

La cultura como sitio de la contradicción

Una exploración crítica de las prácticas musicales independientes en la ciudad de Buenos Aires

Guillermo Martín Quiña

Resumen

En el campo musical de la ciudad de Buenos Aires, ha tenido lugar en los últimos diez años una significativa proliferación de emprendimientos musicales editoriales y en vivo de pequeña escala de producción, dando lugar a la constitución de una denominada “escena musical independiente”. Diferenciada del mercado históricamente concentrado de la música, sin recitales gigantes, empresas multinacionales o producción masiva de discos, constituye un mosaico heterogéneo de instituciones, actores, prácticas y procesos reunidos bajo la noción de “independencia”. Asimismo, su desarrollo es paralelo a una creciente consolidación de la “cultura” como término de moda, no sólo en las ciencias sociales sino aun en agendas gubernamentales de planes de desarrollo o en boca de inversores privados cuando se habla de responsabilidad social empresaria. Nuestro objetivo se centra en explorar, desde una mirada cualitativa del fenómeno a través de entrevistas en profundidad, las características de esta “escena”, sus actores sociales, las prácticas que desarrollan así como sus conflictos y tensiones, convencidos de que reconocer a las prácticas aglutinadas bajo el rótulo de “culturales” su lugar social es un primer paso para atender al profundo sentido de actualidad que revisten en pos de una aproximación crítica hacia la totalidad social.

Palabras clave: Música independiente, Mercado musical, Totalidad social

Abstract – Culture as a Site of Contradiction. A Critical Exploration of Independent Music Practices in the City of Buenos Aires

Within the music field in the city of Buenos Aires over the past 10 year, there can be seen a significant growth of small scale editorial and live music production, which consolidated a so called “independent music scene”. Differentiated from the historically concentrated music market, without giant concerts, transnational companies or massive releases of records, it constitutes a heterogeneous phenomenon with multiple institutions, actors, practices and processes united under the notion of “independence”. Likewise, its development has been accompanied by the parallel consolidation of “culture” as a fashionable term, not only within the social sciences but also into the government agenda for development strategies or particularly associated with the “corporate social responsibility”, from the point of view of the investors. Our aim is to explore, from a qualitative point of view through in-depth interviews, the characteristics of this “scene”, its social actors and practices as well as its conflicts and tensions. We expect that the recognition of the social location of these “cultural” practices is a first decisive step in trying to interpret the current sense they have if we look for a critical understanding of the social totality.

Keywords: Independent Music, Musical Market, Social Totality

Guillermo Martín Quiña. Argentino. Sociólogo. Labora en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Estudiante del Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires. Áreas de interés e investigación: estudios culturales, sociología de la cultura, estudios sociales de la música. Última publicación: 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 Ana Wortman (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. Dirección postal: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Uruburu 950, piso 6, (CP 1114) Buenos Aires, Argentina. Tel. (+5411) 4508-3815. Fax: 4508-3812; martinguille@yahoo.com.

La ciudad de Buenos Aires se ha caracterizado durante todo el siglo **LXX** por su gran actividad cultural. Capital política y centro financiero de Argentina, cuenta con una población cuyo tamaño la vuelve un centro urbano privilegiado en materia de oferta cultural. En el campo musical, por un lado esto ha significado la concentración de la actividad musical en unas pocas empresas editoriales multinacionales y sus filiales o socias locales, atendiendo a los requerimientos de escala en la circulación masiva de las mercancías musicales, por otra parte, ha tenido lugar en los últimos diez años una significativa proliferación de emprendimientos musicales editoriales y en vivo de pequeña escala de producción.

Se trata de artistas que gestionan o realizan la edición de su propia música, empresas discográficas con tiradas de 500 a 1,000 ejemplares, gestores culturales que acondicionan, administran y promocionan espacios de música en vivo, ya sea en forma de pequeñas asociaciones cooperativas o privadas con muy pocos o ningún empleado, entre otros. Tal desarrollo de la actividad musical ha dado lugar a constituir una denominada “escena musical independiente” en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires, una denominación que busca diferenciarla del mercado históricamente concentrado de la música, caracterizado por grandes recitales, publicidad privada, fines de lucro, empresas multinacionales y producción masiva de discos.

Nuestro objetivo en este artículo se centra en explorar las características de la “escena musical independiente”, sus actores sociales, las prácticas que desarrollan, así como sus conflictos y tensiones.

Como ha sido señalado por varios investigadores, una especificidad de la cultura en nuestro tiempo es que se ha mostrado particularmente útil como herramienta de divulgación de problemáticas políticas y sociales (Yúdice, 2002). Esto merece ser tenido en cuenta en nuestro caso a la luz de la crisis local del cambio de siglo, pues ante ella han aparecido, en la ciudad de Buenos Aires, múltiples y novedosas experiencias culturales; tal es el caso de los centros culturales en fábricas “recuperadas” por sus trabajadores (Uhart y Molinari, 2009), de las cuales algunas persisten aún hasta nuestros días.

Esos procesos, lejos de darse en un sentido lineal de causa efecto, son el resultado de múltiples cuestiones, entre las que pueden advertirse ciertos contextos económicos (Palmeiro, 2005); luchas sociales (Ochoa, 2003); situaciones políticas; e historias culturales particulares (Wortman, 2009). Sin embargo, estas dimensiones no suelen integrar los análisis culturales o musicales por parte de las ciencias sociales o bien, se suma alguna de ellas como acompañamiento de argumentaciones que desatienden la totalidad en que se sitúan sus propios problemas.

Es ante esta carencia que planteamos la necesidad de analizar la “escena musical independiente” recuperando el desafío planteado por Williams de atender al vínculo entre la cultura y todo un modo de vida (2001), entre la producción cultural y la totalidad social, mas no aplicando sus categorías a modo de recetas preestablecidas, sino discutiéndolas en el terreno de nuestra investigación. En palabras del propio Williams: “se trata de pensar con los conceptos antes que bajo ellos” (1981, p. 189, traducción propia).

Por su parte, 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 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 parezca a los modos dominantes de apreciación de la cultura en Argentina, la apelación al concepto de cultura ordinaria hace evidente una distinción entre múltiples prácticas musicales, aquellas que, sin considerarse “extraordinarias”, cuentan con el visto bueno de las instituciones tanto gubernamentales como privadas y las que el capital cultural y las políticas musicales desestiman. Ahora bien, esto no 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 de la “moda” del giro cultural y la mercantilización de las producciones culturales.

Una primera cuestión que deberemos interrogar es la noción de “música independiente”, la cual no deja de ser problemática no sólo para los diferentes actores, ya sean músicos, medios de comunicación o gestores culturales. Acaso algo de ello se deba al propio término “independiente”: sencillamente la negación de una relación, la negación de una “dependencia” de algo ajeno a sí misma. Dependencia, claro está, respecto de la relación comercial con las grandes empresas transnacionales de edición musical. Sin embargo, habida cuenta de los distintos tamaños que tienen este tipo de compañías, así como del rol de las políticas estatales en materia musical, la distinción se ha complejizado y se ha vuelto “independiente”, si bien continúa significando desde la negación, se muestra un término en disputa.

Es interesante que esta particularidad acerca del término nos remita a la discusión en que participa (o bien inaugura) Williams en torno del lugar de la cultura en el marxismo (Cevasco, 2003). Es que la cuestión de la independencia de las prácticas musicales no es sino la contracara del problema –revelado por Williams–, de la determinación de las relaciones económicas sobre la cultura, su lugar de autonomía o dependencia. Atendiendo a este cruce, entendemos que la problematización del carácter “independiente” de las prácticas musicales en cuestión, discute acerca del lugar social de la cultura en la actualidad, al tiempo que representa una toma de posición concreta por parte de nosotros hacia una totalidad dada.

La “música independiente”, como toda construcción social, es el resultado de una relación de fuerzas específica, arraigada históricamente y, de acuerdo con Williams, articulada en una totalidad social dada. ¿Qué tipo de relación tiene con ella? ¿Cuáles son las características de la independen-

cia en las prácticas musicales? En tanto integrada en una totalidad social problemática, conflictiva, ¿qué articulaciones podemos encontrar con los conflictos ajenos estrictamente a la “cuestión musical”? ¿Qué consecuencia tiene la forma mercancía de los productos musicales respecto de las prácticas en cuestión?

Las respuestas a ello, si es que pretendemos una rica comprensión del fenómeno musical, exigen considerar el carácter productivo y creativo de las prácticas musicales, debido a lo cual nos hemos propuesto escuchar las voces de los productores e intermediarios musicales, pero a la vez atender a su ser concreto e histórico: las condiciones materiales de la producción musical independiente.

Hemos emprendido el abordaje de nuestro problema partiendo del análisis de los suplementos juveniles de *Clarín* y *Página/12*, los de mayor circulación en el área que trabajamos (Buenos Aires y sus alrededores), en pos de reconocer las posiciones y los lugares de privilegio dentro de la escena musical local —entendiendo que los suplementos mencionados son espacios editoriales muy valorados por los músicos—, así como los modos en que la música independiente hace su aparición en esos ámbitos específicos. Luego, avanzamos sobre una indagación de las prácticas y sentidos de la música independiente desde la mirada de sus actores: músicos, editores, gestores culturales, entre otros, en pos de relevar diferencias, coincidencias y tensiones con las miradas acaso más oficiales y legítimas de la primera etapa.

Para ello hemos realizado entrevistas personales a actores de la escena musical independiente que, también desde distintos espacios musicales vinculados con la música “rock” en múltiples variantes, guardan varios años de trabajo con la música local. Éstas han sido llevadas a cabo siguiendo la idea de entrevista etnográfica según Sautú (1999), privilegiando la exploración y los relatos de nuestros entrevistados.

Materialidad, actores y sentidos

de las prácticas musicales independientes

Abordar la música desde las ciencias sociales sin caer en categorizaciones estancadas que pasen por alto su riqueza y complejidad, requiere estar abiertos a entender a la cultura como un campo heterogéneo, dinámico, problemático y contradictorio. Atendiendo a lo anterior, proponemos hablar de “prácticas musicales” de la escena independiente, a efectos de no soslayar la capacidad constitutiva de lo social por parte de tales prácticas, del

ser social concreto. Al pensar en prácticas queremos señalar la existencia de sujetos concretos activos e históricos, desarrollando sus habilidades en acciones y condiciones materiales específicas.

Consecuentemente, concebir a la música como un conjunto heterogéneo de prácticas permite reconocerla como una actividad en el marco de un “proceso social constitutivo” (Williams, 1977), indagando en sus particularidades y sin esquemas preconcebidos que las reduzcan a reflejos o manifestaciones ideales de otras dimensiones, sin ocluir lo variado y lo diverso. Comencemos pues con el abordaje de lo social constitutivo en nuestras “prácticas musicales independientes” a partir de nuestro material empírico.

La escena musical independiente desde sus actores

En nuestro trabajo sobre artículos periodísticos, hemos advertido que el suplemento juvenil *NO*, del diario *Página/12*, suele mostrar en sus notas a lo independiente desde su diferencia con el mercado *mainstream*¹ de la cultura, es decir, el ámbito de la industria cultural, no necesariamente limitado a la música, sino también estrechando vínculos entre músicos, comunicadores y otros actores de la cultura.

La independencia parece mostrarse casi en un sentido literal, pues significa no depender de grandes empresas editoras, no ver cercenada su libertad en la actividad cultural que realizan, en este caso, de comunicación a través de una radio de música.

Frente a esta aproximación, la “actividad musical independiente” es concebida desde otro ángulo por parte de las empresas editoras de música, uno de cuyos directivos apuntaba las características no ya libertarias, sino acaso “espirituales” de las prácticas editoriales independientes en virtud de su posición en el mercado, abonando un sentido “humanizado” de la actividad empresarial independiente:

Con la crisis actual [las discográficas independientes] están desorientadas, porque se vendía muy bien y hoy “cambió el negocio”. La diferencia es que ellas [las editoriales multinacionales] tienen disciplina y dinero, y las independientes tienen pasión, amor a la música y creatividad [...] (Victor Ponieman, director del sello Random, en el marco de la conferencia Buenos Aires Festival Internacional de Música –BAFIM- 2008).

En el ámbito gubernamental hay distintas dependencias estatales encargadas de lidiar con la actividad musical. Más allá del BAFIM, un evento

1. Vocablo inglés referido a producciones culturales que circulan en gran escala, “consagradas” por el mercado.

anual de música, la Oficina de Exportación de Música es un organismo recientemente creado en el ámbito del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en cuyo objetivo de “*nuclear a la mayoría de los sellos porteños independientes y llevar adelante una estrategia de internacionalización del sector*”², podemos encontrar los sentidos que reconoce de la práctica musical independiente:

Aquí, la música independiente es vista, a través de sus sellos editoriales, como un espacio que hay que “internacionalizar”, acaso atendiendo a su baja concentración de capital. En este sentido, por prácticas musicales independientes se entienden las prácticas empresarias musicales de reducido tamaño, donde los actores principales, claro está, son sus propietarios.

Por su parte, el suplemento juvenil *Sí*, a través de sus artículos temáticos o críticas, se refiere 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 las bandas musicales a las que refieren sus notas, mayormente con cierta trayectoria y varios trabajos editados resaltando las iniciativas empresariales de los músicos. En un contexto muy particular, poco antes de la renuncia del presidente De La Rúa, en diciembre de 2001, refiriéndose al fenómeno del rock independiente, una nota en el *Sí* se preguntaba:

Sabían que existe una relación entre el famoso “Voto bronca” del domingo pasado 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 Mimi Maura y el emocionante trío Entre Ríos (liderado por Sebastián Carreras, el mentor del sello Índice Virgen) (Suplemento Sí, Clarín, 19 de Octubre de 2001).

Es decir, se valora 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 suculento negocio que podría estar siendo dejado de lado por las industrias musicales.

En la otra vereda, del lado de los músicos, hemos encontrado una concepción de lo independiente que, principalmente, parece anclarse en la libertad para trabajar los contenidos musicales que elijan ellos mismos, 2. Al respecto, consúltese en: <http://www.comercioexterior.buenosaires.gov.ar>

sin intervención de las empresas editoras, más allá de que hayan editado ya su material musical con alguna, o bien, lo hayan difundido por sus propios medios.

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, ex líder del grupo Los Visitantes, entrevistado por Clarín, 25 de marzo de 1999).

De esta manera, lo independiente también parece reclamar una gestión activa por parte del artista, que así gana en libertad de acción en sus prácticas. En un sentido similar, aunque sin apelar a la idea de una “compañía independiente”, uno de los músicos con quien nos hemos entrevistado recuperaba la noción de libertad y creatividad a partir de las particulares condiciones de trabajo “independientes”:

Lo independiente 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 podés buscar algo nuevo [...] (Javier, entrevista personal).

Otros actores cuya mirada creemos importante atender son los llamados intermediarios culturales, más cercanos a lo que da en llamarse “gestión cultural”, con el objetivo de indagar el rol de sus prácticas y el carácter de sus relaciones con los artistas de música independiente, donde está ausente la profesionalización y el desarrollo de la división del trabajo de la intermediación entre el músico y su público propio de las grandes empresas de la música. Como ha sido señalado por diversos autores (Bourdieu, 1988; Hennion, 1989; Featherstone, 1991), 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 de los músicos respecto al acento puesto en la libertad de trabajo; su diferencia específica enfocada en las posibilidades creativas hacia el trabajo de intermediación, donde intervienen el juicio estético, crítico e incluso político del actor. La conductora de un programa de rock y manager de un grupo musical con varios años en la escena independiente de Buenos Aires, nos confiaba:

[...] 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 [...] (Patricia, entrevista personal).

Retomando lo expuesto, es posible delinear representaciones divergentes respecto del hacer musical independiente, lo cual conforma una escena de diversidad en torno no sólo de lo que se entiende por música independiente, sino también de lo que debería ser, es decir, sus virtudes y sus carencias. 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 de representaciones de “lo cultural”, además del todo social a través de la cultura entendida como modo de vida, en un sentido total.

Observamos de este modo cómo los distintos actores, sus situaciones concretas y su ubicación en torno de las condiciones materiales de la producción musical construyen diferentes intereses en las prácticas musicales independientes. Esta diversidad parece hablarnos de una totalidad social conflictiva, donde los recursos materiales y las posiciones en torno a ellos no se encuentran distribuidas homogéneamente sino que se disponen en tensiones y luchas.

Sinteticemos entonces lo que hemos encontrado acerca de las prácticas musicales independientes en tres grandes tipos ideales que, desde ya, no se encuentran como tales en el material empírico, sino que son el resultado de nuestro análisis, lo cual hemos creído conveniente para volver más comprensible esa complejidad de sentidos y las tensiones existentes entre ellos.

En primer lugar, existe una apreciación de lo independiente como una industria cultural pequeña, emergente, con potencialidades de desarrollo empresarial. La música independiente es acumulación ampliada de capital en potencia; por ello se le diseñan políticas y se le asignan demandas específicas, alimentando lo que parecería ser una suerte de sueño americano de éxito musical desde míticos orígenes de desposesión y sacrificio.

En segundo, el hacer musical independiente se reconoce como un ejercicio creativo, poniendo el acento sobre el contenido musical resultante de tales prácticas. El ejercicio musical independiente es entendido en un sentido de autonomía, precisamente el de no depender más que de sí mismo, con lo cual puede darse rienda suelta a la creación sin necesidad de reparar en las necesidades impuestas por la forma mercancía.

Por último, una tercera representación de lo independiente en el ejercicio musical lo entiende desde la particularidad que supone trabajar sin grandes capitales, en condiciones precarias; se trata de un trabajo artístico artesanal, atravesado por relaciones de amistad y compañerismo antes que contractuales y signado por el amor al arte antes que a la búsqueda de ganancia.

Ahora bien, esta suerte de trilogía ideal no necesariamente supone conflictos irresolubles entre sus partes, sino que resulta un conjunto de significaciones presentes en diferentes combinaciones en las múltiples apreciaciones de las prácticas musicales independientes, habida cuenta de la multiplicidad de actores y vínculos entre ellos. Se trata de una multiplicidad de representaciones en torno de la música independiente que no convive en armonía, sino en tensión y conflicto de intereses entre distintos sujetos en posiciones desiguales.

Más adelante retomaremos esto para atender a los sentidos políticos recuperados a través de las representaciones de la práctica musical independiente.

Las representaciones

del ejercicio musical independiente

Desde que las ciencias sociales, particularmente los estudios culturales, han reconocido en la música un rol activo en la construcción de identidades sociales contemporáneas, se han desarrollado muchas investigaciones interesantes 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 (Ochoa, 2003; Valenzuela, 2005) sino también en la argentina (Vila, 1985; Alabarces, 1993; De Gori, 2005).

Por nuestra parte, tanto los productores como los intermediarios 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 de aquella multiplicidad y de los procesos mediante los cuales ella 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.

A continuación exploramos tres componentes simbólicos que hemos encontrado centralmente en nuestra aproximación a músicos e intermediarios, acerca de lo que caracteriza a las prácticas musicales independientes: libertad, originalidad, autenticidad.

El carácter independiente del hacer musical supone una gestión en la que el músico adquiere el protagonismo, desde quien se encarga de buscar lugares donde tocar en vivo hasta quien graba, edita y distribuye su propio material.

Al existir una indiferencia entre el rol de músico y gestor, puede darse una suerte de oscilación entre las actividades desempeñadas, como ocurre en el caso de Ricardo, respecto de la gestión de su actividad como músico en su propio espacio editorial y de música en vivo:

Nosotros producimos discos, cada tanto, cuestión de si me gusta y va, un poco para perder plata (...) nosotros hicimos un disco con Enrique Simms, con mi banda, hicimos un disco que lo grabamos acá, lo produjimos nosotros, después la dejé a esa banda [...] generalmente los lugares así, que hace movidas, 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” (Ricardo, entrevista personal).

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, la distribución y la venta, mas no en la creación de contenidos musicales, pues evitan la contratación de productores artísticos. Centralmente, lo que sucede es que una ausencia (de compañía discográfica, de fondos financieros, de estructura prefigurada de difusión y venta) ejerce una suerte de fuerza liberadora sobre la producción musical, aun cuando se proponga la música como una actividad profesional, cuyo resultado sea la venta de entradas a los espectáculos o bien, los discos editados.

En conclusión, la libertad del músico a la hora de producir el material según su propio criterio artístico, gusto y preferencias de estilo, es valorada como una de las mayores fortalezas del trabajo musical independiente. En un sentido que recupera la autonomía del quehacer artístico, sin por ello desconocer el carácter mercantil de la música, 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 entendida como fuerza liberadora.

Las cuestiones de la creatividad y de la libertad del artista así como también del gestor musical, son retomadas como elementos que hablan de un carácter genuino, auténtico, en la música independiente. En este sentido, ésta parecería recuperar una herencia 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.

Para 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 artista 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 establecida regularidad.

El sentido de la autenticidad puesto en “cumplir con ellos mismos”, reconoce una potencialidad del trabajo independiente que abre paso a la libre expresión del músico y que redundará en una valorización del contenido musical. De tal modo, la autenticidad en la música independiente mantendría el sentido histórico de los relatos de lo auténtico en el rock (Ochoa, 2002), acaso no planteado en los términos estrictos de una producción conscientemente contestataria tal como pudo verse en el rock en Argentina décadas atrás (Alabarces, 2008), sino anclada en un distanciamiento de las lógicas de gestión mercantil de la música.

Hemos desplegado los sentidos de la música independiente partiendo de las representaciones de las condiciones de trabajo (libertad) para ver luego cómo éstas dan pie a cierta significación de que es investido el trabajo del músico o gestor bajo esas condiciones (autenticidad) y, finalmente, exploraremos lo que sucede con el producto de su trabajo, es decir, con la obra musical.

Lo auténtico establece un vínculo con el contenido musical, ahora bien, ¿es posible reconocer esto en el objeto musical? Según una de nuestras entrevistadas, se puede 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 Bandana, claramente y concreto al [teatro] Gran Rex, lo primero que hago cuando entro es abrir [el programa], abro y lo primero que miro es la ficha técnica, digo “¡ah! ¿Qué hace este 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 pagada, pero musicalmente suena increíble (Patricia, entrevista personal).

Resulta sumamente interesante la distinción realizada entre la “calidad” y la “propuesta”; habría un tipo de música 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 técnicos con que cuenta, mientras se relegan otros sentidos de la música, vinculados a la riqueza compositiva, la complejidad del contenido musical. Cabe destacar que la crítica vertida por nuestra entrevistada hacia ese tipo de producciones musicales parecería retomar la crítica 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.

-¿Y qué sería para vos la propuesta musical?

-Que tenga algo diferente para decir, que tenga identidad propia, vos agarras todos los productos [musicales hechos por] Chris Morena o lo similar y suena todo igual, fundamentalmente suena todo igual” (Patricia, entrevista personal).

Es de este modo sobre un sentido de lo novedoso y distinto, sólo capaz de ser logrado bajo condiciones de trabajo musical “independiente”, ajeno a los intereses comerciales así como a los plazos que impone, los cuales operan como límite a la creación artística, donde se asienta el carácter original de la música. 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.

Independencia versus comercio

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. 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; es ésta la labor, en gran medida, de los llamados “productores artísticos” (Quiña, 2009b), 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 aun que las editoriales independientes.

En cierto sentido, esto es reconocido por Julio, gerente de una pequeña empresa discográfica de la escena independiente con más de diez años de trayectoria, al punto que, según él, es por cierto caprichoso el enfrentamiento entre “lo independiente” y lo que no lo es:

A nuestro criterio y pensamiento, es falso el enfrentamiento entre multinacionales e independientes. [...] Todo artista “independiente” (entrecomillado en el original) que es tentado por una multinacional, cede indefectiblemente. Es así. Y siempre fue así. Para decirlo en forma más poética, 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 realizada por correo electrónico).

De tal modo, la escena musical independiente produce una originalidad que resulta exactamente lo que necesita luego la industria musical de gran escala para reproducirse.

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, antes que escindir la capacidad de creación de los sujetos individuales, se requiere analizar las condiciones materiales específicas de la práctica musical independiente. 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, es decir, los procesos de reproducción del todo social, la que se dinamiza con estos sentidos de lo original. Por tanto, se necesita comprender el vínculo problemático que une procesos sociales, económicos y culturales con espacios de acción y de creatividad individual, si pretendemos descubrir potencia alguna de cambio social en ello.

En la dinámica de producción y circulación de la escena musical independiente, el lugar privilegiado del sujeto individual (músico o intermediario), como hemos señalado precedentemente, 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.

Ahora bien, dado que en la música independiente no se vislumbra 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: 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 propio trabajo.

En el caso de un intermediario “independiente”, la recuperación de un cierto sentido de autenticidad en el gusto subjetivo –así como la libertad en la gestión– permite rescatar al trabajo realizado como un enriquecimiento del trabajo y del producto musical, en su sentido artístico, frente a su avasallamiento por parte de los grandes capitales del comercio musical:

[...] el otro día me llamaron de Movistar, para presentar [en su espacio] el sello Movistar, no sé qué, [...] le pasé un precio [muy caro]... al final consiguieron en otro lado [...] porque no me in-

teresa [...] yo pongo mi firma ahí, es mi carrera como gestor
(Ricardo, entrevista personal).

En este testimonio 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 una particularidad distintiva en ello respecto de las lógicas mercantiles hegemónicas en el campo cultural.

Ahora, bien, en tanto resulta rico recuperar la voz de los actores, creemos que el análisis de la cultura no debe limitarse a ello para no tomar por realidad las miradas particulares, sino recuperarlas en la reconstrucción teórica de la totalidad social. El acento interpretativo y comprensivo, el “cómo” y el “por qué” de la investigación cualitativa, valorizan las experiencias, las vivencias y los relatos de los actores, pero permiten, a la vez, abrir un espacio de discusión sumamente interesante en torno del carácter social de los actores. 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 los actores, lo cual 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.

Esta problemática, planteada por Williams al discutir con las posturas idealistas de la crítica literaria (Williams, 1977) y analizar no sólo el carácter social del lenguaje sino su potencialidad constitutiva, vuelve a manifestarse actual en el análisis de la música en pos de problematizar la materialidad de las condiciones en que se constituyen las prácticas en cuestión más allá de las voluntades individuales.

Concretamente en la música independiente, esto significa no desatender la dimensión de poder y de desigualdad que puede tener un rol fundamental en la articulación de discursos que legitiman la acción de los propios actores entrevistados. En ese sentido, tal y como lo ha indicado Strachan (2007), los dueños de pequeñas empresas discográficas de música independiente en Gran Bretaña construyen sentidos en torno de legitimar una determinada posición de mercado e incluso asignarse a ellos mismos una cierta potencialidad de contra hegemonía frente al poder dominante de la música *mainstream*, para cuya 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. 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 así como lo que la música independiente significa para los actores reconociendo el carácter social de los mismos.

Música, hegemonía

y dinámicas de acumulación

Como plantea Storey (2010), la cultura –como la comprende Williams al hablar de cultura ordinaria– representa un primer paso hacia el planteamiento posterior de la cultura como un “sistema de significación”, donde hay tanto significaciones compartidas como enfrentadas. Esta inclusión de la cuestión del poder, para la cual Williams retoma el planteo de Gramsci acerca de la hegemonía, es la que queremos introducir ahora en torno de las prácticas musicales independientes, una vez desplegada su complejidad.

Este planteamiento se desprende de las consideraciones hechas al marxismo respecto de la cultura como un sitio de producción, de creación y de 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 deben indagarse en su análisis crítico. Creemos que en ello consiste uno de los mayores aportes de Williams, pues articula una concepción de cultura amplia, constitutiva de lo social, pero a la vez inmersa en una totalidad conflictiva antes que independiente de ella.

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, p. 110, traducción propia), es la que nos convoca a preguntarnos por la riqueza de los conceptos de tradiciones, instituciones y formaciones en torno de nuestras prácticas musicales independientes. Buscaremos problematizarlos entonces en el terreno a partir de las particularidades arriba descritas.

Tal como hemos apuntado anteriormente, lo más evidente es el reconocimiento de instituciones o actores institucionales en la escena musical independiente. En primer lugar, la institución por antonomasia que es el Estado, o sus organismos dedicados a las políticas públicas en materia de música. Según habíamos observado, su tendencia manifiesta reciente es hacia la consideración de las dimensiones mercantiles de las prácticas musicales independientes, lo cual prácticamente las reduce a edición de discos. Esto no significa que la política musical del gobierno de la ciudad desatienda, por ejemplo, la música en vivo, sino que la orienta de acuerdo a aquello.³

3. Da Silva Galdino (2009) analiza un proceso similar con la música independiente en Recife,

Por otro lado, si la música es la más mercantilizada de las disciplinas artísticas en la actualidad, un grupo institucional clave resulta ser el de los propietarios de los medios de producción de mercancías musicales, valga la aclaración, las empresas discográficas, particularmente representadas por CAPIF. Y aquí nos encontramos con una primera cuestión que deberemos discutir. Según Williams, el concepto de hegemonía permite evitar la simplificación de considerar una clase dominante, según él basada en etapas históricas ya pasadas; sin embargo, nosotros nos topamos, en este caso, con un grupo de propietarios que concentran los medios de producción de discos, lo cual, claro está, no significa que los músicos no puedan hacerlo. Parafraseando a Marx, son libres de hacerlo, pero también se encuentran libres de los medios para tal fin.

Pero veamos qué sucede en concreto con ellos. Un ejemplo útil puede ser un evento reciente, como “La noche de las disquerías”, la cual, según CAPIF, se trató de un “Rotundo éxito de la Noche de las disquerías” en tanto “[...] *Las disquerías estuvieron colmadas de público, cuadruplicaron y hasta sextuplicaron sus ventas habituales*” (informe de prensa CAPIF, 23 de Octubre de 2009).

Como se desprende de su propio relato, el éxito referido es remitido a la cantidad de mercancías realizadas (discos vendidos) durante el evento. Así, parece haberse logrado el fin propuesto, en un emprendimiento realizado conjuntamente con la institución gubernamental correspondiente, que ya mencionábamos arriba.

Podríamos preguntarnos qué relevancia tiene apuntar hacia los grandes capitales de la música respecto de las prácticas musicales independientes. Atendiendo a los vínculos, las relaciones entre las instituciones, los significados compartidos y en pugna en la cultura entendida como campo de fuerzas, encontramos que, además de este tipo de eventos novedosos, un sitio donde confluyen anualmente los empresarios del disco, el gobierno y las discográficas independientes (otro actor institucional de cuya ubicación en esta red tomamos nota ahora) es el BAFIM, lugar de “socios y negocios”. Allí es donde nuestro tercer actor institucional, las “indies”, también se encuentra presente, aunque ellas son invitadas a integrar algunos paneles, pues la mayoría de las charlas y de las conferencias son cooptadas por grandes productoras, revistas de crítica musical y empresas discográficas multinacionales.

Es en ese sentido que cobra relevancia preguntarse por la presencia del actor institucional “propietario”, pues si bien define por ausencia a la lo cual resulta interesante a efectos de considerar la presencia de los intereses del capital discográfico más allá de las fronteras nacionales.

música independiente, existen mecanismos por los cuales traban relaciones con las pequeñas empresas discográficas que sí se reconocen propias de la “escena independiente”. Esto resulta solidario con las características de “innovación, creatividad y búsqueda de nuevos talentos” que se empeñan en desarrollar o bien con el “amor a la música” en que se sustenta su actividad, tal y como se mencionara en una conferencia en el marco, precisamente, de un BAFIM, un sitio al que parecen confinadas por sus hermanas mayores, las multinacionales.

De tal manera que, particularmente en el caso de la música, las relaciones de propiedad no parecen ajenas a las relaciones de poder que constituyen el espacio musical independiente, aunque lo hagan de manera tangencial y no desde su centro, 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 de precariedad laboral, el último escalón del mercado de la música. Podemos denominar, a este conjunto, las instituciones privadas de la escena musical.

Otro grupo de instituciones, mucho más heterogéneo, lo conforman los medios de comunicación, particularmente las radios y la prensa escrita. Si bien las prácticas musicales independientes han ido ganando repercusión en distintos medios masivos con el correr de los últimos años, aquí la diversidad también parece atravesada por la escala de producción de cada uno. Esto puede advertirse en el tratamiento que le dedican los medios a las prácticas musicales independientes: en tanto el suplemento juvenil gráfico con mayor tirada del país orienta sus notas periodísticas según el “éxito” de diversos emprendimientos musicales y las radios nacionales prácticamente observan nula cobertura de ellas, hay ciertas radios de menor potencia radiofónica o medios gráficos que les brindan espacio más ampliamente, tal es el caso de *FM La Tribu* u otras emisoras barriales.

La mencionada heterogeneidad no significa que todos los músicos tengan idénticas oportunidades de difundir su trabajo sino más bien todo lo contrario, al estar concentrado el espacio radiofónico y el mercado editorial. Para muchos músicos independientes –máxime quienes no cuentan con producción editada por empresas discográficas– hoy en día continúa prácticamente vedado el acceso a medios nacionales e incluso regionales para dar a conocer su música, con contadas excepciones, lo cual configura fuertes relaciones de desigualdad respecto de las posibilidades de prensa con que cuentan las producciones musicales de grandes empresas discográficas. Estas tienen convenios con grandes radios y canales de televisión que les aseguran exposición mediática nacional a sus artistas.

[la difusión de música] *es muy difícil, más que nada el boca en boca, Internet, cada tanto pagar una prensa y que te puedan pasar un tema en la radio, de onda ya no hay nada. [Y el disco llega al interior del país] por mail, por Internet, o llegando ahora por medio de esta distribuidora [...] llega a todo el país el disco... o si no lo llevamos nosotros* (Javier, entrevista personal).

Es en este contexto que Internet ha ganado tanta importancia para la música independiente, particularmente a través de blogs de aficionados antes que páginas de empresas privadas, donde se ejercita la crítica y la circulación de músicas que habitualmente no son difundidas por otros medios de prensa. Como se ha observado en investigaciones de otras latitudes (Baym, 2007; Caio Netto, 2009), esa difusión ha representado un aliciente clave para el desarrollo de escenas musicales independientes por cuanto ha permitido conocer músicas no sólo al interior, sino también fuera de su país de origen. Si bien no es nuestra intención analizar la difusión de la música independiente a través de sitios de Internet, lo cual excedería el marco de nuestra investigación, distintos músicos e intermediarios nos han mencionado, entre otras: zonaindie.com.ar y rock.com.ar.

Por último, encontramos las instituciones más novedosas, creadas y gestionadas por músicos, las cuales parecen contar con mucha menos fuerza que las mencionadas anteriormente, si bien representan un sostén muy valorado por los músicos en sus diferentes prácticas, ya de grabación, de edición, de ejecución o legales. Ciertamente, estas instituciones se han consolidado como herramientas de defensa de las prácticas musicales independientes, en tanto que, entre otras cosas, proporcionan asesoría legal, formación en edición y grabación de discos, organizan recitales y procuran conseguir espacios donde los músicos no tengan que “pagar para tocar”. Un ejemplo de ello lo representa la UMI, uno de cuyos objetivos es:

[...] la democratización del acceso a la información [sobre las cuestiones legales referidas al derecho de propiedad intelectual] (Diego Boris, fundador de UMI, entrevista realizada en Radio Atomika 106.1 MHz, 23 de noviembre de 2008).

Debemos tener presente que también existen instituciones gremiales destinadas a defender los derechos de los músicos, aunque su presencia en la escena independiente musical es muy débil, puesto que, como nos han confiado varios músicos, sólo se dedican a defender los derechos de los músicos que vienen trabajando con contratos formales de trabajo, que han registrado sus composiciones o que cuentan con los recursos legales necesarios para desarrollar su trabajo, una realidad que según ellos es bastante ajena a la cotidianeidad de las prácticas independientes de música.

Esto hace que sean vistas por ellos como instituciones anticuadas, que no se encuentran a la altura de las necesidades actuales del ejercicio musical y lejos de las demandas de los músicos independientes.

Otro elemento del funcionamiento hegemónico, las tradiciones, entendidas como “la más evidente expresión de las presiones y límites dominantes y hegemónicos” (Williams, 1977, p. 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. Este planteamiento no supone considerarlo un elemento inerte, sino todo lo contrario: se trata de un proceso activo en la construcción y en la 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 escena musical 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.

Ciertamente, nos parece haber encontrado elementos significativos para hablar de una tradición muy concreta en la música de la cual también se hacen eco, de modo significativo, las prácticas musicales independientes. Se trata del lugar privilegiado que ha logrado la objetivación mercantil en todo proyecto musical, cualquiera sea su género, estilo o tendencia. El disco 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 en la 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 del sonido contemporáneas, las cuales, como es evidente, han aventajado al disco en calidad, en distribución y en versatilidad, entre otros aspectos. Últimamente, las empresas discográficas, productoras y distribuidoras, así como un conjunto de instituciones en su alrededor han centrado sus preocupaciones en los derechos de propiedad intelectual puestos en juego –lo cual no desarrollaremos aquí–, nos sirve de referencia para atender qué fuerzas giran en torno de la constitución, de la circulación y de la difusión de la música en su formato disco. Esto, más allá de que haya experiencias exitosas de venta de música en nuevos formatos digitales, como en el caso del sitio de Internet *i-Tunes* (Calvi, 2006).

Podremos encontrar entonces, en la persistencia del disco como forma organizacional del trabajo musical, 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 aun en nuestras prácticas musicales independientes. Hemos observado anteriormente (Quiña, 2009a) que la dimensión de la gestión en las prácticas musicales independientes 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 la que disponen para hacerse conocer.

De manera que la importancia del disco en la escena musical 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 también en las representaciones del hacer musical de los distintos actores de la escena musical independiente. De hecho, el disco 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”, lo cual es visto por muchos músicos y aun críticos, como una

suerte de corrupción del trabajo artístico (Quiña, 2009b). Sin embargo, tal alteración no se articula en una crítica del 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 de música que se plantea 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 marco limitado de la escena independiente, a efectos de atender su funcionamiento en el marco de un campo de fuerzas donde confluyen y se disputan diferentes intereses de clase. Se trata de la construcción acaso más arraigada que sostiene a las empresas discográficas en la actualidad, 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, p. 116, subrayado en el original, traducción propia).⁴

Las tradiciones selectivas necesitan operarse desde instituciones aunque no solamente dependen de ellas; como indica Williams, también dependen de lo que 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, p. 117, traducción propia). Es aquí donde podemos recuperar un sentido más global de los elementos que hacen a la complejidad de la escena musical independiente a través de sus representaciones de libertad, autenticidad y originalidad.

La consolidación del disco como un punto de llegada legítimo de los músicos en el desarrollo de su trabajo, incluso 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 de la escena independiente hasta llegar al disco, donde éste

4. Williams nos ha despertado, a partir del valor que les asigna a las tradiciones en el funcionamiento hegemónico, la pregunta por un segundo elemento aparentemente resultado de una tradición selectiva. Se trata de un conjunto de significaciones referidas a la música como espacio de lucha, que recuperaría elementos mencionados anteriormente al analizar la libertad, la originalidad y la autenticidad como características de las prácticas musicales independientes. Significaciones que son retomadas en el mercado musical una vez que los músicos “triumfan en la independencia” y pasan a integrar los catálogos de empresas multinacionales, los cuales gozan con ellos de “nuevos aires” y permiten, así, que la dinámica de acumulación de capital se fortalezca, como resultado de un proceso de incorporación y de enriquecimiento por parte de lo hegemónico (Winter, 2010). Sin embargo, ello excede los límites del presente trabajo.

no significa una derrota ante las formas de circulación musical hegemónicas. Por el contrario, al estar presentes activamente los propios músicos en la gestión de la grabación, masterización, edición y/o distribución del disco, estas condiciones materiales de producción musical parecen transferir al objeto disco las características simbólicas de la práctica musical independiente: se trata de un producto pretendidamente libre, original, auténtico. En cuanto tal, se le 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 económicas, autónomo de los mandatos comerciales.

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,⁵ se manifiesta a la vez fuera del circuito mediático de gran escala propio de espacio musical *mainstream*.

Las prácticas musicales independientes, como ejercicios artísticos realizados bajo particulares condiciones materiales, conforman de tal manera una formación, en el sentido en que es definida como simultáneamente constituido por “formas artísticas y ubicaciones sociales” (Williams, 1986: 30, trad. 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, inclusive la que parece más constitutiva de la lógica mercantil, pueden articularse y revitalizar la dinámica hegemónica en su conjunto.

Conclusiones

La apertura del interés de las ciencias sociales al análisis de la dinámica interna de la cultura encuentra su origen crítico en el énfasis de Williams sobre ello. Intentando aproximarnos a una discusión de sus conceptos, hemos desarrollado un recorrido exploratorio por los principales elementos constitutivos de las prácticas musicales independientes en Buenos Aires. Esta primera aproximación resulta, de aquí su carácter tentativo y su principal falencia, del análisis de los primeros relevamientos de campo de nuestro problema. Sin embargo, podemos permitirnos esbozar algunas conclusiones en virtud del camino recorrido que, a su vez, nos sirvan de guía de aquí en adelante.

5. Esto no significa ignorar diversos casos en que puede darse una circulación masiva de música sin editar discos, por ejemplo en redes virtuales, sino atender al funcionamiento dominante de la circulación musical a escala mundial.

¿Existe un enfrentamiento entre la música independiente y la música *mainstream*, una lucha de sentidos donde se disputa la hegemonía? Hemos intentado mostrar que tanto la complejidad de la composición de la escena musical independiente como la relación de fuerzas en su interior impiden dar una respuesta afirmativa. Sin embargo, también es cierto que lo contrario, esto es, negar toda lucha de sentidos, supondría desconocer la diversidad de prácticas y experiencias allí presentes.

Tal y como hemos observado en el caso de la Ciudad de Buenos Aires, aun al interior de la escena independiente, priman los intereses materiales y simbólicos del capital musical, visibles tanto en las concepciones estatales sobre la música independiente como en el lugar simbólico asignado a las discográficas *indies* e incluso en las construcciones con que se significan las particularidades de la música independiente por parte de los propios músicos.

Ahora bien, precisamente la distancia entre las promesas que representa la música independiente (libertad creativa, autenticidad, originalidad) y su realización efectiva, siendo materialmente difícil la producción y difusión de prácticas musicales independientes atendiendo a sus condiciones materiales de existencia, genera una contradicción ante la cual muchos músicos e intermediarios han tomado activa intervención, agrupándose entre ellos o bien demandando individualmente desde su lugar de trabajo, lo cual configura una complejidad de situaciones problemáticas y una diversidad de manifestaciones de esta contradicción en el campo musical.

De tal modo que no se trata de “la escena musical independiente” como un todo autosuficiente, sino de un espacio heterogéneo, sin embargo identificable, donde se desarrollan experiencias muy variadas, desde algunas que son prácticamente subsidiarias de la dinámica de la industria musical en gran escala, hasta otras que se manifiestan en profunda diferencia con ello aunque, sin embargo, nutren de sentido al 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 no resueltos”; no se limita al conjunto de los aparatos ideológicos del Estado, en términos de Althusser (1984). Ahora bien, debemos poner en perspectiva histórica este análisis, a la luz de nuestros resultados de investigación. Esto requiere historiar el planteamiento teórico sobre los aparatos ideológicos del Estado, mismo que tuvo lugar ante una forma histórica global del capitalismo, incluso de la acumulación de capital en torno de las industrias culturales.

Sin negar la complejidad de los procesos involucrados, lo que nosotros hemos observado a través del caso de la música 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 esas contradicciones en manos del mercado de capitales de la cultura, más precisamente, de la música. Ello al punto en que con menos máscaras los organismos que pudieron considerarse históricamente como “aparatos ideológicos del Estado”, hoy defienden el sentido mercantil de la música a viva voz.

Esto parece reconfigurar el mapa hegemónico en torno de la práctica musical, donde las instituciones que otrora pudieron, desde distintos espacios estatales, manifestarse como herramientas hegemónicas de la clase dominante, hoy representan un lastre, un resabio indeseable, en tanto nuevos instrumentos han surgido a partir de la dinámica que fue adquiriendo la música independiente.

En ese sentido, podemos concluir que ha cambiado la forma con que se construye la 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, p. 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 cultural en particular.⁶

Consecuentemente, si nuestro análisis cultural atiende a los cambios históricos en la construcción de hegemonía, no puede sino reconocer que 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 cuando las instituciones estatales se han vuelto caducas para la función que otrora los intereses de clase dominantes –estos son, en una sociedad capitalista de clases, los intereses de la burguesía– les tenían asignados.

6. 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 Kosakoff (2006).

Bibliografía

- 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. (2001). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Adorno, T. W. (1989). “On Jazz”, en: *Discourse*. 1 (12), 45-69.
- Alabarces, P. (2008). “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)” en: *Revista Transcultural de Música*, 12. Consultada el 13 de septiembre de 2009, en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art07.htm>
- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Althusser, L. (1984). *Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Cevasco, M. E. (2003). *Para leer a Raymond Williams*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Da Silva Galdino, G. (2009). “A música tocando negócios: economia da cultura e seu agenciamento na ‘Feira da Música Brasil’ ”, en: *Actas XXVII Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología*, del 31 de agosto al 4 de septiembre, Buenos Aires.
- De Gori, E. (2005). “Notas sociológicas sobre la cumbia villera. Lectura del drama social urbano”, en: *Convergencia*. 38, 353-372.
- Featherstone, M. (1991). *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fuertes, F.; Goyburu, M. L.; Kosacoff, B. (2006). *La responsabilidad social empresarial: ¿sólo un discurso?* Santiago de Chile: Cepal.
- Hennion, A. (1989). “An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music”, en: *Science, Technology and Human Values*. 4 (14), 400-424.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Ochoa, A. M. (2002). “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música”, en: *Revista Transcultural de Música*. 6. Consultada el 10 de enero de 2010, <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm>
- Palmeiro, C. (2005). *La industria del disco*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Quiña, G. (2009a). “¿Amor a la música o pequeña industria cultural? Las múltiples dimensiones de la ‘escena musical independiente’ en el Área Metropolitana de Buenos Aires”, en: *Actas VIII Reunión de Antropología del MERCOSUR*, Buenos Aires, 29 de septiembre, 2 de octubre.
- Quiña, G. (2009b). “Consumos culturales y libertad creativa”, en: *Actas XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*, del 31 de agosto al 4 de septiembre.

- Regev, M. (1997). "Rock Aesthetics and Musics of the World", en: *Theory, Culture and Society*. 14 (3), 125-142.
- Sautú, R. (1999). *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Shamir, R. (2005). *Corporate Social Responsibility: A Case of Hegemony and Counter-Hegemony*, en: Boaventura de Sousa Santos and Cesar A. Rodriguez [Eds.] *Law and Globalization from Below: Towards a Cosmopolitan Legality* (pp. 92-117). Cambridge: Cambridge University Press.
- Storey, J. (2010). "All Forms of Signification", en: Monika Seidl, Roman Horak, Lawrence Grossberg (Editors), *About Raymond Williams* (pp. 34-44), Abingdon: Routledge.
- Strachan, R. (2007). "Micro-Independent Record Labels in the UK", en: *European Journal of Cultural Studies*. 2 (10), 245-265.
- Thornton, S. (1996). *Club Cultures: Music, Media & Subcultural Capital*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Uhart, C. y Molinari, V. (2009). "Trabajo, política y cultura: abriendo espacios de producción material y simbólica", en: Ana Wortman (Ed.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte* Buenos Aires: Eudeba, 155-174
- Valenzuela Arce, J. M. (2005). *Paso del Nortec: This is Tijuana!* México: Trilce Ediciones.
- Vila, P. (1985). "Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil", en: E. Jelin (Ed.) *Los nuevos movimientos sociales/1* (pp. 83-148). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Williams, R. (2001). *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, R. (1986). "The Uses of Cultural Theory", en: *New Left Review*, 158, 19-31.
- Williams, R. (1981). *Culture*. London and Glasgow: Fontana.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Winter, R. (2010). "The Perspectives of Radical Democracy: Raymond Williams' Work and its Significance for a Critical Social Theory", en: Monika Seidl, Roman Horak, Lawrence Grossberg (Editors), *About Raymond Williams*, Abingdon: Routledge, 45-56.
- Wortman, A. (2009). "Espacios culturales de resistencia al discurso único, los usos de la comunicación para construir una ciudadanía nueva", en: Ana Wortman (Ed.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte*. Buenos Aires: Eudeba, 51-61.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Fuentes periodísticas:

Suplemento No, Página/12, años 1999 a 2008.

Suplemento Sí, Clarín, años 1999 a 2008.

Recibido: 16 de marzo de 2010 Aprobado: 9 de agosto de 2010