original).

Donde no se trata, claro está, de si el trabajador guarda o no un ejemplar o una copia de la mercancía, sino cómo en tanto tal, es decir, como mercancía, se erige frente a él como algo ajeno. Si el señalamiento de Zukerfeld fuera correcto, también el trabajador de una fábrica de alfajores que recibiera de regalo regularmente alfajores que se llevara a su casa y de los que pudiera disponer como le viniera en gana -compartiéndolo, regalándolo, robándolo y/o vendiéndolo luego, que sería lo mismo que el trabajador informacional podría hacer con su copia- dejaría por ello de ser un trabajador enajenado del producto de su trabajo.

¿Es posible realizar algún señalamiento sobre las relaciones de desigualdad en ese diagnóstico? ¿Qué sujetos sociales son los que intervienen en la mencionada precarización? Una línea de trabajo interesante al respecto ha sido abierta desde allí al considerar las particularidades que asume ésta como forma hegemónica de contratación de fuerza de trabajo no ya privativa del “trabajo creativo” sino característica del patrón de acumulación actual, donde la figura del trabajador creativo individual, emprendedor, usuario de redes sociales, encarna el nuevo modelo de trabajo (Banks, 2010; Christophersen, 2008), pues significa un primer paso hacia el abandono de una mirada “excepcionalista” de los trabajadores creativos.

En esa dirección se ha avanzado al reconocer la profunda división que comienza a advertirse al interior, no sólo del trabajo “informacional”, “inmaterial” o “cognitivo”, sino aún en las industrias creativas entre quienes encarnan el modelo de trabajo artístico creativo y quienes realizan tareas técnicas artesanales —y tienen el saber— necesarias para hacer de los productos de la creatividad una mercancía (Banks, 2010). Ello reviste importancia doble para nosotros, por cuanto ilumina la indagación del proceso mediante el cual el mismo desarrollo de las industrias creativas participa de esa diferenciación y en tanto, ya en el ámbito de la producción musical concreta, nos permite considerar cuáles son las tareas en la producción de mercancías musicales y advertir, tal veremos más adelante, cómo se resuelve en la música independiente.

La división aludida, reconocida en las industrias creativas aunque extendida a los mercados globales de trabajo (Aneesh, 2009), no es un fenómeno que resida en la particularidad del trabajo cognitivo, creativo o informacional, sino que se enmarca en el proceso de dualización del trabajo que con el desarrollo de la técnica tiene lugar en el capitalismo

de las últimas décadas, donde el avance flexibilizador sobre el trabajo responde al “objetivo capitalista de recuperar el dominio pleno del proceso de trabajo” (Katz, 2000: 7).²⁵

Sin embargo, este proceso de dualización no constituye un fenómeno exclusivo de la llamada revolución informacional sino que desarrolla en un nivel internacional la división del trabajo que ya durante los primeros setenta años del siglo XX reproducía, por un lado, a un obrero con pericia en la manipulación de la maquinaria, por otro, a un sector de clase obrera que expresa la subjetividad en plena expansión que requiere el progresivo control científico de la naturaleza, lo cual realizaba, en acuerdo con el tamaño alcanzado por los capitales individuales, al interior de las fronteras nacionales. El salto cualitativo que representó la revolución tecnológica en los años 1970 acentuó ese proceso, expandiendo la subjetividad productiva de un sector y degradando la del otro hasta volver obsoleta la reproducción indiferenciada de ambas dentro de las fronteras nacionales (Iñigo Carrera, 2008).²⁶ De ese modo, nos

²⁵ Según Katz (2000: 10), “La dualización del proceso de trabajo es la forma capitalista actual de combinar el ‘trabajo informacional’ con el degradado. Esta polarización entre actividades intelectualizadas y brutalizadas no es nueva, pero se ha reforzado notablemente en las últimas dos décadas.”

²⁶ Respecto de las potencialidades de la clase obrera, según Iñigo Carrera (2008), estas transformaciones despliegan varias determinaciones. Por una parte, al revolucionar la materialidad de la producción de la maquinaria y extraer del sector de la clase obrera ocupado directamente en la producción de mercancías la pericia que durante muchos años constituyó una poderosa herramienta política en sus manos, le quita un fuerte pie de apoyo a su constitución política como clase frente al capital. Segundo, la diferenciación ya determinante y marcada entre los dos sectores de la clase obrera, en función de la cada vez más abrupta distancia entre la degradación de la subjetividad productiva de una parte de la clase obrera y la expansión de la otra, se proyecta sobre su universalidad de un modo que atenta contra la constitución de una conciencia obrera internacional, amén de la separación, mediante las fronteras nacionales, de las dos dinámicas de subjetividad productiva mencionadas. Tercero, en tanto la incorporación de maquinaria en el capitalismo desplaza fuerza de trabajo, esta revolución en las fuerzas productivas genera una masa de población sobrante que caracteriza regiones enteras del planeta, donde le quita la posibilidad del mismo sustento. Esto último ocurre específicamente en ámbitos nacionales de acumulación que carecen de

encontramos con la conformación de regiones o países que se convierten en bastiones de la reproducción de alguno de estos sectores de la fuerza de trabajo de tipo creativo, informacional o cognitivo (Aneesh, 2009; Banks, 2010; Miller, 2018; Roldán, 2005; Scott, 2006).

El despliegue realizado permite enriquecer la comprensión de las condiciones de empleo y trabajo en la producción musical independiente mencionadas en el apartado anterior al articularlas con procesos de más largo alcance, lo cual entendemos como un camino hacia el reconocimiento de nuestro fenómeno concreto como parte de una totalidad social, sin reducirla a un mero reflejo de ésta. Si el trabajo creativo, aun en países con altos niveles de producto bruto interno per cápita, evidencia drásticos procesos de precarización laboral enmarcados en la fragmentación de la clase trabajadora al interior de las fronteras nacionales, la situación para sus trabajadores en países como Argentina se agrava en virtud del lugar que le corresponde en el mercado de trabajo global.

5.5 La (pretendida) invisibilización de las clases sociales

La pregunta que ha guiado el presente capítulo podría resumirse así: ¿por qué es importante la categoría de clase social para comprender el fenómeno de la música independiente?

una historia de aprendizaje del trabajo sistemático y reglado en la medida en que lo exige la producción capitalista, o bien en los cuales el proceso mundial de valorización encuentra una oportunidad única de extracción de renta como forma de apropiación de plusvalía, en las cuales pueda valorizar chatarra fuera del ámbito mundial de determinación del valor de mercancías. Por último, inclusive al interior de las fronteras nacionales aparece esa diferenciación entre sectores de la clase obrera que atenta contra la formación de una conciencia obrera única, manifestándose como procedencia nacional de la clase obrera, donde la “inmigración ilegal” pasa a jugar internamente el papel que en el plano mundial cumplen los países “periféricos”.

La respuesta que hemos intentado desarrollar es: para evitar caer en un reduccionismo culturalista que celebre la diversidad reproduciendo en concepto la desigualdad de nuestra sociedad contemporánea existente en materia.

Partiendo del reconocimiento de un vacío significativo en el abordaje de las ciencias sociales sobre la cultura respecto de la relación entre producción cultural y clases sociales, intentamos mostrar por qué la música independiente resulta un área provechosa para indagar en ello, considerando la dificultad de los músicos para reconocerse (y aún organizarse) como trabajadores o bien lisa y llanamente desconocer la presencia de clases sociales en ella. Es decir, donde en lugar de aparecer conflictos entre capital y trabajo aparecen pugnas materiales y simbólicas entre capitales de diferentes tamaños o trabajadores creativos y los que no lo son, para mostrar finalmente cómo estas construcciones del mismo funcionamiento del capital son tan propias de la producción musical como del resto de las industrias de la cultura en el marco del desarrollo histórico global.

Por tanto, la no pocas veces utilizada distinción entre clase “media, alta o baja” entre los productores o intermediarios musicales, muchas veces con ánimo crítico respecto del reconocimiento de desigualdades en esa actividad, resulta un juego de conceptos errado en torno a la cuestión que nos convoca, en la medida en que tiende a analizar en virtud de una escala fundada en las capacidades de consumo un conjunto de determinaciones que las exceden. Tampoco nos ha interesado establecer quiénes son “más obreros” que otros en la música independiente o qué deberían hacer los músicos en tanto trabajadores, sino señalar las dificultades que para ese reconocimiento operan en la música y cómo esto no es azaroso sino que recobra sentido al atender a la totalidad social concreta con sus relaciones de fuerzas específicas en que se inscribe.

Respecto de la temática de las clases y la cultura, en particular en los estudios sociales sobre música, debe notarse que la discusión ha estado empantanada en torno de

la relación entre las clases (o estamentos) con los consumos o preferencias musicales. Y ello ha sucedido no sólo en Argentina sino también en el plano académico internacional. Consecuentemente, el problema gira en torno de la clasificación ocupacional más adecuada de acuerdo a las preferencias musicales, integrando más o menos variables en los análisis concretos.

Localmente, ello se ha traducido recuperando ciertas tradiciones intelectuales en torno de la categoría de pueblo, como una disputa respecto del carácter popular de determinados géneros musicales, como el tango, la cumbia o el rock en sus diferentes variantes estéticas, en virtud de quiénes conforman sus públicos. Si bien tal vínculo despierta legítima curiosidad, su sola advertencia limita el desafío intelectual de las ciencias sociales y cercena su capacidad crítica.

Lo que resulta problemático en estas aproximaciones es que dan por hecho el producto musical y se desentienden del proceso de construcción, las desigualdades y jerarquías allí presentes. Ciertamente, también intervienen las preferencias, el status y la clase, mas al conformar la música un mercado en sí mismo, constituye la producción una dimensión central del asunto, a excepción de que neguemos importancia a toda relación de explotación o desigualdad en la producción de música, posición legítima aunque no suscripta en estas líneas.

La problematización de estas desigualdades cobra relevancia más allá de la música, en el marco del lugar ganado por la cultura en los últimos treinta años en torno del llamado capitalismo informacional, en detrimento de las preocupaciones por la industria o el trabajo. Pues nos encontramos frente a una “estructura de sentimiento” (Williams, 1977) ligada a la mencionada “economía creativa” que se encuentra arraigada tanto en el conjunto social como en las ciencias sociales recientes, en el marco de la cual las clases sociales poco tienen que ver con la cultura, a no ser por sus consumos. Todo ello no sería ajeno, como indican Crompton y Scott (2005), al triunfo de la hegemonía neoliberal,

que ha logrado que se privilegien los cuerpos teóricos más cercanos de la perspectiva de la individualización respecto de otros puntos de vista en el desarrollo de las políticas públicas. Si bien en América Latina el nivel de desarrollo alcanzado por la “economía creativa” o sus actividades emblemáticas a nivel global dista del europeo o el de los países centrales y se desempeñan en condiciones mucho más precarias e inestables, ello no ha impedido que el “giro cultural” en Argentina esté acompañado por la creencia en el fin de las clases sociales como problema de investigación y, por tanto, no haya motivo para incorporar a estas últimas en el análisis de la producción cultural.

En este marco, la producción musical independiente, pretendidamente original, auténtica y libre, a través de la práctica y las representaciones de los diferentes actores involucrados, resulta más solidaria que crítica con ese pensamiento hegemónico acerca de las clases sociales, atendiendo a lo cual estamos en mejores condiciones de comprender su importancia en la reproducción social.

6

Hacia una crítica de la producción musical

6.1 Los trabajadores de la música¹

Las condiciones de producción de la música independiente están en relación estrecha con el nuevo paradigma neoliberal de trabajo, aunque en apariencia le sean extrañas, como podría hacer suponer la pretensión de que la música independiente se ubique en los márgenes de la gran industria musical. Tal se ha señalado respecto de otras ramas de las industrias creativas y del trabajo informacional o cognitivo, los trabajadores de la música son objeto de profundas desigualdades y relaciones de explotación. Al igual que sus pares de otras industrias, guardan un alto grado de precariedad en sus actividades, marcado por la polivalencia laboral, la variación permanente en sus ingresos, el pago por debajo del valor de la fuerza de trabajo, la informalidad e irregularidad de sus contrataciones, la falta de seguridad social, el emprendedorismo individual y el aprovechamiento de los vínculos personales directos para realizar estas condiciones.

¹ Una versión acotada de este capítulo ha sido publicada en la revista Trabajo y Sociedad (Quiña, 2013b).

Considerando la división entre trabajo aleatorio y trabajo redundante (Roldán, 2010), en la música independiente, dadas la ausencia de división del trabajo y la precarización a que somete a propietarios pequeños el mismo capital, las tareas redundantes deben resolverse de modo “creativo”, alternando actividades, desarrollando ingenio, buscando optimizar recursos personales y conjugándolos con los de las empresas en un marco artesanal de producción caracterizado por la indistinción entre ambos. Lo que en la gran industria musical es resuelto en un marco de códigos estrictos con trabajo redundante profesionalizado, en la música independiente se lleva a cabo mediante prácticas artesanales, con códigos de menor rigidez o que bien desaparecen y dejan mayor lugar al trabajo aleatorio. Así se reúnen tareas redundantes como limpieza, armado de escenario, venta y control de entradas, actividades administrativas varias, prensa y difusión, carga y descarga de equipos, entre otras, con tareas de tipo aleatorio como ejecución, composición y arreglos musicales, elaboración de proyectos discográficos, diseño del arte de tapa de los discos, programación cultural, producción artística, etcétera, siendo el conjunto organizado y llevado a cabo por parte de cada trabajador. Lo creativo aquí tiene más que ver con la organización y articulación de todas estas tareas que con la naturaleza de cada una de ellas, lo cual hace del trabajador de la música, en términos hegemónicos, un “emprendedor” de la cultura (Rowan, 2010). De tal manera, bajo un rótulo novedoso que daría cuenta de un fenómeno enteramente diferente a los ya conocidos, nos encontramos con un solapamiento de las relaciones de explotación y una transferencia histórica de riesgo y responsabilidades en el trabajo musical desde los grandes capitales representados por las casas editoriales multinacionales hacia el conjunto de la clase trabajadora. Esto merece la mayor atención, por cuanto involucra discusiones teóricas más amplias y además comprende otras realidades allende la producción musical.

Las condiciones de trabajo descriptas, lejos de ser ajenas a la gran industria musical, son aprovechadas por ella, no sólo en las funciones de experimentación e innovación de repertorio editado (Palmeiro, 2005), sino también en la música en vivo, lo cual se observa en la participación ocasional de grupos de música independiente como bandas “soporte” en conciertos de gran escala o con músicos internacionales. A su vez, ello representa una exposición valiosa para el grupo musical dados los escasos recursos para hacerlo con que normalmente cuenta, en vistas de lo cual muchos de ellos ceden a los organizadores gran parte de sus derechos legales en tales ocasiones esperando obtener en el futuro la retribución por ese trabajo bajo la forma de mejores contrataciones, aumento de la venta de sus discos o mayor afluencia de público a sus conciertos.

Por su parte, la precariedad laboral como producción de desigualdades no es necesariamente advertida por los actores, en cuyos testimonios se observa un reconocimiento de diferenciación en la música mas sólo de tamaño respecto de la música *mainstream* o gran industria musical, evidenciando la presencia de una sólida construcción hegemónica. Ésta, por un lado, niega importancia a las relaciones de desigualdad y explotación propias de la relación mercantil en la producción de música y expresadas en las condiciones de trabajo ya enumeradas; por otro, reduce toda inequidad social en ella presente a la diferencia de tamaño entre los capitales individuales que intervienen en el mercado de la música.

El ya mencionado desarrollo del emprendedorismo por parte de los músicos independientes, alejándolos de la figura del asalariado y acercándola a la de “ser su propio jefe”, se comprende subsidiario de esta construcción ideal. Asentada en su santísima trinidad, la música independiente constituye un componente nada despreciable en este proceso.

En este contexto, el debilitamiento de la acción sindical como herramienta de lucha se explica no sólo por la reducida proporción de empleo asalariado en la música, sino

también por el avance de ese espíritu emprendedor. De ello dan cuenta las demandas hacia el Estado realizadas desde agrupaciones de música independiente: lejos de enfocar las condiciones en que los trabajadores musicales desempeñan sus tareas, la mayoría se orienta a reclamar una política activa de promoción de la actividad musical.

En síntesis, la evidencia empírica permite reconocer en la producción musical independiente la presencia de vendedores y compradores de fuerza de trabajo como condición material, así como una marcada tendencia a desconocer la existencia de tal distinción como condición de esa misma producción.

No intentamos aquí desconocer la novedad que supone la consolidación de un espacio musical que plantea explícitamente la primacía de otros fines que el lucro, las transformaciones en la producción musical llevadas adelante por una fracción de sus trabajadores ni las implicancias de las nuevas tecnologías digitales sobre el mundo del trabajo y la cultura. Planteamos la necesidad de comprender el fenómeno en el marco de las realidades concretas en que tiene lugar, las relaciones sociales que lo sostienen y las desigualdades que reproduce, a efectos de aprovechar el gran arsenal teórico y metodológico que las ciencias sociales tienen a disposición y lograr con ello una cabal aproximación a realidades complejas y variopintas.

Hemos procurado no debatir terminologías pretendidamente originales acerca del trabajo actual, sino problematizar cómo la música independiente no es meramente una “industria creativa” sino una música producida como industria, en tanto el trabajo creativo resulta, en rigor de verdad, una construcción ideológica que acompaña la precarización del trabajo explotado por el capital. Para comprender esta articulación de modo acabado se requiere avanzar sobre el carácter industrial de la producción musical.

6.2 Lo independiente y lo hegemónico

Si bien la producción de música en términos independientes no resulta algo novedoso en Argentina, sí lo es la constitución de un espacio de producción musical específica que reclama para sí una lógica propia hacia el reciente cambio de siglo. Como hemos advertido en la primera parte de la tesis, la oportunidad para su crecimiento estuvo dada por la crisis económica argentina hacia fines de los años noventa, cuyo impacto sobre el mercado discográfico fue determinante. Ante esta situación, las *indies*, en muchos casos organizadas por los mismos músicos, florecieron durante los años de crisis impulsadas por la flexibilidad propia de los pequeños emprendimientos para adecuarse a las nuevas condiciones, así como también por la difusión y el abaratamiento de las tecnologías digitales en materia de sonido.

Por otra parte, si las industrias creativas en el marco de las transformaciones antes mencionadas exigen comprender el contexto político y económico que constituyen y distribuyen niveles de riesgo (Christopherson, 2008), atender al lugar que les corresponde a las multinacionales y las discográficas independientes en el mercado musical en la Argentina durante el período colabora en la comprensión de nuestro fenómeno concreto.

En tanto la música independiente se caracteriza por su diferencia respecto de la gran industria de la música, denominada “comercial” o *mainstream*, su definición ha mutado históricamente; progresiva, underground, alternativa o emergente son algunas de las nominaciones con que se ha aludido al fenómeno. Ahora bien, tras una representación inicial de la producción independiente como extraña y enfrentada a la estandarizada y masificada industria cultural hacia fines de los años setenta, durante el transcurso de los años ochenta y ante la evidencia del éxito comercial alcanzable mediante alianzas y asociaciones comerciales de diverso tipo con las grandes discográficas, comenzó

a ser entendida como un negocio, alcanzando en los últimos tiempos a reconocerse en fluido vínculo con las *majors* (Garofalo, 1987; Hesmondhalgh, 1999; Negus, 1999).

Mientras la separación entre la música independiente y la *mainstream* se ha problematizado centralmente en la relación entre sellos *indies* y *majors*, se ha considerado que los primeros se encargaron de desarrollar, explorar y diversificar la oferta musical mientras los segundos reproducían a gran escala los productos musicales ya consagrados (Peterson y Berger, 1975). Sin embargo, a pesar de haberse hecho borroso el límite entre ambas desde los años ochenta, se ha señalado la capacidad de las *indies* para desarrollar la innovación artística (Garofalo, 1987) o democratizar el mercado de la música (Hesmondhalgh, 1996) y advertido la problemática central de éstas en la etapa de distribución, lo cual durante mucho tiempo constituyó el núcleo de la relación entre ellas.² Es aquí donde, como indica Negus, las *majors* han hecho valer su poderío económico ante la debilidad de los pequeños emprendimientos discográficos:

La corporación *major* atrae a las *indies* porque puede distribuir sus discos. Aquí las tensiones entre *indie* y *major* no involucran tanto conflictos de arte versus comercio o democracia versus oligopolio (como a veces se ha sostenido) como luchas por hacer llegar los discos al público. (Negus, 1999: 58; traducción propia).

En América Latina no muchos trabajos han indagado la relación entre *indies* y *majors*, la cual en principio parece no ofrecer diferencias significativas respecto de la advertida en países de habla inglesa. Ochoa (2003) ha señalado la colaboración entre ellas en materia de distribución y además

² Las modalidades contractuales por medio de las que traban vínculo *indies* y *majors* son diversas. La clasificación de Hesmondhalgh (1996), ordenada según su nivel de interacción, comprende cuatro: licencias de distribución internacional, contratos de distribución y financiamiento, participación conjunta en proyectos específicos y, finalmente, la adquisición.

ha encontrado, para el caso de México, numerosos vínculos comerciales entre compañías independientes y músicos que han producido y editado ellos mismos sus trabajos. En Brasil, el crecimiento de la música independiente ha sido lúcidamente abordado por De Marchi (2006), según quien el fenómeno no sólo se localiza en el contexto de retracción de las ventas de las *majors* hacia fines de la década de 1990, sino en una reestructuración del mercado fonográfico en su conjunto que supone la desaparición de las “dicotomías de negación y cooptación” (2006: 139) entre *majors* e *indies*, la consolidación de sus lazos comerciales y una tendencia a la profesionalización de estas últimas apoyada sobre la posibilidades de acceso a las tecnologías digitales. Por su parte, el abordaje de Getino (1995) sobre las industrias culturales en Argentina, realizado en pleno proceso de renovación tecnológica y concentración del mercado local de música, advertía ya articulaciones de distribución y aun el financiamiento de *majors* hacia pequeños proyectos musicales. Más recientemente, Palmeiro (2005) ha investigado la relación y las estrategias comerciales de *indies* y *majors* en Argentina y caracterizado a las primeras como factores de innovación musical, en tanto “poseen un mayor componente de creatividad y flexibilidad que las grandes compañías; pueden responder más rápidamente a la demanda y son más propensos al cambio que las *majors*” (2005: 30). También ha identificado el mayor inconveniente de las *indies* argentinas en la etapa de distribución y promoción, algo que ha sido advertido por Luchetti (2007), quien además puso el acento en las nuevas asociaciones de productores fonográficos creadas en los últimos años al calor del crecimiento de la música independiente.³

³ Por ejemplo, la UMI, cuya finalidad es apoyar y facilitar la tarea editorial emprendida por los propios músicos, o la Unión de Discográficas Independientes, surgida como alternativa a la tradicional CAPIF, hegemonizada por las grandes empresas discográficas. Al respecto, véase Luchetti (2007).

En síntesis, si bien la relación entre *indies* y *majors* en América Latina, en general, y Argentina, en particular, ha sido menos estudiada que en otras latitudes, se ha encontrado atravesada por la problemática de la distribución, aunque con vínculos menos fluidos de acuerdo al menor tamaño del mercado local.⁴ Ahora bien, resta analizar lo que sucede con los músicos que editan sus propios discos así como su relación con los circuitos comerciales. Por otro lado, en base a los estudios que localmente han reconocido una función de innovación en la música independiente, aun quedan sin indagarse las condiciones materiales y simbólicas en que esa innovación tiene lugar, qué supone esto en relación con la proclamada independencia de sus prácticas musicales y qué efectos tiene sobre sus realidades concretas. Vayamos pues a los datos empíricos.

La situación dominante de las *majors* en Argentina, que durante el período acaparaban más del 75% del mercado discográfico, sumada a la de algunas pocas empresas que formalmente son independientes pero disponen de capacidad de distribución y difusión a escala nacional y/o regional (como *Distribuidora Belgrano Norte* ó *EPSA Music*), deja al resto de las compañías discográficas una porción ínfima de mercado estimada en menos del 10% (CAPIF, 2007).⁵ Sus serias dificultades para la difusión, distribución

⁴ El tamaño del mercado resulta un factor fundamental, pues explica las dificultades de crecimiento que muchos sellos discográficos “de nicho”, es decir, especializados en algún subgénero musical específico, experimentan localmente, debiendo recurrir al trabajo propio para sobrevivir, cuando en otros países, principalmente de Europa, han resultado empresas exitosas de gran facturación. La distancia entre unos y otros se comprende cuando se advierte que, por ejemplo, la facturación total por venta de música grabada en Argentina representa 1/26 parte de la correspondiente a Gran Bretaña (CAPIF 2019; UK MUSIC 2019).

⁵ En la actualidad, pese a las expectativas de democratización y diversificación de los mercados musicales que han despertado los procesos de digitalización, condensadas en la llamada “teoría de la larga cola” (Anderson, 2007), el crecimiento del sector digital en su conjunto, y de la modalidad de *streaming*, en particular, ha fortalecido la tendencia concentradora de la industria de la música a escala global. Al respecto, véase Moreno y Quiña (2018).

y venta configuran el contexto en el cual, a través de distintas modalidades contractuales, las distribuidoras nacionales y *majors* aprovechan la producción musical de las independientes. La gran mayoría de los pequeños sellos distribuyen sus discos en la ciudad de Buenos Aires y alrededores, mas no disponen de la capacidad para distribuir discos más allá de ésta, cuyo gran tamaño y concentración de actividad musical opera en desmedro de otros centros urbanos de Argentina como por ejemplo Córdoba, Rosario ó Mendoza.⁶ Su distancia geográfica respecto de Buenos Aires representa un obstáculo tanto para la distribución de discos como para la organización de conciertos en vivo por parte de músicos y sellos independientes.

Ahora bien, si en los mercados europeos una *major* interesada en un proyecto musical independiente suele establecer un convenio con el sello editor original para su distribución, en la música independiente local es bastante común que los pequeños sellos se encarguen de la distribución de proyectos realizados íntegramente por los músicos. Se observa aquí una estrategia de negocios similar a la primera aunque en una escala mucho menor. Esto configura una suerte de subcontratación externa u *outsourcing* de hecho no ya de parte de las *majors* sino también de las *indies*, que incapaces de realizar la inversión que requiere la producción de una obra musical (grabación, mezcla, masterización, etcétera), han encontrado aquí la posibilidad de aprovechar las nuevas tecnologías de grabación y edición de que disponen los músicos brindándole espacio en su catálogo, distribución y prensa a productos musicales ya terminados. La masificación de tecnologías digitales de grabación, mezcla y edición de sonido en los últimos años ha favorecido esta práctica, en tanto cualquier músico con una

⁶ Cada uno de los casos mencionados rondan o sobrepasan el millón de habitantes, no obstante lo cual menos del 5% de los sellos independientes de la Argentina están radicados allí.

computadora hogareña, más allá de los límites en la calidad sonora que así se puede alcanzar, está en condiciones de editar su propio disco.

En nuestro trabajo etnográfico hemos advertido distintas modalidades de esta práctica editorial, aun sin intervención de *majors* y según lo que la compañía haga con el trabajo ya terminado por los músicos: editarlo, distribuirlo o ambas cosas. Consideremos tres casos concretos: el grupo Las Manos de Filippi realizó de modo autogestivo su disco “Control Obrero”, desde la idea hasta la grabación, el máster y las copias, aunque *Pinhead Records* se encarga de distribuirlo en el interior del país; el grupo Panza hizo su disco triple “La madre de todos los picantes” por cuenta de los propios músicos, desde la grabación al máster, con un sistema de financiamiento basado en adelantos de dinero de sus propios fans, mientras el sello *Ultra Pop* lo editó, distribuyó y difundió; en cambio, el disco de Brianstorming “Brian Storming and the illustrated guide to Fantasie” fue producido por los músicos mientras la edición, distribución y prensa involucró al sello *Tommygun*. Los tres casos representan modalidades de *outsourcing* por parte de las *indies*, cuya característica común es que la compañía discográfica interviene sólo cuando la obra está terminada, es decir que desde la elaboración del proyecto discográfico hasta su cristalización en un máster quedan en manos de los propios músicos.

Otra particularidad del negocio discográfico local es que los convenios entre *indies* y *majors* para distribuir discos a escala internacional son menos frecuentes que en otras latitudes, aunque no imposibles.⁷ Sucede que la escala de distribución internacional para la música independiente argentina, a diferencia de otros países típicamente exportadores de música como Reino Unido, Suecia o Estados

⁷ Un ejemplo de ello es el convenio entre los sellos *Los Años Luz* y *Sony Music* para encargarse de la distribución local e internacional, respectivamente, del disco “Sur o no Sur” de Kevin Johansen.

Unidos, no tiende a ser tan grande como para requerir la capacidad distributiva de una *major*, por lo cual lo habitual es que un sello *indie* del exterior edite una obra para distribuirla en ese mercado nacional. Tal es el caso de Axel Krygier, cuyo disco “Pesebre” fue editado en España por *Crammed Discs* y en Argentina por *Los Años Luz* o del trío Entre Ríos, con discos editados por *Elefant Records* en España e *Indicevirgen* en Argentina.

Esta característica de la música independiente local resulta un factor fundamental en la reproducción de una representación de ajenidad de las *indies* respecto de los negocios de las *majors*, por cuanto restringe el horizonte de posibilidades de alianzas entre ellas y dificulta de hecho su acceso a los mercados globales o bien de mayor escala. De tal modo, la gran disparidad entre unas y otras colabora en reconocer a las *indies* en una suerte de espacio no asociado sino separado del ocupado por las *majors*, conformando una brecha que los músicos deberán saltar en su crecimiento profesional dada la incapacidad de las *indies* para acompañar ese proceso.

Mientras éstas se encargan de descubrir, innovar y experimentar, ello se representa en un espacio de mercado o “nicho” pretendidamente extraño al interés del gran capital discográfico. Según varios entrevistados, este último ha acusado recibo de la situación de crisis y, regido por su interés comercial, ha dejado espacios vacantes que ya no le resultarían atractivos. Es hacia esos espacios o “nichos” donde tienden a ir las *indies*, donde no se pueden satisfacer apetitos comerciales sino de otro orden.

Así lo manifestaba Victor Ponieman, entonces director del sello *Random Records*, durante una conferencia que tuvo lugar en el marco del Festival Internacional de Música de Buenos Aires (BAFIM) en 2008, para quien:

[las *majors*] están acostumbradas a trabajar con dinero cuando las compañías independientes están acostumbradas a trabajar con creatividad. Donde ellas tienen esa disciplina o ese

orden, nosotros [las *indies*] tenemos pasión por lo que hacemos, vamos cubriendo un montón de espacios por la pasión que tenemos, por el amor a la música y por la necesidad de ser creativos o desaparecer. Entonces, basados en estas tres cosas, los sellos independientes van encontrando y ocupando caminos que ellos [las *majors*] van dejando vacíos. (Ponietman, 2008)

La representación ilustrada en este fragmento, por otro lado ampliamente difundida en la música independiente local, articula la diferencia de tamaño entre capitales en la industria de la música con una diferencia en sus lógicas de reproducción. De tal modo, la forma representacional que asume la industria de la música entendida como estructura de poder concreta (Garnham, 1997) reconoce a las *indies* y las *majors* como dos actores con intereses disímiles en espacios separados.

Sin embargo, más allá de la apariencia de dos lógicas diferenciadas, por un lado la del negocio de la música *mainstream* y, por otro, una suerte de lógica pasional en la música independiente, ya hemos visto que la integración de ambas en el mercado local asume múltiples formas en tanto la música independiente se ha constituido como su motor de innovación musical. No pretendemos aquí considerarlas en un plano de igualdad sino, por el contrario, abordar la relación asimétrica y de poder entre ellas. Esta indagación en la producción musical contemporánea exige atender el papel del Estado reconociendo en sus acciones esa relación de poder, considerando su vínculo con los conglomerados multimediales y la concentración de capital en las industrias culturales durante las últimas décadas.

En la Ciudad de Buenos Aires, ya hemos visto cómo las políticas públicas en materia de música se han hecho eco de la emergencia e importancia de la música independiente en el ámbito local con, entre otras cosas, la feria BAFIM, donde un lugar destacado era ocupado por los sellos independientes. Lo que corresponde resaltar aquí sobre ello no es sólo que aquí se han beneficiado los grandes capitales de

la industria de la música frente a los independientes (Luker, 2010), sino que el proceso de crecimiento y desarrollo de los segundos se encuentra atado al proceso de acumulación de los primeros. Como nos comentaba el director de un sello pequeño, “las independientes somos el semillero en muchos casos, y la consecuencia lógica para cada artista de poder crecer, es pasarse a compañías con capacidades reales de inversión” (Julio, entrevista respondida por correo electrónico).

La feria en cuestión, de ese modo, representa una oportunidad de crecimiento para sellos discográficos que acaso pueda permitirles, mediante el establecimiento de convenios de distribución con capitales de mayor tamaño, conservar a los músicos en su catálogo ofreciéndoles un margen más amplio de crecimiento bajo su cobertura. Es decir, el BAFIM resulta un espacio válido como política de fomento para el capital musical, asumiendo que también los pequeños capitales locales se benefician al establecer vínculos con otros más grandes y acceden a posibilidades de distribución en el exterior.

Por su parte, en la escala nacional la música independiente tuvo su espacio en el MICA, una feria organizada conjuntamente por distintos organismos del Gobierno Nacional⁸ cuya primera edición tuvo lugar en 2011. Según reza su folleto: “[...] es el primer espacio en nuestro país que concentrará las distintas ramas que componen este sector en un mismo lugar, con el objeto de *generar negocios, intercambiar información y presentar su producción a los principales referentes de todo el mundo*” (la cursiva es nuestra). Procurando especificar aún más ese objetivo, sostiene luego que “El objetivo del MICA es posicionar al sector de las industrias culturales argentinas en el mercado mundial, dando cuenta

⁸ Se trató de los siguientes organismos: Secretaría (hoy, Ministerio) de Cultura, Ministerio de Industria, Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Ministerio de Turismo y Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social.

de su calidad y sus precios competitivos. Al mismo tiempo busca atraer y convocar a las PyMEs de las distintas provincias del país para que presenten su producción en este espacio federal” (Secretaría de Cultura de la Nación y otros, 2011). De tal modo, el MICA no se aparta demasiado de la línea en que se inscribe el BAFIM en la ciudad de Buenos Aires hace ya varios años.⁹

Esta intervención concreta de la institución estatal en la música independiente permite advertir el lugar que el proceso de acumulación del capital discográfico le tiene reservado a ésta y reconocerla en el contexto de una totalidad hegemónica donde se advierten clases y fracciones en posiciones de dominio y subordinación. Mientras el interés del capital discográfico organiza el espacio en que intervienen los sellos *indies*, la música independiente es recuperada en tanto productora de mercancías musicales y es en esta dirección que la intervención del Estado procura dinamizar ese proceso. En fin, nos encontramos aquí con un problema de asimetría, puntualmente, de relaciones hegemónicas en la producción de música.

El abordaje de la relación entre hegemonía y cultura forma parte de la investigación y la teoría social en América Latina hace ya varios años. Sin embargo, los estudios sobre la música que han analizado construcciones hegemónicas y reconocido posiciones de dominancia y subalternidad en esta región de América Latina han tendido a hacerlo en

9 Si bien la feria MICA no apela al concepto de “industrias creativas” sino que conserva aún el de “culturales”, resulta notable que las actividades y sectores incluidos en el evento comprenden al diseño y los videojuegos, que históricamente no se encontraban dentro de las industrias culturales aunque sí fueron incorporados al de industrias creativas. Por otro lado, tal reza el directorio de empresas participantes en MICA, éste se asume “la expresión cabal de la voluntad de este gobierno de que los negocios culturales proliferen” y afirma que “Argentina es por su creatividad un país riquísimo” (Secretaría de Cultura de la Nación y otros, 2011: 6). En ese marco, la no adopción del nuevo concepto parece responder más a una intención política de distanciamiento de la gestión del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires (pionero en la incorporación del término en Argentina) que a una diferencia de fondo con esta noción.

torno a géneros musicales específicos (Benedetti, 2008), la dimensión performativa del baile (Liska, 2009) o la construcción de identidad nacional (Gallego, 2007), pero no han avanzado sobre cómo las relaciones de hegemonía atraviesan los procesos de producción de música más allá de las particularidades estéticas y los géneros musicales.

En tanto asumimos que la relación que un fenómeno de la cultura establece con la totalidad social colabora sustancialmente en nuestra comprensión de su complejidad (Williams 1977), no podemos pasar por alto la importancia de la cultura en la actual reproducción del capital (Jameson, 1999) ni la centralidad de las industrias culturales en las agendas gubernamentales así como los procesos de concentración económica que las atraviesan. En este marco, entendemos que la producción musical no es ajena al proceso histórico de construcción de hegemonía que en las últimas décadas ha acompañado la diseminación del neoliberalismo a escala planetaria y eso exige considerar las condiciones no sólo representacionales sino materiales que el avance de la lógica de mercado imprime a la producción de música, sus procesos y sus trabajadores. En esta dirección, la producción musical independiente en Argentina provee un rico campo de indagación, por cuanto está atravesada tanto por representaciones de ajenidad a la así llamada música *mainstream* como por políticas de fomento a la actividad en aparente contradicción con ello. Si, como plantea Alabarces, “nadie puede ser radicalmente independiente, dadas las estructuras del mercado de la cultura” (2008: s/n), nuestra inquietud, antes que desconsiderarlo, ha sido indagar cómo en las estructuras realmente existentes del mercado de la cultura prolifera toda una multiplicidad de prácticas, actores y representaciones denominada y reconocida como música independiente. El concepto de hegemonía, entendido como intereses privados (lo particular) que asumen la representación de una totalidad (lo general) (Laclau, 2005), permite reconocer asimetrías en la producción musical y comprender cómo son reproducidas, insertando lo cultural

en la totalidad social problemática y conflictiva en que se desarrolla. Procuramos así evitar el error teórico de pensar culturas subalternas y hegemónicas como exteriores entre sí, suponiendo que la hegemonía está del lado de los grandes capitales mientras los pequeños conformarían *per se* una subalternidad resistente. Por el contrario, lo hegemónico involucra representaciones de géneros y estilos musicales pero también prácticas de producción, atraviesa múltiples barreras estéticas y alcanza experiencias llamadas “autogestivas”, “independientes” o “alternativas”.

Ahora bien, no es el señalamiento de la pretensión de originalidad, innovación y diversidad de la música independiente integrada a las necesidades de renovación de la industria musical lo que intentamos resaltar aquí. Lo que merece ser señalado es cómo ello se desarrolla en un marco de desconocimiento de clases sociales y negación de la relación mercantil en que entran los distintos trabajadores (músicos, managers, sonidistas, etcétera) en la música independiente.

En su trabajo sobre la industria del disco, Palmeiro describía el “modelo de negocios” de los sellos independientes y su lugar en el mercado discográfico de la siguiente manera:

Las compañías independientes representan el sector más diverso a nivel económico, político, social y cultural del mercado discográfico. Son los agentes innovadores y tomadores de riesgo del sector, y en ese sentido, poseen una mentalidad de «adopción temprana», prácticamente ausente en las grandes compañías. Descubren e incuban nuevas tendencias y artistas, y tienden a focalizarse en nichos y géneros específicos [...] manejan pequeños presupuestos de promoción, y por lo general se apoyan en relaciones personales para conseguir la difusión de sus productos. (Palmeiro, 2005: 27-28).

En todas estas páginas hemos intentado demostrar que afirmaciones como éstas merecen ser leídas no sólo desde la perspectiva de las dificultades que encuentran los sellos discográficos independientes para crecer y desarrollarse en

el mercado musical –algo que tienen bastante presente los diferentes actores de la música independiente, desde músicos hasta intermediarios culturales. Lo que se requiere es, desde una mirada que –tal señalábamos al comienzo de estas páginas– no se limite a reproducir una verdad tal como es narrada por los sujetos, problematizar el fenómeno desde la situación de quienes para hacer su música no tienen más opción que someterse a las condiciones que el capital dispone, recuperando un ejercicio crítico de parte del investigador y sin dejar de interrogar el carácter político de la propia producción intelectual.

En otros términos, el funcionamiento que en la ciudad de Buenos Aires asume en concreto la música independiente durante el período produce condiciones laborales profundamente precarias y que a la vez son condiciones de su innovación, más allá de que se la pretenda limitar a la sola voluntad o mentalidad de sus actores. No se trata de que ello sea provocado por capitalistas maliciosos en su desenfrenada sed de ganancia, sino que la propia dinámica de acumulación en que interviene la música independiente conforma tal estado de cosas. Ya sea por una cuestión de escala o de insuficiencia de políticas a ella destinadas, una gran parte de la música independiente se sostiene sobre trabajo precario. Recuperando el concepto de hegemonía ya señalado, desde la perspectiva de la acumulación concreta de capital en la música, estas condiciones de trabajo contribuyen con el proceso histórico desplegado desde hace tres décadas a escala global, caracterizado por un avance del capital sobre el trabajo manifestada, entre otras cosas, como una flexibilización laboral. La dinámica de la música independiente colabora en su invisibilización.

6.3 Precariedad laboral y mercado musical

Tal hemos advertido, la producción musical independiente se sostiene sobre trabajo precario, más allá de que la reducida cantidad de empleados por emprendimiento y los vínculos personales directos, en particular las relaciones de amistad y afinidad que aquí priman, tiendan a ocultar tal condición y amortigüen el conflicto.¹⁰ Estas circunstancias colaboran en el desconocimiento de una condición común, a saber, la de ser vendedores de fuerza de trabajo, por parte de quienes desempeñan labores en la música independiente, dificultando la articulación de sus intereses en organizaciones colectivas. Así como en otras ramas de la economía, durante las últimas dos décadas en la cultura también han operado los procesos de tercerización laboral o el avance del trabajo por cuenta propia, lo cual ha erosionado fuertemente la base numérica de los sindicatos tradicionales como SAdeM.¹¹

En síntesis, mientras por un lado se encuentran voces que asocian a la música independiente con la creatividad, la innovación y la pasión por la música, por otro son los capitales allí operantes los que aprovechan el trabajo reallizado por los distintos agentes, tanto en sus prácticas de

¹⁰ La ausencia de estadísticas del mercado de trabajo desagregadas por actividad en el caso de la música nos impide avanzar con el análisis del trabajo informal en el sector. Si bien el Observatorio de Industrias Creativas de la ciudad de Buenos Aires ha publicado a mediados del año 2011 un informe sobre el mercado de la música, no provee datos sobre trabajo registrado y no registrado, aunque afirma que la actividad musical cuenta con un alto grado de informalidad. El empleo registrado en el sector fonográfico en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires, luego de alcanzar su pico histórico de 610 puestos de trabajo en el año 1997 y, en el marco de la crisis económica reducir drásticamente esa cifra hasta 278 trabajadores en el año 2003, no ha vuelto desde entonces a superar los 400 empleados registrados (Observatorio de Industrias Creativas, 2011).

¹¹ Respecto de la tensión entre SAdeM y otras organizaciones de la música independiente durante el período, véase Corti (2007).

outsourcing con discos terminados como en la organización de recitales, por cuanto tienen a su cargo esas producciones como mercancías.

No es nuestro objetivo aquí analizar si ése es el deseo de los propietarios de sellos discográficos o si los trabajadores de la música lo saben o ignoran, sino advertir en esta realidad la hegemonía del capital discográfico. Éste logra, acompañado por representaciones de la música independiente como un espacio de pasión, amor y creatividad, que se reproduzca todo un espacio de mercado donde el trabajo musical se piensa ajeno a la relación mercantil para no ser remunerado, o bien pagarse por debajo de su valor, y produce mercancías que dinamizan el mercado y renuevan los catálogos. Esas representaciones atraviesan tanto a las prácticas de autoedición y contratación por parte de sellos discográficos como a la actividad musical en vivo, lo cual además de colaborar en la casi inexistente sindicalización en estas actividades tiende a borrar la separación entre los trabajadores y sus explotadores, agrupándolos frente a quienes se identifica con el poderío económico y la gran industria musical. De tal modo, el conflicto entre capital y trabajo tiende a diluirse tras la confrontación entre la pequeña y la gran producción musical, con lo cual todo planteo referido a clases sociales parece, si no inútil, anticuado.

Por su parte, la proliferación de sellos musicales independientes en Argentina en épocas de crisis económica se comprende como el resultado no de que la innovación y el desarrollo de músicos hayan dejado de representar un negocio para la sed de ganancia de las *majors* ni porque éstas necesiten realizar grandes inversiones sino porque los recursos allí generados no bastan para pagar la fuerza de trabajo a su valor. Esta dificultad no desaparece sino que no constituye impedimento alguno para las *indies*, a quienes corresponde así encargarse del trabajo sucio que representa la informalidad y la inestabilidad laboral, aun al precio de valerse del trabajo de sus propietarios si fuera necesario. Como ya se ha señalado (Hesmondhalgh, 1996),

las *majors* tienen diversas modalidades para nutrirse de ello, con lo cual el círculo de valorización del capital se cierra exitosamente.

Hemos expuesto cómo la distinción entre música independiente y *mainstream* ha mutado históricamente hasta alcanzar en la actualidad límites notablemente difusos en virtud de la articulación alcanzada entre compañías *majors* e *indies*. Sin embargo, las *indies* continúan considerándose factores de innovación y diversidad musical aunque requieran de las *majors*, fundamentalmente para la distribución.

En Argentina, el desarrollo de la música independiente durante el período encuentra dos particularidades. En primer lugar, los convenios de edición y distribución entre sellos *indies* y músicos en los que estos últimos se encargan de todo el proceso editorial mientras los sellos distribuyen, catalogan y publicitan los discos, tal como suelen hacer a escala internacional las compañías multinacionales con las *indies*. Segundo, esto es acompañado con representaciones, por parte de los distintos actores, de la actividad musical independiente en tanto regida más por valores extraeconómicos que por el afán de negocio propio del capital discográfico de gran tamaño, es decir, las *majors*, lo cual es facilitado por lo infrecuente de los contratos entre *majors* e *indies* para difundir músicos locales en el exterior tanto como por el activismo cultural que entre los años 1999 y 2002 dio lugar a novedosas y diversas experiencias autogestivas y comunitarias (Quiña, 2009).

Estas representaciones acompañan no sólo la negación de conflictos sino también el desconocimiento de las clases sociales al interior de la música independiente, obstruyendo el reconocimiento de la condición de trabajadores tanto de músicos como de distintos intermediarios involucrados que venden su fuerza de trabajo para realizar diferentes actividades y cuyos honorarios o sueldos muchas veces reducen o sacrifican.

Recuperamos el concepto de hegemonía en tanto permite reconocer desigualdades y comprenderlas en un todo social, para entender el lugar que le corresponde a la música independiente respecto de la valorización del capital musical y cultural en su conjunto, pues es capaz de producir en condiciones que incluyen el pago de la fuerza de trabajo por debajo de su valor con una apariencia de ajenidad a relaciones mercantiles y bajos niveles de conflictividad. La negación de conflictos entre capital y trabajo y la acentuación de las pugnas materiales y simbólicas entre capitales de diferentes tamaños se constituye así en una importante plataforma de representaciones que colabora con el funcionamiento del capital musical en su conjunto. En palabras de Williams (1977), nos encontramos ante manifestaciones de lo hegemónico.

En concreto, la dominancia de las *majors* en el mercado de música global tiene implicancias no sólo en términos de géneros musicales sino de la producción musical en su conjunto. Su posición dominante en el mercado de la música local se completa con la dirección moral e intelectual como una dirección de clase (Mouffe, 1985) de una fracción del capital, la más concentrada, respecto del proceso de producción musical, en tanto los distintos actores de la música independiente, sean músicos o intermediarios, se encuentran investidos de una aparente ajenidad tanto a una clase propietaria empleadora como a una clase trabajadora vendedora de fuerza de trabajo. En esto consiste lo hegemónico de la producción musical en beneficio del capital; mientras estas representaciones se consideran extrañas a las características de la música independiente, el conflicto entre quienes deben vender su fuerza de trabajo y quienes tienen la capacidad de comprarla tiende a desaparecer, cual si se tratara de una producción que no estuviera sujeta a la relación mercantil, conformando así aquella falsa totalidad propia de la hegemonía donde el interés particular se reconoce general (Laclau, 2005).

Dicho alejamiento de las clases sociales respecto de la producción cultural contemporánea se encuentra en sintonía con el triunfo de la hegemonía liberal que, como han indicado Crompton y Scott (2005), no sólo ha afectado la investigación científica al privilegiar los cuerpos teóricos más cercanos a la perspectiva de la individualización sino aun el desarrollo de políticas públicas al respecto, como lo hemos advertido en los casos de las ferias BAFIM y MICA.

Nuestra intención ha sido advertir cómo la música independiente evidencia que los procesos de producción de la cultura involucran clases sociales y están atravesados por lo hegemónico en su pretensión de desconocerlo, inclusive cuando parecieran no intervenir los grandes consorcios de las industrias culturales. En tal sentido, nuestro aporte se pretende doble. Por un lado, esperamos haber enriquecido la comprensión del fenómeno de la música independiente, indagando sus sentidos y despertando inquietudes para abordajes ulteriores sobre las condiciones en que se produce. Por otro, hemos pretendido llamar la atención acerca de la necesidad de pensar en clases sociales para comprender la dinámica de procesos de producción de cultura en un momento histórico donde ésta recibe cada vez mayor atención tanto de los mercados de capitales globales como por parte de las políticas públicas.

Epílogo

La música independiente como unidad de los múltiple

El recorrido que hemos realizado en la presente tesis con el objeto de comprender al fenómeno de la música independiente en su conjunto ha pasado por tres momentos. En el primero, de carácter centralmente descriptivo, procuramos reconocer y delimitar el fenómeno, explorando sus límites, características y origen histórico. El siguiente se enfocó en caracterizarlo como proceso concreto de producción de música e interpretar las representaciones de los actores, desde una perspectiva crítica. Finalmente, arribamos a un momento analítico, donde procuramos establecer vinculaciones entre las determinaciones del fenómeno ya descriptas con los sentidos trabajados en su segundo tramo y advirtiendo las condiciones concretas en que ha tomado cuerpo, de modo de comprender la complejidad de su relación con la totalidad social contemporánea. De este modo, hemos pretendido reconstruir al despliegue de la música independiente en Buenos Aires entre 1999 y 2012 como una unidad de múltiples determinaciones (Marx, 1989).

A partir de ello, resulta oportuno remarcar, de modo muy breve, algunas conclusiones a las que hemos arribado en torno del fenómeno aquí abordado y que entendemos constituyen, antes que una línea de llegada, momentos necesarios para la construcción de una crítica de la producción musical independiente, en particular, y de la cultura, en general.

En primer lugar, la música independiente se encuentra ligada desde su origen a un contexto macroeconómico, social y político concreto que, entre los años de 1999 y 2002, comprendió una abrupta caída del mercado musical en sintonía con la drástica retracción del conjunto de la economía, acompañado por una enorme masa de población obrera desocupada cuya búsqueda de estrategias de supervivencia y la recuperación de la cultura para llevarlas a cabo dieron lugar a novedosas experiencias culturales de carácter colectivo, asambleario, comunitario y barrial. Éstas representaron un gran impulso a la producción musical independiente que, al mismo tiempo, se había valido del desarrollo y la masificación de las tecnologías digitales de comunicación y manipulación sonora para afianzarse en un mercado musical en crisis.

Segundo, mientras la gran industria musical tiene modelos de trabajo claramente identificables, caracterizados por un gran desarrollo en la división del trabajo de sus procesos productivos, tanto de la música en vivo como editada, y donde se ha consolidado la figura del productor artístico, la producción musical independiente muestra una gran heterogeneidad en ellos, incluyendo desde músicos enteramente autogestivos hasta los que trabajan regularmente bajo contrato, pasando por toda una gradiente de tercerización de procesos u *outsourcing* según la capacidad financiera de cada emprendimiento.

Tercero, el particular recorrido histórico que en Argentina guarda la relación entre independencia y cultura, que se remontan hasta los orígenes del Estado Nacional, da cuenta de una complejidad de sentidos única en torno de la producción cultural independiente donde lo político y lo ideológico establecen una tensión con lo hegemónico que puede observarse en nuestros días.

Cuarto, la música independiente se reproduce mediante la articulación de tres representaciones fundamentales: libertad, autenticidad y originalidad, con las cuales se representa al proceso de trabajo, al trabajador de la música y al

objeto musical, respectivamente, como extraños a la lógica mercantil fundada en el lucro que caracteriza a la gran industria de la música.

Quinto, la música independiente colabora con la producción de mercancías musicales bajo una forma peculiar que incluye relaciones de explotación y desigualdad que, lejos de ceñirse a una pretendida mera diferencia en el tamaño de los capitales y las porciones de mercado que a cada uno de éstos le corresponde, involucra a los trabajadores de la música en tanto parte de quienes en el conjunto de la sociedad son vendedores de fuerza de trabajo.

Sexto, la música independiente cumple un importante papel en el proceso de producción de hegemonía en torno de la relación entre trabajo y capital, donde las clases sociales son llamadas a dejar el papel protagónico que, engañosamente, se sostiene tuvieron antaño, en lo que hoy constituye un avance histórico del capital sobre el trabajo.

La producción musical independiente no constituye un fenómeno exclusivo de la ciudad de Buenos Aires ni limitado a la Argentina. Por el contrario, hemos podido ver cómo han aparecido procesos similares a escala global y en países del cono sur durante las últimas décadas. Ahora bien, del mismo modo en que se trata de un fenómeno articulado a transformaciones globales de gran alcance y que han repercutido en la producción musical de muchos países, asume en la Argentina particularidades que es necesario reconocer si pretendemos comprender cabalmente la riqueza del fenómeno entendiéndolo como unidad de lo múltiple.

La especificidad argentina respecto de la producción de música independiente en otros puntos del globo se encuentra dada por el vínculo histórico entre las las nociones de independencia y cultura. La imbricación de éstas se remonta aquí hasta los orígenes del Estado Nación y se encuentra en permanente tensión con lo político y lo ideológico. Tensión que las luchas sociales a lo largo de la historia moderna de Argentina se han encargado de resolver mediante la construcción de hegemonía, tras lo cual lo político y

lo ideológico aún pueden reconocerse, ya no situados en el primer plano en que habían sido embanderados por la “generación de 1837” en su proyecto de emancipación mental o en torno del debate entre un teatro “del pueblo” y un teatro “proletario”, sino como elementos que se debaten entre lo arcaico y lo residual de la cultura (Williams, 1977).

De modo que, lejos de resultar un aditamento extraño respecto del fenómeno global de las producciones culturales independientes, la fuerte impronta de participación colectiva e impulso autogestivo que caracterizó a los años de la última crisis argentina y que favoreció el crecimiento del fenómeno de la producción musical independiente se nutrió de aquellos elementos y permitió articular las producciones de los nuevos espacios culturales autogestivos, de los centros culturales en fábricas recuperadas, de pequeños emprendimientos privados con las manifestaciones políticas en el espacio público, asambleas barriales de base y organizaciones políticas y de lucha por la memoria.

Esta característica ha facilitado que la práctica cultural sea en Argentina particularmente representada como un refugio de participación política implícita, un espacio donde reflejar el desacuerdo y desarrollar vínculos horizontales a la vez que una actividad mediante la cual ganarse el sustento. Lo político y lo ideológico, no siempre visibles en la cultura mas en permanente tensión con los sentidos hegemónicos, confieren a la producción musical independiente una complejidad y una riqueza que son propias de la historia cultural local.

Es cierto que un nuevo orden hegemónico a escala global que ha consagrado a la creatividad, la autonomía y la independencia como sus mayores virtudes, que Boltanski y Chiapello (2007) han articulado con los procesos de trabajo en el capitalismo tardío, configura una estructura de sentimiento (Williams, 1977) especialmente favorable al desarrollo de prácticas culturales de pequeña escala, lo cual ha alimentado el crecimiento de la producción musical independiente. Sin embargo, el abordaje crítico de las

condiciones concretas en que ésta tiene lugar, en especial en el marco del proceso de acumulación de capital en la Argentina, requiere ser integrado con una mirada que no pierda de vista la riqueza particular que asume aquí el fenómeno en cuestión.

La producción musical independiente muestra así un carácter profundamente contradictorio: por un lado, constituye para los sujetos un espacio válido de participación colectiva, construcción de vínculos horizontales y libertad creativa que a la vez moviliza sentidos políticos e ideológicos en un marco de creciente mercantilización de las producciones culturales; por otro, en virtud del carácter mercantil que asumen los productos musicales, las condiciones concretas en que tiene lugar se encuentran marcadas por altos niveles de precariedad y relaciones de explotación que no se explican sino por el proceso de acumulación de capital del que forman parte.

En las líneas que anteceden hemos pretendido demostrar que el fenómeno analizado reviste suma importancia para la investigación social sobre la cultura en tanto recobra pleno sentido al atender a la multiplicidad de los procesos concretos en que se inscribe, lo cual en otras palabras significa reconocer a la cultura su potencia constitutiva de la totalidad social.

Bibliografía

Libros y artículos

- Abalos, E. (2009) *Rock de acá: los primeros años*. Buenos Aires: Ezequiel Abalos.
- Achilli, E. L. (2005). *Investigar en antropología social. Los desafíos de transmitir un oficio*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario y Laborde Editor.
- Adell, J. (2004). Entre la autenticidad y la impostura: música y nuevas tecnologías. En J. Ruesga Bono (Ed.), *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital* (pp. 17-30). Sevilla: Arte/facto.
- Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- Adorno, T. W. (1989). On Jazz. *Discourse*. 12, 1, 45-69.
- Adorno, T. W. (2006). Ideas sobre la sociología de la música. En: T. W. Adorno, *Escritos musicales I-III* (pp. 9-23). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (1969). *La Sociedad. Lecciones de Sociología*. Buenos Aires: Proteo.
- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (2001). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Aisa, M. (2007) Agrupación Pro-cultural Faros. *Enciclopèdic Noticiari*, 32 : 20-22.
- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Alabarces, P. (2005). 11 Apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina. En Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, *VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Disponi-

ble en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/pabloalabarces.pdf> (consulta: noviembre de 2012)

- Alabarces, P. et al. (2008) "Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia" En Alabarces, P. (comp.) *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular* (Pp. 31-58). Buenos Aires: Paidós.
- Alabarces, P. (2008). Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Revista Transcultural de Música*. [On line], 12. Disponible en:
- Alberdi, J. B. (1955) *Fragmento preliminar al estudio del Derecho*. Buenos Aires: Hachette.
- Althusser, L. (1984). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Anderson, P. (2003). Neoliberalismo: un balance provisorio. En E. Sader, P. Gentili (Eds.), *La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social* (pp. 13-27). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Anderson, C. (2007), *La economía long tail*. Barcelona: Urano.
- Aneesh, A. (2009). Global Labor: Algoric Modes of Organization. *Sociological Theory*. 27, 4, 347-370.
- Anverre, A. et al. (1982). *Industrias Culturales: el futuro de la cultura en juego*. México: Fondo de Cultura Económica/UNESCO.
- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Attali, J. (1985) *Noise. The Political Economy of Music*. London: University of Minnesota Press.
- Azenha, G. (2006). The Internet and the Decentralisation of the Popular Music Industry: Critical Reflections on Technology, Concentration and Diversification. *Radical Musicology*. [On line], 1. Disponible en: <http://www.radical-musicology.org.uk/2006/Azenha.htm> (sulta: octubre 2020).
- Aznar Soler, M. (1999). Escena y literatura dramática del exilio republicano español de 1939. En M. Aznar Soler (Ed.), *El exilio teatral republicano de 1939* (pp. 11-53). Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees-GEXEL.

- Baer, L. (2012) Mercados de suelo y producción de vivienda en la RMBA. Tendencias recientes de desarrollo urbano y acceso a la ciudad. *Revista Iberoamericana de Urbanismo*, 8: 43-58.
- Baer, L. (2008) Precio del suelo, actividad inmobiliaria y acceso a la vivienda: el caso de la ciudad de Buenos Aires luego de la crisis de 2001/2002. *Ciudad y Territorio*, 156: 345-360.
- BAFIM (Feria Internacional de Música de Buenos Aires) (2007) *Programa de mano*, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Banks, M. (2010). Craft Labour and Creative Industries. *International Journal of Cultural Policy*. 16, 3, 305-321.
- Bannister, M. (2006). "Loaded": Indie Guitar Rock, Canonism, White Masculinities. *Popular Music*. 25, 1, 77-95
- Barbero, J. M. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barbetta, P. y Bidaseca, K. (2004). Reflexiones sobre el 19 y 20 de diciembre de 2001 "Piquete y cacerola, la lucha es una sola": ¿emergencia discursiva o nueva subjetividad? *Revista Argentina de Sociología*. 2, 2, 67-88.
- Barna, R. E. (2011) Online and Offline Rock Music Networks: A case study on Liverpool, 2007-2009. [Tesis doctoral sin publicar] *University of Liverpool*. Disponible en: http://research-archive.liv.ac.uk/4313/4/BarnaEmi_Jul2011_4313.pdf (consulta: septiembre 2012).
- Baym, N. K. (2007). The New Shape of Online Community: The Example of Swedish Independent Music Fandom. *First Monday*. [On line], 8, 12. Disponible en: <http://people.ku.edu/~nbaym/2007BaymFirstMonday.pdf>
- Baym, N. K. y Burnett, R. (2009). Amateur Experts: International Fan Labor in Swedish Independent Music. *International Journal of Cultural Studies*. 5, 12, 1-17.

- Becerra, M.; Hernández, P. y Postolski, G. (2003), “La concentración de las industrias culturales”, en VV. AA. *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina* (pp. 55-84). Buenos Aires: Ediciones CICCUS y Secretaría de Cultura de la Nación.
- Benedetti, C. (2008). El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo. *Revista Transcultural de Música*. [On line], 12. Disponible en: <https://tinyurl.com/y4vdara9> (consulta: octubre 2020).
- Benito, K. (2007, septiembre 19-21) Metáforas de la cultura independiente. En Universidad de Buenos Aires, [CD-ROM] *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1998). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Península.
- Bennett, T., Savage, M., Silva, E., Warde, A., Gayo-Cal, M. y Wright, D. (2009). *Culture, Class, Distinction*. Oxon/ New York: Routledge.
- Beyers, W. B. (2003). On the Geography of the New Economy: Perspectives from the United States. *Service Industries Journal*. 23, 1, 4-26.
- Bhabba, H. (1996). Culture’s In-Between. En S. Hall, P. Du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 53-60). London: Sage.
- Biagini, H. (1989). La identidad, un viejo problema visto desde el nuevo mundo. *Nueva Sociedad*. 99, 96-103.
- Blondeau, O. (2004). Génesis y subversión del capitalismo informacional. En O. Blondeau, N. D. Whiteford, C. Vercellone, A. Kyrou, A. Corsani, E. Rullani, Y. M. Boutang, M. Lazzarato, *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva* (pp. 31-48). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Boix, O. (2013) Sellos emergentes en La Plata: Nuevas configuraciones de los mun-

- dos de la música. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Boix, O. (2018) Indies y profesionales: sellos y amistades en La Plata. La Plata: Gorla.
- Boix, O., Gallo, G., Irisarri, V. y Semán, P. (2018) “Romanticismo, crítica y uso: los emprendimientos musicales independientes y las discusiones del campo de estudios de la música”. *El oído pensante* 6 (2): 77-99.
- Boltanski, L. y Chiapello, E. (2007). *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso.
- Bourdieu, P. (1984). *La distinción*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1995). *Outline of a theory of practice*. Cambridge: University Press.
- Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Quadrata.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brandenburg, K. y Popp, H. (2000) “An Introduction to MPEG Layer-3” *EBU Technical Review*, 283: 1-15. Disponible en: http://tech.ebu.ch/docs/techreview/trev_283-popp.pdf (consulta: octubre de 2012).
- Breen, M. (2004). The Music Industry, Technology and Utopia – An Exchange between Marcus Breen and Eamonn Forde: Busting the Fans – the Internet’s Direct Access Relationship. *Popular Music*. 23, 1, 79-82.
- Bryman, A. (1984). The Debate about Quantitative and Qualitative Methods: A Question of Methods or Epistemology? *British Journal of Sociology*. 35, 75-92.
- Bulloni Yaquinta, M. N. (2009) Flexibilización laboral y mecanismos informales de regulación de los mercados de trabajo: Un estudio en la producción cinematográfica argentina. *Trabajo y Sociedad*, 12 (11): 1-15. [en línea] Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/tys/n12/n12a02.pdf> (consulta: octubre 2020).
- Burkart, P. (2005). Loose Integration in the Popular Music Industry. *Popular Music & Society*. 28, 4, 489-500.

- Caio Netto, M. (2009, agosto 31 – septiembre 4) Com-partilhando idéias e sons: sobre o consumo da música elaborado discursivamente. En Asociación Latinoamericana de Sociología, *XXVII Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología*.
- Caletti, S. (2006). *Comunicación y espacio público. Notas para repensar la democracia en la sociedad contemporánea. Segunda parte: repensar el concepto de lo público*. Manuscrito no publicado, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Caletti, S. (2003). Decir, autorrepresentación, sujetos. Tres notas para un debate sobre política (y comunicación). *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política*. 17, 19-78.
- Callahan, M. (2005). *The Trouble with Music*. Edimburgh: AK Press.
- Calvi, J. C. (2006). La industria de la música, las nuevas tecnologías digitales e Internet. Algunas transformaciones y salto en la concentración. *Zer*. 21, 121-137.
- Cammaerts, B. (2010) "From vinyl to one/zero and back to scratch: Independent Belgian micro labels in search of an ever more elusive fan-base." *Electronic working papers*, 20. London: London School of Economics. Disponible en: <https://core.ac.uk/reader/17167> (consulta: septiembre 2020)
- CAPIF (Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas) (2007). *Mercado de la música en Argentina*. Buenos Aires: CAPIF. [On line]. Disponible en: www.capif.org.ar (consulta: julio 2012).
- CAPIF (Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas) (2019) *El libro blanco de la música grabada en Argentina 2019*. Buenos Aires: CAPIF. [On line]. Disponible en: www.capif.org.ar
- Carilla, E. (1958) El teatro independiente en la Argentina. *Universidad (Santa Fe)*, 37: 53-82.

- Carnicer, L. (2000, agosto 23-27) Rock en Argentina 1970-1980: “del mimetismo al estilo propio”. En Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular – Rama Latinoamericana, *III Congreso Latinoamericano IASPM-AL*. [On line]. Disponible en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Carnicer.pdf> (consulta: octubre 2012).
- Carnicer, L. y Diaz, C. (2009) Discursos hegemónicos y rupturas en la música para jóvenes y el folklore en la Argentina de 1968. *Boletín música. Revista de música latinoamericana y caribeña*, 25: 25-40.
- Carozzi, M. J. (2009). Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. *Religião & Sociedade*. 29, 1, 126-145.
- Carrillo Rodríguez, I. (2009, junio 11-14) Popular Music and the Work of Recollection in Early 1980s Argentina. En Congress of the Latin American Studies Association, Rio de Janeiro. Disponible en: <https://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/CarrilloRodriguez-Illa.pdf> (consulta: septiembre de 2012).
- Carvalho, J. J. (2003). World Music, ¿El folklore de la globalización? *Revista Transcultural de Música*. [On line], 7. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a214/world-music-el-folklore-de-la-globalizacion> (consulta: septiembre 2020).
- Castells, M. (2000). *La era de la información. Vol. 1. La sociedad red*. Madrid: Alianza.
- Castro, C. y Novoa, L. (2005, agosto 23-27) El productor discográfico como mediación determinante en el resultado estético – formal en el rock latinoamericano actual. Una aproximación a sus múltiples competencias a través del trabajo de Gustavo Santaolalla. En Actas de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular – Rama Latinoamericana, *VI Congreso Latinoamericano IASPM-AL*.

- Cevasco, M. E. (2003). *Para leer a Raymond Williams*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Chan, T. W. y Goldthorpe, J. H. (2006). Social Stratification and Cultural Consumption: Music in England. *European Sociological Review*. 23, 1, 1-19.
- Christopherson, S. (2008). Beyond the Self-expressive Creative Worker. An Industry Perspective on Entertainment Media. *Theory, Culture & Society*. 25, 7-8, 73-95.
- Citro, S. (2008). El rock como un ritual adolescente. Transgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit. *Revista Transcultural de Música*. [On line], 12. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdf-Red.jsp?iCve=82201203> (consulta: agosto 2012).
- Conheim, N., Geisinger, D. y Pienika, E. (2008). *Impactos de las nuevas tecnologías en la industria musical*. Manuscrito no publicado, Universidad de la República, Uruguay.
- Corti, B. (2007). Las redes del disco independiente: apuntes sobre producción, circulación y consumo. En AA.VV., *Las industrias culturales en la Ciudad de Buenos Aires. Concurso de ensayos 2007*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires.
- Corti, B. (2009, septiembre 29 – octubre 2) Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón: El debate sobre el vivo de la música independiente. En Universidad Nacional de General San Martín, *VIII Reunión de Antropología del MERCOSUR*.
- Cragolini, A. (2006). "Articulaciones entre violencia social, signifiicante sonoro y subjetividad: la cumbia villera en Buenos Aires." *Revista Trans*, 10. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a147/articulaciones-entre-violencia-social-signifiicante-sonoro-y-subjetividad-la-cumbia-villera-en-buenos-aires> (consulta: octubre 2020).
- Crompton, R. (1994). *Clase y estratificación, una introducción a los debates actuales*. Madrid: Tecnos.

- Crompton, R. y Scott, J. (2005). Class Analysis: Beyond the Cultural Turn. En F. Devine, M. Savage, J. Scott, R. Crompton, *Rethinking Class. Culture, Identities and Lifestyle* (pp. 186-203). London: Pallgrave Macmillan.
- Dale, P. (2009). Punk as Folk: Tradition as Inevitability, the Appearance of Subjectivity and the Circuitry of Justice. *Radical Musicology*, 4. Disponible en: <http://www.radical-musicology.org.uk/2009/Dale.htm> (consulta: octubre 2020).
- Dale, P. (2008). It was Easy, it was Cheap, so What?: Reconsidering the DIY Principle of Punk and Indie Music. *Popular Music History*. 3, 2, 171-193.
- Dalton, B. (2004). Creativity, Habit and the Social Products of Creative Action: Revising Joas, Incorporating Bourdieu. *Sociological Theory*. 22, 4, 603-622.
- Dantas, M. (1999). Capitalismo na Era das Redes: trabalho, informação e valor no ciclo da comunicação produtiva. En H. Lastres, S. Albagli (Eds.), *Informação, e Globalização na Era do Conhecimento* (pp. 216-261). São Paul: Campus.
- Dantas, M. (2003). Informação e trabalho no capitalismo contemporâneo. *Lua Nova*. 60, 5-44.
- Day, B. (2011). In Defense of Copyright: Record Labels, Creativity, and the Future of Music. *Seton Hall Journal of Sports and Entertainment Law*, 21 (1): 61-103. Disponible en: http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1609689 (consulta: julio 2012).
- DCMS (Department of Culture, Media and Sport). (2001). *Creative Industries Mapping Document*. London: DCMS.
- De Erlich, F. (1993). *La interacción polémica: estudio de las estrategias de oposición en francés*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- De Gori, E. (2005). Notas sociológicas sobre la cumbia villera. *Lectura del drama social urbano. Convergencia*. 38, 353-372.

- De Marchi, L. (2006). *A nova produção independente: indústria fonográfica brasileira e novas tecnologias da informação e da comunicação*. (Tesis de maestría no publicada). Niteroi: Universidade Federal Fluminense.
- De Nora, T. (2000). *Music and Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Oliveira, R. B. (2006) *O escândalo de uma nova perspectiva: Trajetória do movimento do rock argentino (1966-1973)*. Tesis de Maestría no publicada, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-graduados em História da São Paulo, Brasil.
- Devine, F. y Savage, M. (2005). The Cultural Turn, Sociology and Class Analysis. En F. Devine, M. Savage, J. Scott, R. Crompton, *Rethinking Class. Culture, Identities and Lifestyle* (pp. 1-23). London: Pallgrave Macmillan.
- Diago, N. (1995). La guerra civil española (1936-1939) en el teatro argentino de la época. En O. Pellettieri (Ed.), *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino* (pp. 205-216). Buenos Aires: Galerna y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Díaz, E. (2005). *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Diederichsen, D. (2005). *Personas en loop*. Buenos Aires: Interzona.
- Dolata, U. (2011) The Music Industry and the Internet. A Decade of Disruption and Uncontrolled Sectoral Change. Stuttgart: University of Stuttgart. Disponible en: http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2011/6270/pdf/soi2_dolata_music_industry.pdf (consulta: octubre 2012).
- Domínguez, M. E. (2009). *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. (Tesis de Doctorado no publicada). Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.
- Dubatti, J. (2006). Teatro independiente y pensamiento alternativo: traducción del otro y metáfora de sí en África de Roberto Arlt. En H. E. Biagini, A. A. Roig

- (Dirs.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo II: Obreroismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)* (pp. 405-415). Buenos Aires: Biblos.
- Echeverría, E. ([1846] 1915) *Dogma Socialista : precedido de una ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 1837*. Buenos Aires : La Cultura Argentina.
- Featherstone, M. (1991). *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fernández Bitar, M. (1987) *Historia del rock en Argentina: Una investigación cronológica*. Buenos Aires: El juglar.
- Fernández, T. (1997). *Teoría y crítica literaria de la emancipación hispanoamericana*. Alicante: Instituto de Cultura Alicantina Juan Gil-Albert.
- Fernández, T. (1998). *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*. Madrid: Akal.
- Fischer, P. V. y Ogás Puga, G. (2006). El Teatro del Pueblo: período de culturización (1930-1949). En O. Pelletieri (Dir.), *Teatro del Pueblo: una utopía concretada* (pp. 159-212). Buenos Aires: Galerna.
- Fischerman, D. (2004). *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Fontanari, I. P. (2004, junio 21-25) Música eletrônica e identidade joven: a diversidade do local. En Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular – Rama Latinoamericana, *V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*.
- Forde, E. (2004). The Music Industry, Technology and Utopia – An Exchange between Marcus Breen and Eamonn Forde: So, What Would the Music Industry say? Presenting a Case for the Defense. *Popular Music*. 23, 1, 82-86.
- Foster, D. (1986). *The Argentine "Teatro independiente", 1930-1955*. York: Spanish Literature Publishing Co.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 413-436). Madrid: Trotta.
- Frith, S. (2006). La industria de la música popular. En S. Frith, W. Straw, J. Street (Eds.), *La otra historia del rock* (pp. 53-86). Barcelona: Robinbook.
- Fuertes, F. Goyburu, M. L. y Kosacoff, B. (2006). *La responsabilidad social empresaria: ¿sólo un discurso?* Santiago de Chile: CEPAL.
- Fumagalli, A. (2010). *Bioeconomía y capitalismo cognitivo. Hacia un nuevo paradigma de la acumulación*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Gallego, M. (2007). Identidad y hegemonía: el tango y la cumbia como “constructores” de la nación. *Papeles del CEIC*. 2, 1-25.
- Gallo, G. y Semán, P. (2012) “Música y nuevas tecnologías: efectos de pluralización”. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 35: 151-162.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Paidós.
- García, D. F. (2009). Hacia la (re)construcción del campo musical nacional. Una lectura en clave de rock. *Revista Colombiana de Antropología*. 45, 2, 287-321.
- García, D. (2008). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Nómadas*. 29, 187-199.
- Garnham, N. (1997). Economía política y estudios culturales: ¿reconciliación o divorcio? *Causas y Azares*. 6, 33-46.
- Garnham, N. (2005). From Cultural to Creative Industries: an Analysis of the Implications of the “Creative Industries” Approach to the Arts and Media Policy Making in the United Kingdom. *International Journal of Cultural Policy*. 11, 1, 15-29.
- Garofalo, R. (1987). How Autonomous is Relative: Popular Music, the Social Formation and Cultural Struggle. *Popular Music*. 6, 1, 77-92.

- Getino, O. (1995). *Las industrias culturales en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Getino, O. (2001, mayo 3-5) Aproximación a un estudio de las industrias culturales en el Mercosur (incidencia económica, social y cultural para la integración regional). En Organización de Estados Iberoamericanos, *Seminario Internacional Importancia y Proyección del Mercosur Cultural con miras a la Integración*. [On line]. Disponible en: <http://www.oei.es/cultura2/getino.htm> (consulta: junio 2020).
- Ghirardi, O. (2007). *La Generación del '37 en el Río de la Plata*. Córdoba: Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Córdoba.
- Gil, R. (2006). La piratería en España: el caso de la industria musical y el cine. *Occasional Paper*. [On line], 7, 1, 1-21. Disponible en: <http://www.iese.edu/research/pdfs/OP-07-01.pdf> (consulta: octubre 2020).
- Gill, R. y Pratt, A. (2008). In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work. *Theory, Culture & Society*. 25, 7-8, 1-30.
- Girard, A. (1982). Las industrias culturales: ¿obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural? En UNESCO (Ed.), *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego* (pp. 25-45). México: Fondo de Cultura Económica.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory*. Chicago: Aldine.
- González, Juan Pablo. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*. 55, 195, 38-64.
- Gorelik, A. (2008). El romance del espacio público. *Alteridades*. 18, 36, 33-45.
- Grinberg, M. (2008) *Cómo vino la mano: orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

- Grossberg, L. (2010). Raymond Williams and the Absent Modernity. En M. Seidl, R. Horak, L. Grossberg (Eds.), *About Raymond Williams* (pp. 18-33). Abingdon: Routledge.
- Grossberg, L. (2006). Does Cultural Studies have Futures? Should it? (or What's the Matter with New York?). *Cultural Studies*. 20, 1, 1-32.
- Grüner, E. (2006) "Lecturas culpables. Marx(ismos) y la praxis del conocimiento". En Borón, A.; Amadeo, J. y González, S. (comp.) *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas* (Pp. 105-147). Buenos Aires: CLACSO.
- Guerra Lage, M. C. (2009). Intervenciones urbanas en la ciudad global. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007). *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*. 7, 1, 355-374.
- Guerrero, J. (2012). "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización ". TRANS-Revista Transcultural de Música, 16. Disponible en: http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf (consulta: octubre 2020).
- Gutiérrez, J. M. (2006) Discurso en la inauguración del Salón Literario el 23 de Junio de 1837. *De la poesía y elocuencia de las tribus de américa y otros textos* (pp. 3-13). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo popular. En R. Samuels (Ed.), *Historia popular y teoría socialista* (pp. 93-110). Barcelona: Crítica.
- Hall, S. (1991). The local and the global: Globalization and Ethnicity. En A. D. King (Ed.), *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the representation of Identity* (pp. 19-39). Binghamton: Macmillan-State University of New York at Binghamton.

- Halnon, K. B. (2005). Alienation Incorporated: "F*** the Mainstream Music" in the Mainstream. *Current Sociology*. 53, 3, 441-464.
- Hardt, M. y Negri, T. (2002). *Imperio*. Barcelona: Paidós.
- Harvey, D. (2006). *Spaces of Global Capitalism*. London: Verso.
- Hennion, A. (1989). An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music. *Science, Technology and Human Values*. 14, 4, 400-424.
- Herrera Gómez, M. y Soriano Miras, R. M. (2004). La teoría de la acción social en Erving Goffman. *Papers: Revista de Sociología*. 73, 59-79.
- Herrera Montero, B. (2009-2010). Estudios subalternos en América Latina. *Diálogos*. 10, 2, 109-121.
- Hesmondhalgh, D. (1996). *Independent Record Companies and Democratisation in the Popular Music Industry*. Tesis de Doctorado no publicada, Goldsmiths College, London.
- Hesmondhalgh, D. (2007). Creative Labour as a Basis for a Critique of Creative Industries Policy. En G. Lovink, N. Rossiter (Eds.), *My Creativity Reader. A Critique of Creative Industries* (pp. 61-69). Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Hesmondhalgh, D. (1998). The British Dance Music Industry: A Case Study of Independent Cultural Production. *The British Journal of Sociology*. 49, 2, 234-251.
- Hesmondhalgh, D. (1999). Indie: the Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre. *Cultural Studies*. 13, 1, 34-61.
- Hesmondhalgh, D. (2005). Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. *Journal of Youth Studies*. 8, 1, 21-40.
- Hesmondhalgh, D. y Baker, S. (2008). Creative Work and Emotional Labour in the Television Industry. *Theory, Culture and Society*. 25, 7-8, 97-118.
- Hesmondhalgh, D. y Pratt, A. (2005). Cultural Industries and Cultural Policy. *International Journal of Cultural Policy*. 11, 1, 1-14.

- Ibarra, H. (2004). La construcción social y cultural de la música. Comentarios al dossier de Íconos 18. *Íconos*. 19, 80-86.
- IFPI (2019). *Global Music Report 2019*. London: IFPI
- Illouz, E. (2007) *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz.
- Iñigo Carrera, J. (2008) *El capital: razón histórica, sujeto revolucionario y conciencia*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Iñigo Carrera, J. (2002) “Estancamiento, crisis y deuda externa: Evidencias de la especificidad de la acumulación de capital en la Argentina”, *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, n° 23.
- Iñigo Carrera, N. (2009). La situación de la clase obrera en la Argentina del capital financiero. *Theomai*. 19, 119-134.
- Jacques, T. de Alencar (2007) O puro e o impuro no universo das concepções musicais de bandas de rock independente de Florianópolis (SC). *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 50 (2): 785-810.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.
- Jones, S. (2000). Music and the Internet. *Popular Music*. 19, 2, 217-230.
- Jones, S. (2002). Music that Moves: Popular Music, Distribution and Network Technologies. *Cultural Studies*. 16, 2, 213-232.
- Kaliman, R. (2001). Cómo reconstruir la conciencia de los subalternos. En I. Rodríguez (Ed.), *Convergencia de tiempos. Estudios subalternos/Contextos latinoamericanos. Estado, cultura, subalternidad* (pp. 103-116). Amsterdam: Rodopi.
- Kantor, D. (2019) “Tickets, sponsors y rock & roll. Ola de fusiones y alianzas en la industria de la música en vivo”, *Clarín*, 20/01/2019. Disponible

- en: https://www.clarin.com/economia/ola-fusiones-alianzas-industria-musica-vivo_0_ChD64JyDo.html (consulta: octubre 2020).
- Kappel, T. (2009) Ex Ante Crowdfunding and the Recording Industry: A Model for the U.S. *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review*, 29: 375-385. Disponible en: <http://digitalcommons.lmu.edu/elr/vol29/iss3/3> (consulta: octubre 2020).
- Karubian, S. (2009) 360° Deals: an Industry Reaction to the Devaluation of Recorded Music. *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, 18: 395-461. Disponible en: <http://mylaw2.usc.edu/why/students/orgs/ilj/assets/docs/18-2%20Karubian.pdf> (consulta: octubre 2020).
- Katz, C. (2000). La teoría del control patronal: Balance de una discusión. *Revista Estudios del Trabajo*. 19, 3-34.
- Katz, J. (2006). *Tecnologías de la información y la comunicación e industrias culturales. Una perspectiva latinoamericana*. Santiago: CEPAL.
- Keightley, K. (2006). Reconsiderar el rock. En S. Frith, W. Straw, J. Street (Eds.), *La otra historia del rock* (pp. 155-194). Barcelona: Ma non Troppo.
- King, A. (2000). Thinking with Bourdieu against Bourdieu: A “Practical” Critique of the Habitus. *Sociological Theory*. 18, 3, 417-433.
- King, A. (2003). The Outsider as Political Leader: the Case of Margaret Thatcher. *The British Journal of Political Sciences*. 32, 3, 435-454.
- Kruse, H. (2003). *Site and Sound: Understanding Independent Music Scenes*. New York: Peter Lang.
- Kruse, H. (2010). Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off. *Popular Music and Society*. 33, 5, 625-639.
- Kurlat Ares, S. (2007) “El lenguaje de la tribu: los códigos del rock nacional entre Charly García y Marcelo Cohen.” *Revista Iberoamericana*, LXXIII (218), enero-marzo 2007, 145-164.

- Laclau, E. (2005). *On Populist Reason*. London: Verso.
- Lamacchia, M. C. (2012) *Otro cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.
- (2017). *La música independiente en la era digital*. (Tesis de posgrado). Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/727>
- Larra, R. (1978). *Leónidas Barletta: el hombre de la campana*. Buenos Aires: Conducta.
- Lash, S. y Urry, J. (1998). *Economías de signos y espacios*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lazzarato, M. (1996). Immaterial Labour. En P. Virno, M. Hardt (Eds.), *Radical Thought in Italy Today* (pp. 133-147). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lechner, N. (2000). Nuevas Ciudadanías. *Revista de Estudios Sociales*. 5, 25-31.
- Leyshon, A.; Webb, P.; French, S.; Thrift, N. y Crewe, L. (2005). On the Reproduction of the Musical Economy after the Internet. *Media, Culture and Society*. 27, 2, 177-209.
- Lindič et al. (2012) "Higher growth through the Blue Ocean Strategy: Implications for economic policy". *Research Policy*, 41: 928-938.
- Liska, M.M. (2009). El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados. *Revista Transcultural de Música*. [On line], 13. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a53/el-tango-como-disciplinador-de-cuerpos-ilegitimos-legitimados> (consulta: agosto 2020).
- Liska, M. M. (2008). Cultura popular y nuevas tecnologías: El baile del Neo-tango. *La revista del CCC*. 2. Disponible en: <https://tinyurl.com/y3dyad5b> (consulta: noviembre 2020).

- Longoni, A. y Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- López, L. B. (1995). El Happening y el Instituto Di Tella. En O. Pellettieri, G. Goodyard (Comps.), *De Eugene O'Neill al "Happening". Teatro norteamericano y teatro argentino 1930-1990* (pp. 71-82). Buenos Aires: Galerna.
- Lucas, M. E. (2000). Gaucho Musical Regionalism. *British Journal of Ethnomusicology*. 9, 1, 41-60.
- Luchetti, F. y Quiña, G. (2008) Del fonógrafo a la pantalla grande. Las tecnologías sonoras en los albores de la industria cultural. *Revista Question*, 18. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/543/461> (consulta: junio 2012).
- Luchetti, K. (2007) *Estructuración de la producción y organización empresaria en la industria fonográfica. El surgimiento de asociaciones de productores fonográficos "independientes"*. Tesina de Grado no publicada, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Argentina.
- Lukács, G. (1973). Vieja y nueva Kultur. En *Revolución socialista y antiparlamentarismo, Cuadernos de Pasado y Presente*. 41, 74-86.
- Luker, M. J. (2010). The Managers, the Managed, and the Unmanageable: Negotiating Values at the Buenos Aires International Music Fair. *Ethnomusicology Forum*. 19, 1, 89-113.
- Lunardelli, L. (2002) *Alternatividad, divino tesoro. El rock argentino en los 90*. Buenos Aires: Biblos.
- Mac Dowell, L. y Christopherson, S. (2009). Transforming Work: New Forms of Employment and their Regulation. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*. 2, 3, 335-342.
- Mac Robbie, A. (2009). Reflections on Precarious Work in the Cultural Sector. En B. Lange, A. Kalandides, B. Stober, I. Wellmann (Eds.), *Governance der Kreativwirtschaft: Diagnosen und Handlungsoptionen* (pp. 123-139). Bielefeld: Transcript Verlag.

- Madoery, D. (2000). Los procedimientos de producción musical en música popular. *Revista del Instituto Superior de Música de la UNL*. 7, 76-93.
- Madoery, D. (2002). El caso 'Árbol'. Un ejemplo que nos permite ver algo del bosque. En *Actas del IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, México.
- Madoery, D. (2005, agosto 23-27) Gustavo Santaolalla: El productor artístico en el contexto del rock latinoamericano. En *Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular – Rama Latinoamericana, VI Congreso Latinoamericano IASPM-AL*.
- Magaudda, P. (2009). Processes of Institutionalisation and "Symbolic Struggles" in the "Independent Music" Field in Italy. *Modern Italy*, 14, 3, 295–310.
- Mall, T. A. (2004). "Community, authenticity and independent music". [Presentación no publicada] The Chicago School of Media Theory, Chicago.
- Mallon, F. (2001). Promesa y dilema de los estudios subalternos: Perspectivas a partir de la historia latinoamericana. En I. Rodríguez (Ed.), *Convergencia de Tiempos. Estudios subalternos / contextos latinoamericanos. Estado, cultura, subalternidad* (pp. 117-154). Amsterdam: Rodopi.
- Marchini, J. (2007). *El tango en la economía de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Marcuse, H. (1986). *Ensayos sobre política y cultura*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Margolis, D. (1985). Redefining the Situation: Negotiations on the Meaning of "Woman". *Social Problems*. 32, 332-347.
- Margulis, M. (Comp.). (1994). *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Marial, J. (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe.

- Marx, K. (1989) Introducción general a la crítica de la economía política/1857. México: Siglo XXI.
- Marx, K. (2001) *El capital. Crítica de la economía política. 1.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Marx, K. (2006). *Manuscritos económico-filosóficos de 1844.* Buenos Aires: Colihue.
- McGuigan, Jim. (2009). Doing a Florida Thing: the Creative Class Thesis and Cultural Policy. *International Journal of Cultural Policy.* 15, 3, 291–300.
- Menéndez, E. (2002). El malestar actual de la antropología o la casi imposibilidad de pensar lo ideológico. *Revista de Antropología Social.* 11, 39-87.
- Menéndez, N. D. (2010). La múltiple dimensión de la precariedad laboral: el caso de la administración pública en la Argentina. *Revista de Ciencias Sociales Universidad de Costa Rica.* 128-129, 119-136.
- Miguel, P. (2011). Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010. En L. Rubinich, P. Miguel (Eds.), *01 10: Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos aires 2001-2010* (pp. 45-69). Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Miller, T. (2018) *El trabajo cultural.* Barcelona: Gedisa.
- Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. (2019). *Culturas independientes.* Buenos Aires: Autor.
- Molinari, V. (2003). Identidades juveniles, una mirada sobre el rock nacional de fin de siglo... cuerpos, músicas y discursos. En A. Wortman (Ed.), *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en Argentina de los noventa* (pp. 205-217). Buenos Aires: La Crujía.
- Montag, W. (1998). Can the Subaltern Speak and Other Transcendental Questions. *Cultural Logic.* 1, 2. Disponible en: <http://clogic.eserver.org/1-2/montag.html>.
- Moreno, F. y Quiña, G. (2018) “La industria musical argentina en tiempos del negocio digital: un análisis del lugar de las NTICs en las prácticas y discursos de sus actores”. *Hipertextos*, 6 (9): 96-131.

- Mouffe, C. (1985). Hegemonía, política e ideología. En J. Labastida M. Del Campo (Coord.), *Hegemonía y alternativas políticas en América Latina* (pp. 125-145). México: Siglo XXI.
- Moulier Boutang, Y. (2004). Riqueza, propiedad, libertad y renta en el capitalismo cognitivo. En O. Blondeau, N. D. Whiteford, C. Vercellone, A. Kyrou, A. Corsani, E. Rullani, Y. M. Boutang, M. Lazzarato, *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva* (pp. 107-128). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Mullholland, N. (2008). The Cultural Economy. *Renewal, a Journal of Social Democracy*. [On line], 16, 2. Disponible en: https://www.research.ed.ac.uk/portal/files/10015099/The_cultural_economy.pdf (consulta: octubre 2020).
- Neffa, J. C.; Oliveri, Maria Laura; Persia, Juliana; Trucco, Pablo (2010) La crisis de la relación salarial: naturaleza y significado de la informalidad, los trabajos, empleos precarios y los no registrados; *CEIL-PIETTE Empleo, desempleo & políticas de empleo*; 1: 1-129.
- Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge
- Negus, K. (2002) The Work of Cultural Intermediaries and the Enduring Distance between Production and Consumption. *Cultural Studies*. 16, 4, 501-515.
- Negus, K. (2006). Rethinking Creative Production away from the Cultural Industries. En J. Curran, D. Morley (Eds.), *Media & Cultural Theory* (pp. 197-208). London: Routledge.
- Neilson, B. y Rossiter, N. (2008). Precarity as a Political Concept, or, Fordism as Exception. *Theory, Culture & Society*. 25, 7-8, 51-72.
- Newman, M. (2009). Indie Culture: In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative. *Cinema Journal*. 48, 3, 16-34.

- Novick, M. (2000). Reconversión segmentada en Argentina: empresas, mercado de trabajo y relaciones laborales a fines de los 90. En E. de la Garza Toledo (Comp.), *Reestructuración productiva, mercado de trabajo y sindicatos en América Latina* (pp. 49-72), Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Nun, J. (1989) *La rebelión del coro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Oakes, K. (2009). *Slanted and Enchanted: The Evolution of Indie Culture*. New York: Henry Holt and Co.
- Observatorio de Industrias Creativas (OIC) (2010). *Anuario 2009*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Observatorio de Industrias Creativas (OIC) (2011). *La industria de la música en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Ochoa, A. M. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Revista Transcultural de Música*. [On line], 6. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica> (consulta: julio 2020).
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- OIC (Observatorio de Industrias Creativas). (2008a). *Informe de economía creativa de la ciudad de Buenos Aires. Delimitación y primeras estimaciones. Período 2003-2007*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires.
- OIC (Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires). (2008b). *Anuario 2006/2007*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- OIC (Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires) (2009) *Anuario 2008*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

- OIC (Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires) (s/f) *Guía de sellos discográficos de la ciudad*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Disponible en http://buenosaires.gov.ar/areas/produccion/industrias/observatorio/documentos/guias_sellos_ciudad.xls (consulta: agosto 2012).
- Ordaz, L. (1957). *El teatro en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Leviatán.
- Ortiz, M. (2007): “Aproximación a las nociones y realidades de las políticas culturales”, en Daniela Bobbio (comp.): *Inconsciente Colectivo, Producir y gestionar cultura desde la periferia* (Pp. 125-164). Córdoba: Ábaco – cultura contemporánea.
- Ouvina, H. (2003). “Las asambleas barriales y la construcción de lo ‘público no estatal’: la experiencia en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.” Informe final del concurso: Movimientos sociales y nuevos conflictos en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO 2002. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2002/mov/ouvina.pdf> (consulta: septiembre 2012)
- Pais Andrade, M. (2008). La ciudad autónoma de Buenos Aires y sus políticas culturales: construyendo refugios culturales. El caso del Programa Cultural en Barrios. *Revista Austral de Ciencias Sociales*. 14, 5-21.
- Palmeiro, C. (2004). *La industria discográfica y la revolución digital*. Buenos Aires: Subsecretaría de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires.
- Palmeiro, C. (2005). *La industria del disco*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires.
- Pang, L. (2009). The Labor Factor in the Creative Economy: A Marxist Reading. *Social Text*. 27, 2 99, 55-76.
- Pellettieri, O. (1990). Teatro independiente: utopía, continuidad y ruptura. *Espacio de Crítica de Investigación Teatral*. 4, 8, 67-80.

- Pellettieri, O. (1996). Introducción. En O. Pellettieri (Ed.) *El teatro y sus claves. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino* (13-19). Buenos Aires: Galerna y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Pellettieri, O. (2006). Algunos aspectos del “teatro de arte” en Buenos Aires. En O Pellettieri (Dir.), *Teatro del Pueblo: una utopía concretada* (pp. 69-158). Buenos Aires: Galerna.
- Pérez Colman, C. M. y Ripollés, F. (2009). El rock como campo de producción cultural autónomo. Autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock. *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*. 3, 2, 181-192.
- Peterson, R. y Berger, D. (1975). Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music. *American Sociological Review*. 40, 158-173.
- Ponieman, V. (2008, septiembre 4-7) El rol creciente de los sellos independientes. Empresas que afianzan su importancia dentro del nuevo esquema de negocios. *Conferencia dada en el marco de la Feria Internacional de Música de Buenos Aires*.
- Poulantzas, N. (1973). *Las clases sociales en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Pras, Amandine y Guastavino, Catherine. (2011). The Role of Music Producers and Sound Engineers in the Current Recording Context, as Perceived by Young Professionals. *Musicae Scientiae*. 15, 1, 73-95.
- Puente, S. (2007). *Industrias culturales*. Buenos Aires: Prometeo.
- Puga, G. O. (2011). Pilares de la escena independiente argentina. Roberto Arlt en el Teatro del Pueblo. *Stichomythia*. 11-12, 28-41. [On line]. Disponible en: http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_3.pdf
- Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

- Quiña, G. (2019) “La trampa del emprendedorismo cultural. El trabajo de los músicos (y las músicas) en la era de la digitalización: plataformas globales, precariedades locales.” En XXXII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, 1 al 6 de diciembre, Lima, Perú
- Quiña, G. (2017) “Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente”. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo (RELET)*, vol. 22, nro. 37: 197-220.
- Quiña, G. (2016) “Precariedade criativa: as condições de trabalho da produção musical independente em Buenos Aires”. En: Liliana Segnini y María Noel Bulloni (eds.) *Trabalho artístico e técnico na indústria cultural* (pp. 106-125), Sao Paulo: Itau Cultural. En: <https://www.itaucultural.org.br/trabalho-artistico-e-tecnico-na-industria-cultural-publicacao>
- Quiña, G. (2014) “De la autogestión al modelo de negocios 360°. La producción musical independiente en vivo en la ciudad de Buenos Aires (Argentina).” *Revista Aposta*, nro. 60, 1-27. Madrid, España. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495950256003>
- Quiña, G. (2013a) “Parte de la religión. Un abordaje crítico sobre la producción musical independiente en Argentina.” *Revista Papeles de Trabajo*, nro. 26, pp. 121-142. Universidad Nacional de Rosario, Argentina. <http://www.scielo.org.ar/pdf/paptra/n26/n26a07.pdf>
- Quiña, G. (2013b) “Hegemonía y desconocimiento de clases sociales. La producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires.” *Revista Trabajo y Sociedad*, nro. 21, pp. 279-294. Universidad Nacional de Santiago del Estero. Disponible en: <http://ref.scielo.org/6tzvt9> (consulta: noviembre 2020).

- Quiña, G. (2012). Prácticas musicales independientes: en torno a la esfera pública. En Wortman, A. (Ed.), *Mi Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa* (pp. 201-219). Buenos Aires: Prometeo.
- Quiña, G. (2009) Cultura y crisis en la gran ciudad. Los colectivos de artistas y el desarrollo de una nueva legitimidad en el arte. En Wortman, A. (Ed.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea* (pp. 213-246). Buenos Aires: Eudeba.
- Quiña, G. y Moreno, F. (2016) “Las músicas independientes en los suburbios. Claves para el abordaje de su dinámica actual a partir del caso de Avellaneda, Argentina.” *Cartografías del Sur*, nro. 3: 199-220.
- Quintero Rivera, A. (1998). Salsa de la gran fuga, la democracia y las músicas “mulatas”. En F. López Segrera (Ed.), *Los retos de la globalización. Ensayo en homenaje a Theotonio Dos Santos*. Caracas: UNESCO. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/unesco/quinte.rtf> (consulta: octubre 2012).
- Quintero Rivera, A. (2005). El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas “mulatas” a la modernidad eurocéntrica convencional. En D. Mato (Ed.), *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 267-282). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Rabasa, J. (2009). Postcolonialismo. En M. Szurmuk, R. M. Irwin (Coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 219-223). México: Instituto Mora/ Siglo XXI Editores.
- Rabey, M. (2007) Autobiografía. [en línea] http://autobiografiamariorabey.blogspot.com.ar/2007_05_01_archive.html
- Rabotnikoff, N. (1997). *El espacio público y la democracia moderna*. México: Instituto Federal Electoral.

- Rama, A. (1981). La conciencia crítica. *Enciclopedia Uruguaya*. 56, 102-119.
- Raunig, G. (2008). La industria creativa como engaño de masas. En B. Buden, J. Butler, A. De Nicola, B. Holmes, J. Kastner, M. Lazzarato, I. Lorey, S. Nowotny, G. Raunig, G. Roggero, R. Sánchez Cedillo, H. Steyerl, B. Vecchi, M. von Osten, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (pp. 27-42). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Regev, M. (1997). Rock Aesthetics and Musics of the World. *Theory, Culture and Society*. 14, 3, 125-142.
- Reguillo, R. (2003). Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión. *Revista Brasileira de Educación*. 23, 103-118.
- Richard, N. (2005). Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana. En D. Mato (Ed.), *Cultura, política y sociedad: Perspectivas latinoamericanas* (pp. 455-470). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Rifkin, J. (2002). *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós.
- Rivera, J. (1995). *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Riveros, C. K. (2006) "La escena roquera alterna en Lima" En Actas VII Congreso IASPM LA, La Habana, Cuba. Disponible en: <https://tinyurl.com/y4eg4kjr> (consulta: octubre 2020)
- Rockwell, E. (2009) *La experiencia etnográfica: historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos Aires: Paidós.
- Rodríguez, E. y Sánchez, R. (2004). Entre el capitalismo cognitivo y el Commonfare. En O. Blondeau, N. D. Whiteford, C. Vercellone, A. Kyrrou, A. Corsani, E. Rullani, Y. M. Boutang, M. Lazzarato, *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva* (pp. 13-28). Madrid: Traficantes de Sueños.

- Rodríguez, I. (2009). Subalternismo. En M. Szurmuk, R. M. Irwin (Coords.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 225-260). México: Instituto Mora; Siglo XXI Editores.
- Roig Telo, A.; Sanchez-Navarro, J. y Leibovitz, T. (2012) «Esta película la hacemos entre todos! Crowdsourcing y crowdfunding como prácticas colaborativas en la producción audiovisual contemporánea. *Revista Ícono*, 14 (1): 25-40. Disponible en: <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/113> (consulta: agosto 2020).
- Roig, A. (1981). *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Roldán, M. (2010). Trabajo “creativo” y producción de contenidos televisivos en el marco del capitalismo informacional contemporáneo. Reflexiones sobre el caso argentino en los dos mil. En S. Sel (Coord.), *Políticas de comunicación en el capitalismo contemporáneo* (pp. 69-98). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Ross, A. (2007). Nice if you can get it: the Mercurial Career of Creative Industries Policies. *Work Organisation, Labour and Globalisation*. 1, 1, 13-30.
- Ross, A. (2008). The New Geography of Work: Power to the Precarious? *Theory Culture and Society*. 25, 7-8, 31-49.
- Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Rozengardt, D. (comp.) (2008) *Pensar Cromañón*. Buenos Aires: Edición Hernán López Echagüe.
- Rubinich, L. y Miguel, P. (Eds.). (2011). *01 10: Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Ruiz Olabuenaga, J. I. e Ispizua, M. A. (1989). *La decodificación de la vida cotidiana. Métodos de investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

- Rullani, E. (2004). El capitalismo cognitivo: ¿Un déjà-vu? En O. Blondeau, N. D. Whiteford, C. Vercellone, A. Kyrou, A. Corsani, E. Rullani, Y. M. Boutang, M. Lazzarato, *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva* (pp. 99-106). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Saïtta, S. (2003). La dramaturgia de Elías Castelnuovo: del teatro social al teatro proletario. En O. Pellettieri (Ed.), *Escena y realidad. Estudios de teatro iberoamericano y argentino* (pp. 187-195). Buenos Aires: Galerna y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Salerno, D. (2005, septiembre 29-30) Cuarenta dibujos ahí en el piso: músicos y público en los conciertos de rock. En Universidad de Buenos Aires, *III Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Salerno, D. (2007, septiembre 19-21) Tribus, subcultura e identidad: una comparación de los estudios sobre rock. En Universidad de Buenos Aires, *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Salvia, A. (2003, agosto 13-16). Mercados duales y subdesarrollo en la Argentina: fragmentación y precarización de la estructura social del trabajo. En ASET, *VI Congreso Nacional de Estudios del Trabajo*.
- Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1820-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, B. (1997). Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. *Revista de Crítica Cultural*. 15, 32-38.
- Sauls, S. (2001) "College radio". En Browne R. y Browne P. (eds.) *The Guide to United States Popular Culture* (Pp. 186-187). Madison: University of Wisconsin Press.
- Sautú, R. (1999). *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Buenos Aires: de Belgrano.

- Sautú, R. (2003). *Todo es teoría: objetivos y métodos de investigación*. Buenos Aires: Lumière.
- Schanton, P. (2001, octubre 19). Rock Nacional Autogestionado. *Clarín, Suplemento Sí*.
- Schmidt-Welle, Friedhelm. (2010). Héroes y antihéroes. *Humboldt*. 51, 154, 47-48.
- Secretaría de Cultura de la Nación (2010) Diarios. Concentración y caída en la venta de ejemplares. *CLICK Boletín informativo del Laboratorio de Industrias Culturales*, 19.
- Secretaría de Cultura de la Nación y otros (2011) *Mercado de Industrias Culturales Argentinas. Programa de mano*.
- Scott, A. (2006). Creative Cities: Conceptual Issues and Policy Questions. *Journal of Urban Affairs*. 28, 1, 1-17.
- Secretaría de Cultura de la Nación (2006). *CLICK Boletín informativo del Laboratorio de Industrias Culturales*, 1.
- Secretaría de Cultura de la Nación (2011). Actualidad de la industria fonográfica. *Boletín Informativo CLICK*. 20.
- Secretaría de Cultura de la Nación (2012). *Cuenta satélite de cultura*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.
- Secretaría de Medios de Comunicación (2005) *Sistema Nacional de Consumos Culturales*. Buenos Aires: Jefatura de Gabinete de Ministros, Presidencia de la Nación.
- Semán, P. (2006). *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Gorla.
- Semán, P. y Vila, P. (1999). Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal. En D. Filmus, *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo* (pp. 225-259). Buenos Aires: FLACSO/EUDEBA.
- Sennet, R. (2002). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península.
- Shamir, R. (2005). Corporate Social Responsibility: A Case of Hegemony and Counter-Hegemony. En: B. de Sousa Santos, C. A. Rodríguez (Eds.), *Law and Globalization from Below: Towards a Cosmopolitan Legality* (pp. 92-117). Cambridge: Cambridge University Press.

- Shultz, B. (2011). *Handmade and DIY: The Cultural Economy in the Digital Age*. Tesis de Doctorado, University of Tennessee, Estados Unidos. [On line]. Disponible en: http://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/1025 (consulta: octubre 2020).
- Silba, M. (2005, septiembre 29-30) Identidades Juveniles Populares: entre el rock *chabón* y la cumbia *villera*. En Universidad de Buenos Aires, *III Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Silba, M. y Spataro, C. (2008). "Cumbia nena". Jóvenes bailanteras: entre las líricas, los relatos y el baile. En P. Alabarces, M. G. Rodríguez (Comps.), *Resistencia y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (pp. 89-111). Buenos Aires: Paidós.
- Sorrentino, P. (2012, mayo 10-12) Análisis del contexto en que fue sancionada la Ley N° 24.377/94 (Ley de cine de Argentina). En Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. [On line]. Disponible en: http://www.asaeca.org/aactas/sorrentino__pedro_-_ponencia.pdf (consulta: septiembre 2020).
- Spivak, G. (2003) ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*. 39, 297-364.
- Stahl, M. (2011) From Seven Years to 360 Degrees: Primitive Accumulation, Recording Contracts, and the Means of Making a (Musical) Living. *TripleC* 9(2): 668-688. Disponible en: <http://www.triple-c.at/index.php/tripleC/article/view/265> (consulta: octubre 2020).
- Storey, J. (2010). All Forms of Signification. En M. Seidl, R. Horak, L. Grossberg (Eds.), *About Raymond Williams* (pp. 34-44). Abingdon: Routledge.
- Strachan, R. (2003). *Do-It-Yourself: Industry, Ideology, Aesthetics and Micro Independent Record Labels in the UK*. (Tesis de Doctorado no publicada). University of Liverpool, Inglaterra.

- Strachan, R. (2007). Micro-Independent Record Labels in the UK: Discourse, DIY Cultural Production and the Music Industry. *European Journal of Cultural Studies*. 10, 2, 245-265.
- Straw, W. (1991). Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*. 5, 3, 368-388.
- Tarcus, H. (2007). *Marx en la Argentina. Sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos (1871-1910)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Taylor, B. y Whittier, N. (1999). Collective Identity in Social Movement Communities: Lesbian Feminist Mobilization. En J. Freeman, V. Johnson (Eds.), *Waves of Protests: Social Movements since the Sixties* (pp. 169-194). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Théberge, Paul. (2004). The Network Studio: Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music Making. *Social Studies of Science*. 34, 5, 759-781.
- Thornton, S. (1996). *Club Cultures: Music, Media & Sub-cultural Capital*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Uhart, C. y Molinari, V. (2009). Trabajo, política y cultura: abriendo espacios de producción material y simbólica. En A. Wortman (Ed.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte* (pp. 155-174). Buenos Aires: Eudeba.
- UK MUSIC (2019). *Music By Numbers 2019*. London: UK Music.
- UNESCO/CERLALC (2002). *Cultura, comercio y globalización. Preguntas y respuestas*. Bogotá: Ediciones UNESCO/CERLALC.
- UNESCO/UNCTAD (2008). *Creative Economy Report*. Geneva: United Nations.
- Usubiaga, V. (2003, marzo 27-29). Arte y memoria: las representaciones visuales en las posdictaduras sudamericanas. En Latin American Studies Association, *2003 Meeting Latin American Studies Association*. [Online].

- Disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2003/files/UsubiagaViviana.pdf> (consulta: septiembre 2012).
- Valenzuela Arce, J. M. (2004). *Paso del Nortec: This is Tijuana!* México: Trilce Ediciones.
- Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis.
- Vasilachis, I. (2006). La investigación cualitativa. En I. Vasilachis (Ed.), *Estrategias de investigación cualitativa* (pp. 23-64). Barcelona: Gedisa.
- Vecino, D. (2011). Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires. En L. Rubinich y P. Miguel (Eds.), *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010* (pp. 101-130). Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Vercellone, C. (2007). From Formal Subsumption to General Intellect: Elements for a Marxist Reading of the Thesis of Cognitive Capitalism. *Historical Materialism*. 15, 13-36.
- Viazmenski, J. (2001). Cinema as Negotiation in Rossana Campo's "L'attore Americano". *Italica*. 2, 203-220.
- Vila, P. (1985). Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En E. Jelín (Ed.), *Los nuevos movimientos sociales/1* (pp. 83-148). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Vila, P. (1989) Argentina's "Rock Nacional": The Struggle for Meaning. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 10 (1): 1-28.
- Vitale, C. (2006) "Frecuencias bien moduladas" *Suplemento No, Página/12*, 23 de Febrero de 2006. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2109-2006-02-26.html> (consulta: octubre 2020).
- Waits, J. (2008) "Does 'Indie' mean Independence? Freedom and Restraint in a Late 1990s US College Radio Community". *The Radio Journal. International Studies in Broadcast and Audio Media*, 5 (2-3): 83-96.

- Walsh, C.. (2007). ¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales. *Nómaditas*. 26, 102-113.
- Weinberg, F. ([1958] 1977) *El salón literario de 1837*. Buenos Aires: Hachette.
- Wendel, E. L. (2004). *New Potentials for "Independent" Music Social Networks, Old and New, and the Ongoing Struggles to Reshape the Music Industry*. Tesis de Maestría no publicada, Massachusetts Institute of Technology, Estados Unidos.
- Williams, R. (1960). *Culture and Society 1780-1950*. New York: Anchor/Doubleday.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, R. (1986). The Uses of Cultural Theory. *New Left Review*. 158, 19-31.
- Williams, R. (2001). *Cultura y Sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Willis, P. (2005). Notes on method. En S. Hall (Ed.) *Culture, Media, Language* (pp. 76-83). London: Taylor & Francis.
- Willis, P. y Trondman, M. (2000). Manifesto for Ethnography. *Ethnography*. 1, 1, 5-16.
- Winter, R. (2010). The Perspectives of Radical Democracy: Raymond Williams' Work and its Significance for a Critical Social Theory. En M. Seidl, R. Horak, L. Grossberg (Eds.), *About Raymond Williams* (pp. 45-56). Abingdon: Routledge.
- Wortman, A. (2001). El desafío de las políticas culturales en la Argentina. En D. Mato (Comp.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización – 2* (pp. 251-267). Caracas y Buenos Aires: UNESCO y Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

- Wortman, A. (2009). Espacios culturales de resistencia al discurso único, los usos de la comunicación para construir una ciudadanía nueva. En A. Wortman (Ed.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte* (pp. 51-61). Buenos Aires: Eudeba.
- Wright, E. O. (1992). Reflexionando, una vez más, sobre el concepto de estructura de clases. *Revista Zona Abierta*. 59-60, 17-73.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Yúdice, G. (2003). Los estudios culturales en la encrucijada de la incertidumbre. *Revista Iberoamericana*. 69, 203, 449-464.
- Zabiuk, M. G. (2007). Las revistas de rock en la Argentina. *Trampas de la comunicación y la cultura*. 52, 43-47.
- Zagorski-Thomas, S. (2008). The Musicology of Record Production. *Twentieth-century Music*. 4, 2, 189-207.
- Zallo, R. (1988) "Economía de la comunicación y la cultura". Madrid: Akal.
- Zarlenga, M. y otros (2019) *Culturas independientes. Caracterización y distribución geográfica de las organizaciones culturales urbanas con programación en vivo de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad.
- Zukerfeld, M. (2007). La teoría de los bienes informacionales: música y músicos en el capitalismo informacional. En I. Perrone, M. Zukerfeld (Eds.), *Disonancias del capital* (pp. 21-154). Buenos Aires: Ediciones Cooperativas.
- Zukerfeld, M. (2008). Capitalismo cognitivo, trabajo informacional y un poco de música. *Nómadas*. 28, 52-65.
- Zukerfeld, M. (2009, agosto 31 – septiembre 4). Discutiendo la regulación del acceso a la cultura: Una sistematización de los argumentos críticos de la Propiedad Intelectual. En Universidad de Buenos Aires, XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología.

Entrevistas publicadas, artículos periodísticos y fuentes en línea

'Palo' Pandolfo. Entrevista publicada en "Cohen vs. Pandolfo", *Suplemento No, Página/12*, 25 de marzo de 1999. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/1999/supleno/99-03/99-03-25/nota2.htm> (consulta: junio 2020).

"Clausuran 7 boliches por exceso de público y fallas de seguridad". *Clarín*, 16 de julio de 2005. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2005/07/16/laciudad/h-05801.htm> (consulta: julio 2020).

"Denuncian que clausuran por faltas menores lugares para tocar en vivo". *Clarín*, 28 de octubre de 2006. Disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2006/10/28/laciudad/h-05601.htm> (consulta: julio 2020).

"La mano está dura", *Suplemento No, Página/12*, 12 de mayo de 2005. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-1698-2005-05-12.html> (consulta: julio 2020).

Daniel Leonetti. Entrevista publicada en "Daniel Leonetti, un médium", *Suplemento No, Página/12*, 01/9/2005. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/subnotas/1855-342-2005-09-04.html> (consulta: mayo 2012).

Entrevista a Las Manos de Filippi: Nos contesta Pecho, trompetista de la banda. [en línea] *La Bursilandia*, 16 de septiembre 2010.

Esther Vitale. Entrevista publicada en "Donvi' y Esther Vitale, parte de la religión del rock nacional". [en línea] *La Gaceta*, 14 de febrero de 2011. Disponible en: <https://tinyurl.com/4a5g6qy> (consulta: Noviembre 2020).

George Martin. (2009) *The record producers. Interview with Sir George Martin*. Programa emitido en BBCRadio6, 5 de Septiembre de 2009.

- Germán 'Pecho' Anzoategui. Entrevista publicada en "Los pibes están más despiertos", *Suplemento No, Página/12*, 4 de octubre de 2012. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-6115-2012-10-04.html> (consulta: octubre 2020).
- Germán Marcos. Entrevista publicada en "Las diferencias fortalecen más que las similitudes", *Página/12*, 6 de marzo de 2010. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-17159-2010-03-06.html> (consulta: agosto 2020).
- Gustavo Santaolalla (2004, septiembre). [en línea] Entrevista publicada en *Then it must be true*, Los Angeles. Disponible en <https://tinyurl.com/y4ckae84> (consulta: agosto 2012).
- Hernán 'Cabra' de Vega. Entrevista publicada en "Las Manos de Chechino". [en línea] *Revista El Abasto*, N° 66, junio 2005. Disponible en: <http://www.revistaelabasto.com.ar/LasManos.htm> (consulta: julio 2020).
- Hernán 'Cabra' de Vega. Entrevista publicada en "Protesta a la gorra", *Suplemento No, Página/12*, 26 de agosto de 1999. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/no/99-08/99-08-26/nota2.htm> (consulta: agosto 2020).
- Jorge Álvarez. Entrevista publicada en "El idioma de los argentinos", *Suplemento Radar, Página/12*, 11 de marzo de 2012. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7754-2012-03-11.html> (consulta: octubre 2020).
- José Adolfo 'Afo' Verde. Entrevista publicada en "El abogado del diablo", *Suplemento Radar, Página/12*, 25 de Agosto de 2002. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-344-2002-08-25.html> (consulta: agosto 2020).

- Juan Pablo Bochatón. Entrevista publicada en “Mi honestidad”, Suplemento *No, Página/12*, 2 de diciembre de 2004. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-1467-2004-12-03.html> (consulta: mayo 2020).
- Las Manos de Filippi (s/f). [en línea] Las manos de filippi. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20120904134629/http://www.lasmanosdefilippi.org/2012/home.html> (consulta: octubre 2020).
- Vitale, Liliana (s/f). Acerca de MIA. [en línea] *Sitio web personal*. Disponible en: <http://www.lilianavitale.com.ar> (consulta: septiembre 2020).
- Lisandro Aristimuño. Entrevista publicada en Terra Magazine, 28 de julio de 2007. Disponible en: <https://tinyurl.com/yxwgzxfn> (consulta: octubre de 2020).
- Mariana Pellegrino, entrevista publicada en Recis!, mayo de 2008. Disponible en: <http://www.recis.com.ar/nuevo/entrevistas.ver.php?id=93> (consulta: septiembre de 2020).
- MERCOSUR (2020) “¿Qué es el MERCOSUR Cultural?”. Disponible en: <https://www.mercosur.int/que-es-el-mercotur-cultural/> (consulta: octubre 2020).
- Panza (s/f). [en línea] *Panza*. Disponible en <http://web.archive.org/web/http://www.panzaweb.com.ar> (consulta: octubre 2020).
- Mestiza Radio, 24 de Junio de 2018. “Hablamos con el Cabra de Las Manos de Filippi sobre la presentación de M.A.C.R.I, su nuevo disco”. Disponible en: <https://tinyurl.com/yya55ynb> (consulta: octubre 2020).
- Noticias Urbanas, 17 de marzo de 2008. “Baires exporta música.” Disponible en: <http://www.noticiasurbanas.com.ar/noticias/546648-f303f4c92807309067cba1487d/> (consulta: octubre 2020).

- Página/12. “Tweety González, la libertad de los ‘80”, *Suplemento No, Página/12*, 1 de septiembre de 2005. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/subnotas/1855-343-2005-09-01.html> (consulta: octubre 2020).
- Raymundo ‘Ray’ Fajardo, entrevista publicada en *Conexión Under*, 11 de febrero de 2011. Disponible en: <https://tinyurl.com/y3d7sf5y> (consulta: noviembre 2020).
- SAdem (2011) “La UMI y la FA-MI insisten en la derogación del Convenio Colectivo de Trabajo 112/90.” *Noticias SAdem*, 30 de mayo de 2011.
- Stella Puente. Entrevista publicada en “La cultura pensada como estrategia a largo plazo”, *Página/12*, 05 de Agosto de 2004. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-39176-2004-08-05.html> (consulta: junio 2020).
- Telam*, 08 de Junio de 2020. “A seis años de su último disco, Panza regresa con una propuesta surgida de ‘replanteos’”. Disponible en: <https://www.telam.com.ar/notas/202006/473754-a-seis-anos-de-su-ultimo-disco-panza-regresa-con-una-propuesta-surgida-de-replanteos.html> (consulta: octubre 2020)
- The Guardian, 03 de Abril de 2015. “How much do musicians really make from Spotify, iTunes and YouTube?”. Disponible en: <https://tinyurl.com/o3nmfyu> (consulta agosto 2020).
- UMI (2011) “El SAdem nos ataca... eso quiere decir que estamos en el camino correcto”. Boletín informativo de la UMI, 31 de mayo de 2011.
- UMI (2008) *Revista unísono*. Año IV. Edición especial septiembre 2008.

Fuentes documentales

- Aviso MIA. *Expreso Imaginario*, N° 23, junio 1978, p. 4.
- Aviso MIA. *Expreso Imaginario*, N° 9, mayo 1977, p. 11.
- M.I.A. DE COMO INGENIARSELAS PARA HACER LOS SUEÑOS EN CASA. *Expreso Imaginario*, N° 35, junio de 1979, pp. 8-11.
- MIA. LOS JUEGOS MAGICOS. Revista *Expreso Imaginario*, N° 10, junio 1977, p. 14.
- Moris se cuenta todo, *Expreso Imaginario*, N° 37, agosto de 1979, pp. 39-44.
- Recital, ¿cómo se hace?, *Expreso Imaginario*, N° 37, Agosto de 1979, pp. 56-57.
- Importancia del trabajo intelectual, *La Moda*, N° 20, 31 de marzo de 1838, p. 1.
- Introducción, *El Iniciador*, N° 1, 15 de Abril de 1838, pp. 1-2.
- Notas Literarias. Del arte moderno, *La Moda*, N° 21, 7 de abril de 1838, p. 2.
- Reacción contra el españolismo, *La Moda*, N° 22, 14 de abril de 1838, pp. 1-2.
- Aclaración, *Teatro del Pueblo*, N° 6, enero de 1936, contratapa.
- Arte Proletario”, *Teatro del Pueblo*, N° 7, febrero de 1936, p. 2.
- Un llamado al pueblo. *Vida Femenina*, año IX, N° 92/93, septiembre/octubre de 1941, p. 17.

Normativa legal

- Convenio Colectivo de Trabajo N° 112 /90, Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social de la Nación.
- Decreto N° 868 / 2010, Jefatura de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Decreto N° 902 / 2010, Jefatura de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Decreto de Necesidad y Urgencia N° 3 / 2005, Jefatura de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Ley N° 2321 / 2007, Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

Ley N° 2324 / 2007, Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

Ley N° 3022 / 2009, Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

Resolución N° 878 / 2006, Ministerio de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Resolución N° 1450 / 2012, Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

Datos biográficos

Guillermo Martín Quiña nació en Lomas de Zamora (Argentina) el 31 de julio de 1976. Es licenciado en Sociología y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio (IIDyPCa, dependiente del CONICET y la Universidad Nacional de Río Negro) en San Carlos de Bariloche y es docente e investigador en la Universidad Nacional del Comahue, Centro Regional Universitario Bariloche. Ha dictado clases de grado y posgrado en la Universidad Nacional de Avellaneda, Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de Río Negro y desde su formación de grado ha dirigido y participado en distintos proyectos de investigación vinculados a las temáticas de producción y consumo cultural, industrias creativas, música independiente y trabajo creativo, financiados por universidades nacionales y organismos nacionales de ciencia y técnica. Ha publicado sobre temas de su especialidad en volúmenes y revistas nacionales y extranjeras.

