

LAS REDES DEL DISCO INDEPENDIENTE: APUNTES SOBRE PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y CONSUMO

Por Berenice Corti

Publicado en **Las Industrias Culturales en la Ciudad de Buenos Aires, Concurso de Ensayos 2007, Trabajos Premiados**. Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, Subsecretaría de Industrias Culturales, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2007.

D. T. agregó más temas a su EP de electro pop y está por sacar su disco, lo está presentando en vivo.

M. O., con su orquesta, vuelve a hacer un ciclo para relanzar su trabajo discográfico en una sala importante de la ciudad. Una de las radios más escuchadas de Buenos Aires irradia la publicidad de los conciertos, auspiciándolo.

L. F. ultima detalles de su presentación ante Fondo Cultura, para obtener los recursos que le permitan editar su nueva placa, grabada hace más de un año. Le falta la masterización y la duplicación.

G. G. está por lanzar su nuevo trabajo de folkore, pero esta vez no invertirá en prensa. La experiencia le dice que es plata tirada.

.....

¿Qué tienen en común estos ejemplos, absolutamente reales? Se trata de músicos no masivos, que editan sus trabajos discográficos a través de sellos considerados independientes. Pero las situaciones de uno y otro son diferentes, aún cuando comparten un mismo universo económico y cultural.

Tal como señala Ana María Ochoa¹, es dificultoso precisar de qué se habla cuando se habla de las compañías que se dedican a convertir en objeto material los contenidos musicales, por fuera del 82,6% que representan Universal, Sony-BMG, EMI y Warner Music², en este caso, en el mercado nacional. En virtud de la variedad que presentan en tamaño, tipo de gestión y objetivos estratégicos, termina por acordarse que son *independientes* aquellos sellos discográficos que no son *majors*, sindicando a éstas últimas como las grandes compañías multinacionales de edición de música pero que también se dedican a otras ramas del entretenimiento, como producto del proceso de fusiones que emprendieron los grandes conglomerados para enfrentar la competencia de un mercado cada vez más global.

¹ Ochoa, Ana María (2005). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Norma.

² Fuente: Anuario 2004 de la IFPI, cámara que agrupa a las mencionadas compañías a escala global, regional y nacional, citado en OIC (2005), *La Industria del Disco: Economía de las Pymes de la Industria Discográfica en la ciudad de Buenos Aires*, Subsecretaría de Gestión e Industrias Culturales GCBA, p. 27.

A partir de ese concepto se han iniciado, particularmente en nuestra ciudad, diversas estrategias de acercamiento y apoyo al sector por parte del área pública. Pero en este proceso pueden presentarse algunos problemas en la utilización de ciertas herramientas de análisis, en virtud de la generalización de la categoría que ya mencionamos. Esta es, por cierto, útil para discriminar el lugar económico de aquellas que no son ni van a ser *majors* en el mercado nacional y global, pero un examen pormenorizado hacia el interior del concepto de “independiente” podría aportar una mayor precisión en el diagnóstico de los planes de acción, a la vez de jerarquizar su rol en el campo cultural.

Nuestro interés se centra, de aquí en más, en ofrecer algunos aportes al respecto, analizando algunos aspectos relacionados con las prácticas culturales enraizadas en las de tipo económico, lo que sin dudas deberá completarse con un más exhaustivo trabajo de investigación.

1. Industria Cultural, prácticas y sentidos en la producción musical

En un reciente número de la revista **Observatorio** la investigadora Mónica Lacarrieu se refiere el consenso que entre especialistas genera las definiciones del antropólogo Néstor García Canclini, en relación a entender el campo cultural como el de la “producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social”³.

El acento se pone entonces en “1) lo simbólico como eje articulador de la vida social; 2) la expansión de la cultura más allá de las obras de arte, de la erudición y los objetos materiales cargados de signos; 3) la cultura en tanto conjunto de procesos sociales”.

Así, continúa Lacarrieu, es en las industrias culturales donde se *vehiculiza* gran parte de la sustancia y densidad simbólicas, estrechándose la vinculación entre las primeras y el campo cultural, ofreciendo un espacio de gestación de sentidos nuevos. Reflexionar entonces sobre los procesos de producción, circulación y consumo de estos signos nos puede llevar entonces a comprender aquellas zonas de tensión y conflicto que requieren un desarrollo de políticas que fortalezcan las prácticas culturales, sobre todo aquellas que “indican un nuevo modo del sujeto de vincularse con la cultura entendida como creación, como una manera de hacer algo diverso en el marco de cierta uniformización del mundo”, como dice Ana Wortman⁴.

Como forma de acusar el impacto del neoliberalismo en el conjunto del tejido social, Wortman ha propuesto la gestación de un nuevo paradigma de políticas que “integre las nuevas dinámicas culturales en un sentido democrático”, de forma de “promover una sociedad más igualitaria, sin abandonar la emergencia de la diversidad y de la resignificación de lo nacional”⁵. La ampliación de

³ Citando a Néstor García Canclini, Lacarrieu, Mónica (2005), “*Repensando los vínculos entre cultura, campo cultural e industrias culturales*”, en Revista Observatorio. Nº 3, OIC Secretaría de Cultura GCBA, Buenos Aires.

⁴ Wortman, Ana (2001) “*El desafío de las políticas culturales en la Argentina*”, en Mato, Daniel *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en tiempos de la globalización/2*. Caracas, UNESCO/IESALC. CLACSO.

⁵ Wortman, Ana (2001), *op. cit.*

ciudadanía, -como señala también Yúdice⁶-, el fortalecimiento de lazos sociales, pero también el apoyo a espacios de discursos críticos que mantengan una constante reflexión sobre las propias prácticas, deberían ser algunos de los objetivos de la política cultural.

Si sumamos a esto el planteo de Yúdice⁷, que previene acerca del encumbramiento del valor de la cultura como recurso -desde el cual se le está pidiendo que resuelva problemas que antes eran la provincia de la economía y la política-, y el manifiesto de explosión creativa del catalán Toni Puig⁸, en cuanto a que “se acabó la diversión” y que “hoy estamos obligados a crear, difundir, facilitar, hacer super accesibles, códigos de sentido muy concretos” con pensamiento y comunicación, el análisis de una industria cultural y sus objetos requiere poner la lupa sobre las prácticas y sus contextos. Ellas mismas nos dirán hacia dónde debemos ir.

Nos ocuparemos en este artículo de los sellos musicales independientes que como “agentes innovadores y tomadores de riesgo del sector, poseen una mentalidad de ‘adopción temprana’ (...), descubren e incuban nuevas tendencias y artistas, y tienden a focalizarse en nichos y géneros específicos”⁹. Pero también abordaremos aspectos de su dimensión simbólica, en relación a los sentidos imbricados en el tramado de la red discursiva producidos sobre y dentro de los soportes materiales de producción, circulación y consumo.

2. Producción

En el panorama latinoamericano las instituciones y las asociaciones sin fines de lucro conviven con empresas unipersonales o compañías importantes, ubicándose entre sus fines la difusión artística y cultural, la búsqueda de una vía de circulación de productos que no tienen cabida en los circuitos masivos, pero también la consolidación de mercados locales del disco.

En la ciudad de Buenos Aires el modelo representado por emprendimientos comerciales –básicamente pymes con una estructura de gestión más o menos consolidada- podría rastrearse en antecedentes de décadas anteriores como Trova o Mandioca¹⁰, en donde un empresario asumía el riesgo de la producción de determinado producto y su supervivencia dependía del éxito que circunstancialmente se podía obtener con alguna placa¹¹.

⁶ Yúdice, George (1999) “Redes de gestión social y cultural en tiempos de globalización”, pp. 168-195 en Barbero, Jesús Martín y otros (eds.) Cultura y globalización CES/Universidad Nacional, Bogotá.

⁷ Yúdice, George (2002) “La globalización y la nueva división internacional del trabajo cultural”. En Lacarrieu, Mónica y Marcelo Alvarez (comps.), La (indi)gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos. Buenos Aires, Ciccus-La Crujía.

⁸ Puig, Toni (2002). “Lo digo otra vez: se acabó la diversión”. En Lacarrieu, Mónica y Marcelo Alvarez (comps.), La (indi)gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos. Buenos Aires, Ciccus-La Crujía.

⁹ OIC (2005), op. cit., p. 27.

¹⁰ Sellos que se ocupaban de música popular de calidad y rock, respectivamente, principalmente en la década del setenta.

¹¹ Fue paradigmático el caso de Alfredo Radoszynski con Trova, quien recuerda en el libro interno del disco de Vinicius de Moraes en “La Fusa” el éxito discográfico de este trabajo.

Por otra parte, los emprendimientos discográficos no comerciales son más raros en nuestro ámbito local, aunque sí se desarrollan en algunas provincias. De todas formas es de destacar la labor que desarrolla la Unión de Músicos Independientes, que como asociación sin fines de lucro busca y proporciona herramientas para facilitar la labor de los músicos¹² en materia de edición y difusión de la obra.

Tenemos entonces, a grandes rasgos, dos modelos que se construyen a partir del tipo de relación que se establece con los artistas.

1) Por demanda comercial en primera instancia: enmarcado en la tradición del productor/empresario de riesgo, curador de su producto. Está representado por aquellos sellos que, ya sean compañías grandes o pequeñas, están atentos a las novedades que se producen en el campo artístico e incluyen objetivos de difusión cultural. Estos casos poseen también una fuerte política empresarial para editar según sus propias necesidades y las de mercado. Algunos ejemplos están representados por Melopea, DBN, MDR¹³ o S-Music¹⁴.

Los acuerdos económicos varían según el servicio que presta el sello, su capacidad comercial, y la aptitud de negociación del artista. De esta forma, existen ejemplos en que el sello asume la totalidad del gasto de producción, lo que le permite intervenir en algunos casos en las decisiones artísticas. En otros, los acuerdos incluyen también condiciones para la realización de conciertos en vivo, limitando la autonomía artística en la difusión de la obra.

Una consecuencia importante de estas prácticas es la conformación de circuitos concentrados a los que resulta muy dificultoso el acceso, cuyos mecanismos son determinados por el sello. Una vez allí, ante la inexistencia de ámbitos alternativos de similar peso económico y simbólico, algunos artistas

¹² Entre sus actividades se encuentran la firma de convenios de abaratamiento de costos con pymes relacionadas a la edición de discos como copiadoras, estudios de grabación, masterización, etc. También desarrolla proyectos de distribución, de conformación de redes de espacios para tocar en vivo, y participa activamente en los temas políticos del sector con movilizaciones y peticiones. Ver al respecto <http://www.umiargentina.com>

¹³ Dijo Rubén Bondoni, de Notorious: "Primero fue el club de jazz Notorious; después, como una necesidad de mercado hicimos la grabadora MDR Records (...). Los músicos nos envían el material; después nosotros escogemos lo que parece tiene que ver con el estilo del sello. También hay casos en que nosotros hacemos la producción completa del cd: escogemos los músicos, el repertorio, el arte de tapa y la parte comercial (distribución y venta)". Garzon, Wilson (2006) "Ruben Bondoni fala sobre o jazz na Argentina", en Clube de Jazz, 29 de diciembre de 2006. En http://clubedejazz.com.br/noticias/noticia.php?noticia_id=429

¹⁴ Desprendimiento hoy autónomo de la *major* EMI. Resulta un caso curioso sobre cómo una gran compañía incursionó primero en un género no masivo, para abandonarlo después. A través de la creación de un sub sello que se denominó S'Jazz, el sentido parecía ser prestigiar la imagen de la corporación, con la incorporación de un producto *premium*. La dirección artística estaba a cargo del músico Adrián Iaies, quien le imprimió una fuerte dirección estética relacionada a la comercial. Decía Iaies en la página web de S'Jazz: "la idea es aprovechar todo lo que una compañía grande como EMI puede ofrecer como ventaja sobre lo que ha sido el circuito habitual en donde se han movido los músicos de jazz, que es el de los sellos independientes" (<http://www.sjazz.com.ar>). En 2006 el proyecto fue retomado de manera independiente por uno de los ex gerentes de EMI, Alejandro Varela. Hoy S-Music planea abrir el catálogo a otras expresiones musicales de calidad y licenciar artistas del exterior. En ambos momentos la producción ejecutiva completa de cada disco está a cargo de la compañía (<http://www.s-music.com.ar>).

pierden capacidad de maniobra y dependen de decisiones tomadas por otro, en cuanto a cuándo y cómo tocar en vivo, o la calidad de la difusión que se le da a su obra.

2) por demanda del campo artístico: a partir de la iniciativa del artista de plasmar su trabajo en un objeto material, los sellos independientes ofrecen el servicio de apoyatura comercial, legal y distribución, además de la inclusión en un catálogo determinado lo que reporta beneficios en la difusión y en valor agregado estético. La decisión primaria de edición está a cargo del artista, que debe disponer de los recursos para producir el trabajo discográfico, pero luego el poder de decisión se traslada al sello independiente quien es el que define si la propuesta puede incluirse en el perfil de catálogo que desarrolla, y si cuenta con la disponibilidad de gestión para encarar el proyecto. Entre éstos ejemplos podemos ubicar a sellos como BAU Records, PAI, GOBI, entre otros.

Otra opción, también por demanda del campo artístico, está representada por la autoedición en donde el músico asume el rol de producción ejecutiva de la edición discográfica, abordando el total de los aspectos económicos y legales, aunque normalmente delega la distribución en una compañía específica mediante un acuerdo puntual¹⁵.

Las ventajas de este modelo radican en el control total de la edición por parte del artista, y las debilidades giran en torno a la circulación del producto, lo que abordaremos más adelante.

Esta distinción resulta pertinente a la hora de definir qué tipo de apoyos pueden proporcionarse a uno y otro caso. En el primero, resultan de utilidad herramientas de corte comercial como créditos blandos o subsidios para el desarrollo de un proyecto específico de corte cultural que no se inscriba necesariamente en la actividad usual de la compañía. Resta mencionar otro tipo de beneficios que deberán ser fruto de discusiones de política gubernamental como aquellas que se refieren a exenciones impositivas a actividades de interés público como son las culturales.

El segundo y tercer caso, es decir, la edición discográfica por demanda de la creación artística, son, a nuestro entender, los que deben concitar la mayor atención. Si bien el abaratamiento de las tecnologías ha propiciado el acceso a la edición de la propia obra, no todo aquél que crea plasma su trabajo en una placa, ni todo aquél que lo hace accede a una mejor circulación de su trabajo a través del disco independiente.

Programas de subsidios a artistas como Fondo Cultura o de formación para la autoedición constituyen un elemento indispensable de igualdad de oportunidades, pero cabría preguntarse si este esfuerzo no podría ser dirigido hacia alguno de los componentes específicos de la cadena productiva, aquellos

¹⁵ Existen casos en que un músico o grupo confecciona una propia edición casera de CDs, generalmente de tirada muy limitada y por fuera de requerimientos legales tales como el registro en Sadaic. Estos ejemplos, que derivan tanto de imposibilidades económicas como de razones ideológicas para funcionar por fuera del sistema, presentan dificultades para ser considerados ediciones discográficas propiamente dichas en un sentido comercial, pero debería prestárseles atención en cuanto a las necesidades que explicitan.

que pueden potenciar esos recursos en materia de creatividad y gestación, a su vez, de nuevas oportunidades. Por poner un ejemplo, existen casos en que se subsidia trabajos que luego ingresan al catálogo de emprendimientos de tipo comercial, aquellos que incluíamos en el primer modelo. De esta forma se apoyan indirectamente decisiones comerciales relacionadas, por mencionar algunas, al tipo de público objetivo –que por obvias razones, suele ser el de mayor poder adquisitivo, o de superioridad en número-, o al cálculo de rentabilidad a obtener tras la negociación con el artista: un artista nuevo pero ascendente tendrá una capacidad reducida de obtener una ventaja acorde a su potencial de ventas.

No queremos decir con ésto que las pymes culturales, y en este caso, las discográficas, no necesiten apoyo. Entendemos que la mejor forma de otorgarlo es de manera directa, jerarquizando el rol de la actividad. De esta forma se desarrollarían políticas concretas de fortalecimiento del circuito local allí donde se lo necesita, propiciando, por ejemplo, que cada vez menos artistas editen en el exterior en condiciones desventajosas. Esta ha sido una consecuencia cultural más de la crisis que ha sufrido nuestro país¹⁶.

El subsidio como herramienta económica de multiplicación de recursos potencia su capacidad si se dirige y enmarca en las lógicas del segundo modelo, de manera de propiciar el énfasis en la innovación, la creatividad y las nuevas tendencias.

Como dice Toni Puig:

“... Toda experiencia vital cultural precisa, para ser asimilada, de un aprendizaje. De un esfuerzo. De una implicación. Y voy a pronunciar la gran palabra estigmatizada en cultura; especialmente, en las propuestas desde las artes: ¡necesita didáctica! Pedagogía. La empresa lo sabe bien: reclaman marketing”¹⁷.

He aquí el espacio de los sellos independientes que responden a las necesidades del campo cultural acogiendo la creatividad y la actitud crítica, en tanto cada nueva tendencia lleva en sí el cuestionamiento estético y/o político de aquella que aparece como hegemónica. Es de destacar que su surgimiento se remonta a momentos en donde no sólo el apoyo de políticas públicas era absolutamente nulo, también estaban a la orden del día los obstáculos especiales

¹⁶ El sello Fresh Sound, de España, ha editado en exclusividad placas de jazz de algunos de nuestros artistas más destacados, trabajos que no se han distribuido en nuestro país y cuyos derechos han quedado en propiedad del sello europeo, con la pérdida consecuente de patrimonio cultural de nuestro país y de propiedad intelectual por parte del artista. Esta fue una opción que tomaron algunos músicos en el contexto de crisis, ante la dificultad para la edición local y como forma de abrir nuevos mercados, además de otorgarle prestigio a su trabajo la atención obtenida en el viejo continente. Sería deseable que este tipo de experiencias puedan contar con el asesoramiento estatal, desarrolladas en el marco de una política de difusión de la cultura de nuestro país en el exterior.

¹⁷ Puig, Toni (2002), op. cit. p. 200.

con un fuerte objetivo de cercenamiento, como la eliminación de la exención del IVA en la música en vivo¹⁸.

Como se ha señalado largamente, las discográficas independientes han sufrido un crecimiento exponencial en el último lustro –y en un marco de grandes dificultades-, como resolución de un proceso de gestación que se inició en la segunda mitad de los años noventa, lo que provocó “la emergencia de espacios culturales y autogestionados, alternativos a la gran industria (...) (que) se hicieron visibles después de la crisis de 2001 (pero) ya existían en esos años” de pensamiento único¹⁹.

¿Qué podemos esperar entonces de esta actividad innovadora, en un marco de fuerte apoyo público, dirigido especialmente al sector? ¿Hasta dónde podría llegar su crecimiento? ¿Qué respuestas nuevas podría dar, qué soluciones creativas podrían aparecer?

3. Circulación y consumo

Si volteamos la vista hacia el punto inicial de la cadena de producción musical independiente comprobamos que se produce en el armado de un grupo. La convocatoria puede provenir de un artista que desea desarrollar su proyecto particular -contando para ello con un personal estable de acompañantes o con uno armado para el fin de la grabación-, o a partir de determinados objetivos que se plantea un colectivo de músicos. Se trate de un caso u otro el material a grabar es fruto de un procesamiento realizado en la práctica musical, ya sea en la composición o la *performance* del ensayo. Cuando el artista –individual o colectivo- considera que el material trabajado accede a los estándares requeridos para la presentación en vivo, en cuanto a sonoridad, repertorio, etc. el grupo se lanza a la búsqueda de fechas para tocar.

En un segundo estadio aparece la necesidad de plasmar el material musical en una placa, lo que se produce a partir de necesidades artísticas, en donde no intervienen implicancias de tipo comercial. Se trata de acceder a un registro de la música de una determinada época, o ejecutada con determinados músicos, o una simple organización del material producido.

Exploremos entonces cuál son las relaciones que se establecen entre el concierto en vivo, la difusión de la música, y la producción discográfica y su consumo. Abordaremos estos aspectos en forma conjunta debido a la imbricación que presentan.

3.1. Género y circuito

En líneas generales cada género tiene sus propios circuitos con sus lógicas particulares, aún cuando sus públicos puedan en algún momento entremezclarse.

¹⁸ Huelga aquí abundar cómo, en plena crisis, algunos de los más perjudicados por esta medida fueron los espacios y artistas independientes, en cuanto a incremento de costos operativos que muchas veces se vieron trasladados a los acuerdos de contratación.

¹⁹ Wortman, Ana. “Espacios culturales de resistencia al discurso único, los usos de la comunicación para construir una ciudadanía otra” en *Textos de Avances de la Investigación Transformaciones del Campo Cultural y clases medias en la Argentina contemporánea*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales. En <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/sitiosdegrupos/anawortman/pdfdoc/ESPACIOSCULTURALES.pdf>

En el caso de la ciudad de Buenos Aires los músicos independientes se asocian a géneros como el rock, pop, electrónica, tango, folklore, jazz y sus correspondientes fusiones.

La cuestión de los géneros no es un tema menor. Desde el punto de vista de la práctica musical vemos que según se trate de uno u otro se articulan diferentes modos de ejecución y consumo.

Consultando las estadísticas provistas por el Informe de consumos culturales de la Secretaría de Medios ²⁰ sobre preferencias de géneros musicales en el 2004, se percibe que las categorías allí establecidas son poco útiles a la hora de analizar los diversos públicos implicados. Dentro de los géneros clasificados como tango, folklore y rock, por ejemplo, pueden situarse las producciones tanto de músicos masivos como de independientes, relacionadas a prácticas de producción, circulación y consumo diferentes. Por poner un ejemplo, no comparten el mismo público ni escenario artistas como Soledad, el Chango Spasiuk, Liliana Herrero y Nora Sarmoria²¹.

Género de Preferencia	%	Universo demográfico donde destaca
FOLKLORE	59,7	Hombres, mayores de 50 años, de clase baja y residentes en el interior.
ROCK/ROCK NACIONAL	57,0	Menores de 34 años, de clase baja, residentes en el interior.
TROPICAL/CUMBIA	50,0	Menores de 34 años, de clase baja, residentes en el interior.
CUARTETO	44,8	Menores de 34 años, de clase baja, residentes en el interior.
POP	41,1	Mujeres, menores de 34 años, de clase alta y media, residentes en las principales ciudades de nuestro país.
TANGO	35,9	Hombres, mayores de 50 años.
SALSA	29,5	Mujeres, de 35 a 49 años, clase alta y residentes en las principales ciudades de nuestro país.
BRASILEÑA	28,2	Hombres de clase alta.
DISCO	23,8	Menores de 34 años de clase alta y baja.
OPERA/CLASICA	22,6	Mujeres, mayores de 50 años, clase alta y media y residentes en las principales ciudades de nuestro país.
JAZZ/BLUES	20,5	Clase alta y residentes en las principales ciudades de nuestro país.
TECNO	17,2	Menores de 34 años, de clase alta y media, residentes en las principales ciudades de nuestro país.

Fuente: Informe de consumos culturales de la Secretaría de Medios 2004²².

Tampoco dan cuenta de los distintos procesos asociados a los géneros diferenciados el hecho de que por ejemplo, no sería inusual encontrar entre los consumidores de música popular brasileña a amantes del jazz o el tango o folklore

²⁰ OIC (2005), op. cit., p. 55.

²¹ Por nombrar algunos casos emblemáticos de artistas de folklore con diferentes tipos de público.

²² OIC (2005), op. cit., p. 55.

contemporáneos. También, por ejemplo, se engloba en la categoría jazz/blues a prácticas altamente diferentes, en tanto el blues en Buenos Aires se encuentra más asociado a la cultura del rock como lo demuestran algunos de sus exponentes más reconocidos como Memphis La Blusera o la Mississipi.

Ana María Ochoa explica que el género, como “todas las categorías clasificatorias, son construidas a lo largo de la historia y son sistemas para organizar las jerarquías entre las semejanzas y las diferencias sonoras”²³.

Así,

“Los géneros musicales y las convenciones se cristalizan porque son aceptados como naturales por una cierta comunidad: definen los límites de lo que cuenta como un comportamiento musical apropiado. Pero la cristalización o legislación (en torno a los géneros) también hace que esas normas estén disponibles para ser rotas, haciendo que la música se constituya en un terreno en el cual las transgresiones y las oposiciones pueden ser registradas directamente”²⁴.

De esta forma, concluye Ochoa que “la construcción de una categoría genérica se da a través de un proceso de eliminación de la diferencia a favor de la semejanza y dicho proceso es siempre estético e ideológico”²⁵.

Al respecto, el señalamiento que realiza Diego Fischerman es absolutamente pertinente en cuanto al rol de los medios de comunicación masiva en el siglo XX, que modificó las prácticas de consumo de las músicas populares convirtiéndolas progresivamente en música de concierto dominante que reemplazaron socialmente a la música de tradición escrita y académica. “La divulgación de las músicas populares por los medios masivos de comunicación provocó, por un lado, nuevas formas de circulación, antes impensables, pero, por otro, conllevó la paradoja de la desaparición de las músicas populares entendidas en sentido estricto”. “La condición de ‘popular’”, explica, “manejada por la industria discográfica y compartida por el público no estaría, entonces, referida a la popularidad sino a la naturaleza de los materiales o a las tradiciones con que estas músicas dialogan de manera predominante”²⁶.

Propone Fischerman entonces la caracterización de *música artística* para “referirse a músicas de tradición popular, siempre y cuando su funcionalidad predominante –no exclusiva, desde ya- sea la escucha”²⁷.

Es interesante realizar esta distinción para contrastarla con los modos de circulación de una y otra música. En aquellas donde la función predominante no es la escucha atenta, la industria discográfica como tal adquiere un papel mediador

²³ Ochoa, Ana María, op. cit., p. 85.

²⁴ Mc Clary, Susan (1991), “Introduction: A Material Girl in Bluebird’s Castle”, en Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality. Minnesota. Oxford. University of Minnesota Press, p. 27. Citado en Ochoa, Ana María, op. cit., p. 86.

²⁵ Ochoa, Ana María, op. cit., p. 87.

²⁶ Fischerman, Diego (2004). Efecto Beethoven, Buenos Aires, Paidós, pp. 30-35.

²⁷ Fischerman, Diego (2004). Op. cit., p. 31. El autor cita a Simon Frith para hacer la salvedad que el baile es también una forma de escucha, puesto que “está lejos de ser ejercida sólo con el oído y que las respuestas corporales son significativas no sólo en las músicas expresamente bailables”. De lo que se trata, entonces, es de determinar la funcionalidad *predominante*.

preponderante. Como dice A. Cragolini “es precisamente en lugares simbólicos ‘musicales’ que los adolescentes encuentran representaciones con las que identificarse. En este marco, la industria musical ocupa un lugar central capitalizando demandas sociales y grupales de los jóvenes en interacción con las estrategias de creación de productos musicales, funcionales a la búsqueda del mayor rédito económico”²⁸. Tal puede ser el caso de ejecución de música en ámbitos masivos, como la *rave*, los espacios de rock o la bailanta, en donde la participación del cuerpo en su totalidad es predominante, ya sea a través del baile o la práctica de rituales contruidos en la cultura del *aguante*²⁹.

Otras preguntas pueden realizarse en torno a la información vertida en el cuadro de más arriba, en cuanto al “universo demográfico donde destaca” cada género.

Un hecho a señalar en relación al surgimiento de la música independiente es la creación de escuelas de música popular, dedicadas a la sistematización de información y formación en tradiciones artísticas históricamente alejadas de las academias. El caso de la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA)³⁰, fundada en 1986, ha constituido un hito que inauguró en la enseñanza pública el acceso de las clases medias y medias bajas de la ciudad de Buenos Aires y Sur de Gran Buenos Aires a la transmisión pedagógica por parte de reconocidos artistas populares como Manolo Juárez en folklore, Hugo Pierre en jazz y Horacio Salgán en tango. Entre el plantel docente se encontraban también Rodolfo Mederos, Virgilio Expósito, Aníbal Arias, Armando Alonso, entre otros. El compositor y multiinstrumentista brasileño Hermeto Pascoal ya le ha hecho dos visitas, de paso por Buenos Aires en sus giras, alabando la experiencia de la escuela y su calidad de enseñanza³¹.

²⁸ Cragolini, A. (2004). *Violencia social, adolescencia, significante sonoro y subjetividad: el caso de la cumbia villera en Buenos Aires*. Ampliación crítica de la ponencia Soportando la violencia. Modos de resignificar la exclusión a través de la producción y consumo musicales, V Congreso de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular, Rama Latinoamericana, Río de Janeiro.

²⁹ Según la idea desarrollada por Pablo Alabarces, propuesta también para el rock, “el aguante es una ética, porque (...) es ante todo una categoría moral, una forma de entender el mundo, de dividirlo en amigos y enemigos cuya diferencia puede saldarse con la muerte. (...) El aguante es una forma de nombrar el código de honor que organiza el colectivo de hinchada y muchas de sus prácticas”. Alabarces, Pablo (2004), *Crónicas del aguante. Fútbol, violencia y política*, Buenos Aires, Capital intelectual, Colección Claves para todos, p. 63 a 65.

³⁰ Ofrece carreras de instrumentistas en jazz (históricamente la más numerosa), tango y folklore. Otras experiencias relacionadas son la Escuela Popular de Música dependiente del Sindicato del sector, con la Carrera de Músico Intérprete con contenidos de música popular y profesores de los diversos géneros, desde 1989. Los emprendimientos privados se concentraron en la zona norte de la ciudad, como el ITMC. Luego, tras el éxodo académico de muchos músicos argentinos que obtuvieron becas en la Berklee College of Music de Boston, famosa por su método de enseñanza jazzística, se abrió una subsidiaria de esta institución en Buenos Aires, donde dictan clase los egresados argentinos de la institución norteamericana, con un abordaje jazzístico de las distintas expresiones musicales populares de nuestro país. También se fundó en el 2001 la Escuela (también pública) Leopoldo Marechal de Música Popular en Ramos Mejía, en el conurbano bonaerense. La incorporación de estos contenidos en el ámbito público de la ciudad de Buenos Aires, en el marco del Conservatorio Manuel de Falla, ha sido más tardía, con el tango y el folklore primero y el jazz después, éste último recién en el presente año.

³¹ Revista Hecho en Bs. As., Buenos Aires, junio de 2005.

La EMPA ha constituido –y continúa haciéndolo- un formidable polo de generación de música independiente. Sus alumnos se convierten a su vez en docentes, multiplicando el conocimiento y la práctica musical. No es raro ver entonces, en las nuevas ediciones discográficas independientes de tango, folklore y jazz, nombres que han pasado por sus aulas³².

Es por ésto que nos permitimos cuestionar las categorías de clase asociadas a géneros, explicitadas en el cuadro de la Secretaría de Medios incluido más arriba. Es dable suponer que si existe una creciente demanda de estudio de géneros populares contemporáneos he ahí un público que por su pertenencia etaria o de clase no se adscriba a consumos tales como compra de discos –hoy más accesibles mediante Internet- o la asistencia a espacios de música en vivo dirigidos a estratos de mayor edad y poder adquisitivo.

Un acercamiento crítico que reflexione en torno a los géneros nos podría llevar a concluir que muchas veces los públicos deducidos no se corresponden a consumos reales. Y nos podría llevar a replantear ciertas políticas, como aquellas que circunscriben acciones de política cultural a determinadas zonas de la ciudad.

3.2. La difusión

Con excepción de los productos emanados del entretenimiento masivo³³, las experiencias musicales suelen iniciarse como independientes –con sus prácticas culturales relacionadas- en lugares pequeños de música en vivo. En el rock interviene también un aspecto constitutivo de su imaginario como lo es la expectativa de crecimiento hacia la convocatoria de públicos más numerosos. Esto ha podido verse en el relato que el grupo Callejeros hacía de su propia historia, en donde se destacaba el esfuerzo de la banda y allegados para construir un camino propio hacia el reconocimiento. Muchas veces la industria percibe ese encuentro entre grupo musical y seguidores, y los incorpora a su circuito. Otras, el grupo de rock mantiene su independencia hasta sus últimas consecuencias, aunque su no ingreso a la industria conlleve a una escasa o nula difusión en los medios masivos³⁴.

Este es también, por otra parte, un reclamo constante de los sellos independientes, sean o no de rock. En relación a los inconvenientes de la actividad, Fernando Lerman del sello PAI destacó los problemas para “lograr que los medios den espacios de prensa para hacer conocer los discos”³⁵.

El caso es que, como señala el OIC, “el acceso a los medios de comunicación masivos es prácticamente imposible para los sellos discográficos independientes”³⁶. Monopolio, concentración, predominancia de la palabra hablada por sobre los espacios destinados a la música, entre otras razones, son las

³² Por otra parte, la EMPA arrastra casi desde sus comienzos una crisis institucional grave en virtud de las deficientes condiciones de infraestructura y presupuesto en general con las que cuenta, aún más precarias que las de cualquier ámbito universitario.

³³ Nos referimos a los concursos televisivos de “talentos”, o mejor, de búsqueda de cuerpos que encarnen los productos ya diseñados comercialmente de antemano.

³⁴ Y su consiguiente estigmatización, como en el caso de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota.

³⁵ En conversaciones con la autora.

³⁶ OIC (2005), op. cit., p. 78.

causantes de esa falta de presencia de la oferta cultural de nuestros artistas en la radio y televisión³⁷.

Hay que destacar también aquellos espacios de radio destinados a la música independiente, que se distribuyen en radios de todo el dial AM y FM, incluidas en la categoría de *otras* según los datos proporcionados en el informe de la OIC citado³⁸, según la fuente IBOPE. Se trata de audiciones altamente segmentadas según género y público, que por estos motivos no alcanzan a públicos más masivos.

Los medios gráficos, por su parte, destinan disímiles espacios a la música independiente, según su política comercial y sus respectivos públicos objetivos. El diario La Nación, dirigido a un sector de alto poder adquisitivo, es el que muestra la mayor cobertura con sus columnas firmadas de crítica de conciertos y discos y actualidad de la escena musical. Página 12 le sigue en relevancia, aportando entrevistas y notas de fondo, si bien no realiza un seguimiento exhaustivo de los escenarios. Clarín, por su parte, destina la mayor parte de sus menciones a la música a aquellas relacionadas con el entretenimiento.

Los tres periódicos cuentan con secciones de agenda de conciertos, en donde son normalmente publicados los anuncios de conciertos de música independiente vía el trabajo de un agente de prensa contratado por el músico o sello, o directamente enviado por el artista. La aparición en estas secciones contribuye a la visibilidad de éste si se mantiene una cierta continuidad, pero no garantiza la convocatoria de público al concierto.

Se hace evidente una asimetría³⁹ entre lo que se difunde, lo que se consume y lo que se oferta, lo que provoca un efecto decepcionante entre los músicos que suele caracterizarse como una imposibilidad de acceso, no del todo real en la gráfica pero sí en los medios audiovisuales⁴⁰.

Un medio que ha acogido con total naturalidad a la música independiente es Internet, debido a su capacidad de multiplicar canales de información a la medida de un público cada vez más segmentado, con un costo reducido o nulo.

³⁷ Algunas excepciones hablan de unos tímidos intentos de determinados productos de medios masivos por adquirir rasgos diferenciales a través de la música. La cadena TyC Sports y su programa Fútbol de Primera incluyeron separadores con ejecución de música no masiva, como jazz y otras. Ni los nombres de los músicos ni los temas interpretados son mencionados. También durante varios años funcionó en Radio Mitre, segunda en audiencia en Buenos Aires y alrededores, el espacio denominado "Lado M", que además de constituir un programa de música conducido por periodistas especializados, presentaba micros a lo largo de la programación diaria. El slogan refería a "la otra música", aquella de calidad, popular pero no masiva, que no era objeto de difusión en las programaciones radiales convencionales. Se incluía música popular producida por grandes sellos, pero también podía aparecer de tanto en tanto algún corte de un disco independiente de tango, folklore o jazz. "Lado M" desapareció de la grilla tras el cambio en la dirección artística de la radio a principios de 2007. También puede darse el hecho de que fruto del canje de discos o entradas a conciertos realizado por agentes de prensa se difunda música independiente en programas masivos, aunque sólo en forma de mención y de transmisión de la música por unos pocos segundos.

³⁸ OIC (2005), op. cit., p. 79.

³⁹ Este punto lo abordaremos más adelante, en relación a las prácticas de consumo.

⁴⁰ En materia audiovisual han contribuido al proceso de concentración el mantenimiento de la ley de radiodifusión promulgada en la dictadura N° 22.285 y el proceso de privatización durante el menemato.

Esto no debería resultar extraño en el marco de la reformulación de la circulación de la información en la nueva era *posfordista*, al decir de Lash y Urry. En efecto, para estos autores uno de los aspectos de desorganización del capitalismo actual es la puesta en cuestionamiento de la producción y el consumo de masa, que ya no satisfacen las necesidades de las nuevas subjetividades de tipo “reflexivo”⁴¹. Vemos entonces una cierta distancia paradójica entre los reclamos de inclusión de contenidos artísticos independientes en los *mass media* y la capacidad que puedan tener éstos para hacerlo, abocados como están a la vehiculización de mercancías signílicas transnacionales.

Como decíamos, Internet parece ser más apropiado para la circulación de discursos subjetivos y estéticos como lo son los contenidos musicales independientes, pero todavía no cumple con las expectativas de los artistas de poder hacer llegar eficientemente las informaciones a sus destinatarios. Quizás no sea el medio el que falle, sino que aún no se cuenta con suficientes redes gestionadas por comunidades electrónicas organizadoras de los contenidos y sus públicos, que reemplacen el sistema más usual de echar la botella al mar para que encuentre azarosamente a su destinatario⁴². Aún así existen algunos sitios de venta que agrupan la oferta musical por géneros, pero todavía no se cuenta con un mapa completo de volumen de transacciones, públicos que implica, etc.

La utilización de programas *peer to peer* de intercambio de descargas aún no representa un problema significativo para algunos músicos, en tanto muchos de ellos suben sus propias producciones a sitios como **My Space**. Lo que se prioriza en estos casos es la difusión y no la rentabilidad, conocidos los escasos márgenes que obtiene el artista tras la venta de sus discos, sobre todo en tiradas tan pequeñas como las independientes⁴³. Hacerse conocido es la llave para poder tocar. La piratería organizada, por otra parte, aún no alcanza a la mayor parte de la música independiente en virtud de su volumen comparativo con respecto a las ediciones masivas⁴⁴.

3.3. Tocar en vivo

En el caso del rock, el camino hacia la popularidad contiene un sometimiento a prácticas comerciales consideradas injustas como las denominadas “pagar para tocar”, esto es, garantizar la venta de determinada cantidad de entradas para poder hacer uso del espacio físico de los boliches,

⁴¹ Lash S. y Urry, John (1997). *Economía de signos y espacios*. Buenos Aires, Amorrortu, pp. 13-25.

⁴² Un proyecto creativo de difusión vía Internet está dado por el Club del Disco, quien cada mes selecciona un trabajo de música independiente “por su calidad, originalidad y novedad” y lo envía a domicilio “a un precio justo” a sus más de 1500 socios. “Distinguir unos discos de otros se hace cada vez más difícil en las bateas de las disquerías por no hablar de la escasa distribución que recibe gran parte de estas obras, ni del poco interés en promocionarlas que suelen demostrar los medios masivos de comunicación (...) Compartiendo nuestra selección de producciones musicales de la mejor calidad, tal como sus creadores las conciben, sin los condicionantes que imponen los grandes sellos discográficos”. (<http://www.clubdeldisco.com>)

⁴³ OIC (2005), op. cit., p. 66.

⁴⁴ ¿Podría ser que el hecho de ingresar a catálogos pirateados constituya un signo de popularidad? Poco tiempo atrás comprobamos que el último disco de Javier Malosetti se vendía en un tren de la ex línea Roca del ferrocarril.

como una deformación del tradicional alquiler de sala de décadas anteriores. No hay que agregar que no interviene, en este mecanismo, ningún criterio de valoración estética para la conformación de las programaciones de los lugares para tocar en vivo.

En otro tipo de músicas el ingreso a las programaciones de los espacios de música en vivo puede realizarse a partir de parámetros de calidad -sea cual fuera ésta según se trate de qué género-, aunque muchas veces compatibilizados con las necesidades comerciales de los lugares, como mencionamos más arriba en relación a los sellos.

Esto puede llevar a que partes importantes del público que se ve convocado a determinados espacios sólo lo estén atraídos por razones extra artísticas, como las relacionadas al consumo de gastronomía. Dijo el pianista Ernesto Jodos en un reportaje:

Ernesto Jodos: Ahora acá, en Buenos Aires, vas a cualquier club de jazz a tocar y te encontrás con gente que no tiene ni idea de lo que fue a ver; van porque hay música...

Periodista: Van a cenar y de paso...

Jodos: Es que es así... y si no es así, no se labura.

Periodista: ¿No?

Jodos: Y... no... en Estados Unidos si no es así, no se labura...

Periodista: ¿Y cómo te pega tener que aceptar eso?

Jodos: Pero es que el jazz ES eso...

Periodista: ¿Qué es "eso"?

Jodos: Tocar en un club. Y a un club la gente va a comer y a tomar. No a escuchar. Y... algunos van a escuchar...

Periodista: Entonces, ¿para quién toca un músico?

Jodos: Para los que estén escuchando⁴⁵.

En el trabajo ya citado **La Industria del Disco**, bien se dice que "la provisión de nuevos espacios donde poder realizar los conciertos parecería ser una de las prioridades en pro de favorecer la actividad discográfica independiente y el lanzamiento de nuevos productos y alternativas musicales"⁴⁶.

A nuestro entender éste es el punto clave de la circulación de la música independiente.

Es en el concierto en vivo donde el artista, si tiene la oportunidad de acceder a éste, puede hacerse conocer. Allí también prueba su música, tanto en un sentido estético como de respuesta de la audiencia. Y una vez plasmado su trabajo en un disco, suele ser el concierto un lugar y momento adecuados para generar ventas, dado que allí se produce la mayor concentración de público objetivo. De esta forma se obtienen ingresos directos, o indirectos a través de la conscripción de alumnos o la convocatoria a proyectos de otros músicos

⁴⁵ **El Intruso**. *Entrevista a Ernesto Jodos*, El Intruso online, Nro. 19, septiembre 2006. En <http://www.elintruso.com/article.php?id=694>

⁴⁶ OIC (2005), op. cit., p. 76.

Algunos emprendimientos independientes de rock, por ejemplo, utilizan la estrategia comercial de incluir el disco en el precio de venta de la entrada al concierto, si ésta se adquiere con anticipación.

El concierto en vivo es también una vía de comunicación para el “boca a boca”, sistema de difusión habitual en la producción artística no masiva⁴⁷.

Pero, ¿cuál es el panorama de los circuitos independientes de música en vivo?

Son conocidas las consecuencias de la tragedia de Cromañón en la actividad: por un lado, la valorización de las cuestiones de seguridad en ámbitos públicos y privados, en relación a los elementos que contribuyen a garantizar un sistema de prevención en caso de accidentes y siniestros. Pero, por el otro, el Estado se vio sorprendido en un vacío de marco legal apropiado para regular la actividad cultural.

La primera iniciativa al respecto, que trató de enmarcarla en la figura de Club de Cultura –cuyos exponentes debían desarrollar este tipo de fines en forma primordial, aunque podían acompañarlos con actividades comerciales para contribuir a su sostenimiento-, quedó trunca tras el cambio de autoridades porteñas en 2006.

Pero casi inmediatamente después de la tragedia, y hasta estos días, la respuesta del Estado ha sido desplegar sus mecanismos de control en relación a las cuestiones de la seguridad, poniéndose en el ojo de la búsqueda aquellos espacios asociados a las prácticas musicales. Como conclusión de los hechos acaecidos en el local del barrio de Once, pareciera haberse gestado un imaginario que asocia al conjunto de la práctica musical con la precariedad, los disturbios y la inconciencia colectiva⁴⁸.

Entre enero y octubre del año pasado, según fuentes del gobierno porteño⁴⁹, la Subsecretaría de Control Comunal realizó 8.411 inspecciones y 425 clausuras a 359 locales, a algunos de ellos en varias oportunidades. Las razones de cierre radicaron en la falta de condiciones de seguridad (106 casos), la realización de actividades para las que no se contaba con la habilitación pertinente (85), la falta de permisos de música y canto (78) y la infracción a la Ley de Patovicas (68).

Muchos espacios de música en vivo debieron cerrar sus puertas temporalmente, y otros no pudieron volver a la actividad tras la pérdida de

⁴⁷ Con estas características de difusión el grupo Quinteto Urbano logró reeditar en forma independiente y en plena crisis su primer CD, Jazz Contemporáneo Argentino. Oscar Giunta (2002), en conversaciones con la autora.

⁴⁸ Como planteó un músico integrante de la Asociación Amigos del Jazz: “qué diferencia hay entre que haya sesenta personas cenando y sesenta más tres músicos tocando” (<http://www.jazzclub.wordpress.com>). El eje de este cuestionamiento radica en por qué son necesarios permisos especiales para ejecutar música en vivo, como si ello garantizara una mayor seguridad al público asistente.

⁴⁹ Akershtein, Hernán (2006). *¿Control o persecución? La problemática de las clausuras post Cromagnon*. Nota de investigación realizada en el marco del Taller de Comunicación Periodística, Cátedra Rocco-Cuzzi, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. También en <http://www.jazzclub.wordpress.com/control-o-persecucion>

ingresos cercenados durante las clausuras⁵⁰. Otros comenzaron a operar clandestinamente en domicilios particulares, con difusión vía correo electrónico.

Al margen de las razones esgrimidas durante los procedimientos –fue también un motivo recurrente la falta de máquinas expendedoras de preservativos en los baños de los establecimientos-, surge de estos hechos que la reglamentación esgrimida resultó arbitraria, poco clara y no consensuada con los actores de la actividad⁵¹. El permiso de música y canto, por ejemplo, data del año 1969, época en que aún se asociaba la actividad musical nocturna a la ilegalidad de las drogas y la prostitución de los cabarets⁵².

Como contraparte sólo pudieron continuar con su actividad ininterrumpida aquellos lugares que por su magnitud comercial pudieron afrontar rápidamente las adecuaciones de infraestructura requeridas -entre otras razones-, concentrándose la actividad en unos pocos espacios exigentes en convocatoria en virtud de su tamaño o público objetivo.

"Hay tantas normas cruzadas y son tan poco claras que todo queda a criterio del inspector, que siempre encuentra algo para justificar una clausura -dijo Ricardo Vernazza, del Sindicato de Músicos (SAdeM), al diario Clarín-. Antes de Cromagnón había 5.000 locales de música en vivo y **hoy no llegan a 1.000**. Encima los que quedan le cobran a las bandas hasta \$ 1.200 para que puedan tocar"⁵³.

La investigadora Mariana Conde se preguntó, tras estos sucesos,

"(...) qué pasa con un hecho como Cromagnón, en donde lo que se ve afectado culturalmente (entre muchas otras afecciones de todo tipo) es la posibilidad de practicar. (...) ¿Qué posibilidades tienen de paliar la desdichas del cuerpo los discursos que produjo la sociedad al momento del incendio? Porque esas posibilidades parecen considerarse

⁵⁰ Por nombrar algunos, La Vaca Profana, Club Atlético Fernández Fierro (sede autogestionada de la orquesta de tango homónima), Thelonious, El Nacional, El Gorriti, No Avestruz (entre otros), además de clubes barriales y asociaciones sin fines de lucro que acogen circunstancialmente actividades musicales.

⁵¹ Del Diario Clarín: "Hace dos años había 25 peñas folclóricas y ahora quedan dos -apunta Daniel Spinelli-. Una es la mía, La Señalada, pero me clausuraron el escenario por falta de permiso. Es absurdo: puedo hacer una conferencia de prensa, pero no tener gente cantando. Me piden que informe quiénes van a tocar. Si nos visita de sorpresa Mercedes Sosa y sube a cantar, me clausuran". En el Club Atlético Fernández Fierro, del Abasto, donde toca la orquesta del mismo nombre "cayó una inspección. El lugar está refaccionado y es muy seguro. Pero nos clausuraron por no tener dispenser de preservativos en el baño; porque teníamos el calefón apagado; porque supuestamente faltaban libretas sanitarias, y porque la persona que estaba en la puerta, que oficia de guía, no está registrado como patovica", contó Julio Coviello, bandoneonista de la orquesta. Diario Clarín, Buenos Aires, 28 de octubre de 2006.

⁵² Esto parece desprenderse de uno los puntos establecidos en su artículo 3: "No se autorizarán locales de esta naturaleza emplazados a menos de 100 metros de establecimientos de enseñanza primaria o secundaria, o locales de culto, distancia para la que servirán de punto de referencia las puertas más próximas de ambos locales". ORDENANZA N° 24.654, B.M. 13.672 Publ. 30/10/1969.

⁵³ Diario Clarín, Buenos Aires, 28 de octubre de 2006.

*socialmente necesarias: es el caso de los discursos acerca de la fiscalización civil de las medidas de seguridad*⁵⁴.

La respuesta del campo artístico no se hizo esperar y a fines del año 2006 se sucedieron las manifestaciones públicas en contra de las clausuras, en donde convergieron el mencionado sindicato y la Unión de Músicos Independientes. Pero hubo un hecho que separó las aguas entre organizaciones, derivado de la sanción del decreto presidencial 520/05 que reglamentaba la ley 14.957 del año 1958.

3.4. La ley del Música

Esta iniciativa que propició el Sadem incluía varios puntos polémicos: la generación de un registro de músicos profesionales administrado por ese organismo, la regulación de la actividad como sólo plausible de ser realizada bajo contrato con derechos y obligaciones de los músicos y sus contratantes, además de arbitrar que la organización sindical se constituya como ente recaudador de obra social.

Así decía el músico Marcelo Moguilevsky en una carta hecha pública tras la sanción del decreto:

“... Hay una delgada pero antigua trama entre los músicos, los boliches, los sellos independientes, periodistas independientes, que debemos defender para existir como artistas”.

“... No es mi enemigo el pub o el pequeño sello. En todo caso podemos quejarnos por los monopolios de mercado que imponen los grandes espacios y las grandes empresas. Pero esta ley desplumará a esos músicos, boliches y sellos (cultura alternativa) y dejará intacto al mega aparato cultural/comercial el cual siempre encontrará cómo arreglar⁵⁵”.

Se produjo entonces un movimiento inédito de músicos apoyado por figuras tales como Liliana Herrero, Adrián Laies, Teresa Parodi, Cristian Aldana y Litto Nebbia, que agrupó a artistas independientes de todo el país bajo el nombre de Músicos Argentinos Convocados. Durante el año 2006 este colectivo deliberó en las instalaciones del Hotel Bauen y conformó grupos de trabajo y de redacción de un nuevo proyecto. A principios de este año se conocieron los primeros resultados, centrados en la creación del Instituto Nacional de Música y el Estatuto del Ejecutante Musical.

“La antigua ley –declaró Moguilevsky al diario Página 12– obviaba al músico independiente y, por ende, daba por el piso con el movimiento de rock. Sostenía una cantidad de derechos pero sólo para los músicos en relación de dependencia.

⁵⁴ Conde, Mariana (2005). *Cromagnón: las lógicas de los cuerpos y los discursos*. En Revista Argumentos, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales UBA, en http://www.argumentos.fsoc.uba.ar/n05/articulos/cromagnon_cuerpos.pdf

⁵⁵ Moguilevsky, Marcelo. “*Traidores y compañeros*”, declaraciones públicas del músico que circularon vía correo electrónico.

Nosotros incluimos la figura del músico independiente, con sus derechos y su blanqueo⁵⁶.

El nuevo proyecto se propone en primera instancia mejorar “las condiciones generales en las que se desarrolla nuestra actividad (en cuanto a la producción, distribución, difusión y al ejercicio de música en vivo)” a través de la creación del ente autárquico Instituto Nacional de la Música, y las condiciones laborales de los músicos⁵⁷.

Entre las propuestas que se incluyen en este organismo figuran:

- La creación de un centro de Producción Musical integrado por departamentos que desarrollarán políticas específicas según áreas: Música Grabada, Música En Vivo, y Difusión. Otros departamentos abordarán Formación Integral del Músico, Promoción Cultural-Social, y Subsidios y Créditos. Los departamentos estarán integrados por representantes de músicos y organizaciones de cada área.
- La conformación de Circuitos Estables integrados por los actores de cada área, en donde se utilizarán mecanismos de promoción denominados Vales de Producción y Vales de Difusión, otorgados por los Centros de Producción. Dichos Vales persiguen el objeto de garantizar el apoyo estatal en alguna de las áreas de producción de un disco, y/o el acceso a los medios de comunicación.
- La realización de un censo de músicos y una fonoteca de la producción discográfica, nacional y por regiones, a fin de acceder a un mapa de la actividad. A diferencia de la propuesta del Sadem, esta iniciativa no persigue el fin de habilitación profesional.
- El Instituto organizará actividades musicales de interés cultural y/o educativas en todo el territorio nacional, para garantizar igualdad de oportunidades en todos los sectores sociales y regiones, y otorgará subsidios y créditos para la actividad, producto de un fondo de fomento a la cultura.
- Se incluyen retenciones impositivas en los eventos musicales a cargo de artistas extranjeros, y cuotas de difusión de música nacional en medios de comunicación.
- Se especifica que los “espacios que ya se encuentren habilitados no deberán contar con permisos, habilitaciones ni autorización de carácter especial ya sea municipal, provincial, nacional y/o del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que sujete y/o condicione el ejercicio del arte de la música y los espacios donde se desarrolle el mismo”. También impide la imposición de cualquier tipo de gravamen a la actividad.

De esta forma se pone el acento en el apoyo a los circuitos de producción y circulación, adjudicándosele al Estado el rol de organizador y articulador de

⁵⁶ “Tenemos que perderle el miedo a la política”. *El largo camino que lleva a la ley del músico*. Buenos Aires, Diario Página 12, Domingo, 29 de Octubre de 2006.

⁵⁷ Músicos argentinos convocados. Propuesta de ley/resumen 2006-2007.
http://www.musicosconvocados.com/paginas/resumen_ley.htm

políticas, cuyos lineamientos surgirían de las iniciativas del campo artístico, previéndose avanzar en la legislación laboral en una próxima etapa.

El Sadem, por su parte, reformuló su proyecto original incluyendo la figura del músico independiente como “toda persona que crea o participa por su interpretación en la creación o la recreación de obras de arte de contenido total o parcialmente musical, y que es reconocida o pide que se la reconozca como tal, *en cuanto asuma el riesgo económico de su actividad*⁵⁸”. Pero el nudo del proyecto se sigue dirigiendo a la reglamentación laboral de los Ejecutantes Musicales, definidos como “toda persona que cualquiera sea el lugar y forma de actuación, desarrolle las actividades y tareas que le son propias al músico intérprete instrumental y/o vocal, director, instrumentador-arreglador, copista o dedicado a la enseñanza de la música” que, inscriptos en un Registro General de Músicos Profesionales, tendrán acceso al “Régimen de Seguridad Social para los Ejecutantes musicales, donde se le extenderá una ‘Libreta de Trabajo Eventual del Músico Profesional’”. A aquellos músicos “cuya actividad se desenvuelve fuera de los circuitos comerciales y de lucro” se les otorga el status de Músico Amateur.

Las críticas hacia el proyecto inicial se concentraron en una suerte de falla básica que consistió en la negación de las condiciones actuales en que se desarrolla la música independiente. Este circuito productivo se constituyó por fuera del sistema de relación de dependencia que retrocedió con la crisis –por un lado-, y también desarrolló nuevas lógicas en un modelo precario pero autogestivo donde la difusión de la propia obra -y no el desenvolvimiento en el marco de un contrato laboral- adquirió el rol fundamental.

En efecto, puede observarse que el concepto de Músico Intérprete –sobre el que hace hincapié el proyecto del Sadem- refiere específicamente a un tipo de práctica musical asociada a la reproducción de discursos, y no a su creación, lo que es reivindicado por los músicos independientes.

Lo que se desprende del debate en torno a esta ley es la aparición de la *independencia* en la música como la descripción de un lugar en su cadena productiva –aunque también implique un rol laboral-, pero también como categoría identitaria investida de nuevos valores, resignificándose su sentido en un orden positivo. *Independiente* es aquél que está fuera del sistema controlado por las grandes corporaciones mediáticas y musicales, tanto como producto de su expulsión o por propia decisión.

4. Algunos apuntes finales

Como decía Moguilevsky, “hay una antigua trama” que se construyó entre los actores de la actividad musical independiente, y que permitió su producción, circulación y consumo en los años de pensamiento único neoliberal y crisis socioeconómica, a la que no sólo sobrevivió sino que respondió con la explosión de su potencialidad. La propuesta fue la creación, la construcción de nuevos lazos, la resignificación de la música popular argentina y la construcción de nuevas identidades tras su puesta en cuestionamiento en el mundo globalizado.

⁵⁸ La cursiva es nuestra. Sadem (2007), “Propuesta para la discusión de una nueva ley del músico“ http://www.sadem.com.ar/propuesta_ley.htm

Los sellos independientes forman parte de esa red ofreciendo la vehiculización por medios materiales de esos nuevos sentidos, en sinergia con los otros momentos de la producción musical.

Recapitulando el estado de situación, vemos que la música independiente

- constituye el espacio de creatividad musical casi por excelencia del campo cultural en esta rama de las artes;
- esa creatividad trasciende lo meramente estético, incluyendo lo político, lo cultural y lo social;
- su supervivencia depende de la acción de sus integrantes, aún cuando el Estado comienza a desarrollar políticas de apoyo al sector.

Entre sus dificultades principales, percibimos que éstas

- estriban en la circulación de sus productos, y en menor medida en la producción. Esta presenta las barreras de acceso usuales al conjunto de la sociedad.
- Existe una mayor oferta de productos que la que puede circular.
- El consumo se corresponde a esa escasa circulación.

El campo artístico se encuentra debatiendo y llevando adelante sus propuestas. Se percibe, tras su lectura, una demanda explícita dirigida hacia el Estado para la resolución de los problemas. ¿De qué manera el sector público podrá hacerse cargo de ello?

Dice Toni Puig: “el cambio de un estado del bienestar a un estado relacional, no implica un estado que deje de facilitar servicios óptimos para la vida de todos, sólo implica que los da de otra manera: como líder, implicando a todas las organizaciones de la ciudad, y al país mismo”⁵⁹.

La Ley de Cultura N° 2176 de la Ciudad de Buenos Aires, promulgada recientemente en noviembre de 2006, enuncia principios de democratización, descentralización y promoción en acuerdo a estas ideas. Pero su mayor mérito reside justamente en su sanción, explicitando los derechos culturales de la ciudadanía. Es esperable entonces que, por ejemplo, no sea la falta de una máquina expendedora de preservativos la causante de la interrupción de la presentación de un trabajo discográfico, tras la clausura del espacio físico en donde se desarrolla, aunque sí pueda acarrear las correspondientes multas si así lo establece la ley.

La materialización de esos derechos requiere de la proyección y aplicación de políticas. Por ejemplo, se han formulado propuestas de búsqueda de nuevas fuentes de financiamiento para el sector, siempre necesarias ya que, como vimos, gran parte de la edición discográfica se produce por demanda del campo artístico. Al respecto se espera, por estos días, la reglamentación de la nueva Ley de Mecenazgo para el ámbito de la ciudad, que aportará fondos frescos a la actividad. Se podrán implementar además otras herramientas de mercado como las enunciadas por el OIC⁶⁰.

⁵⁹ Puig, Toni (2002), op. cit., p. 199.

⁶⁰ OIC (2005), op. cit., pp. 98-99.

Pero consideramos que el nudo de la política debe focalizarse en primer término en la valorización del circuito existente, y contribuir a su crecimiento a través de la generación de nuevos públicos, o mejor, en la construcción de enlaces entre los artistas y éstos, hoy saturados de discursos homogéneos y unidireccionales. Para ello es necesario *linkear* –por usar un término de moda- las redes ya gestadas, constituyendo nuevas vías de circulación de los productos musicales.

La propia sociedad cuenta ya con esos circuitos, en donde transcurren los sentidos de la cultura popular. El caso de las universidades es un digno ejemplo, en donde aún resistiendo a los embates del entorno se mantiene el espacio de pensamiento crítico. No sería desatinado buscar allí oídos receptivos a las nuevas propuestas musicales, ni tampoco habría que ir muy lejos para obtener referentes inspiradores. Muchas universidades del interior, acaso porque brindan en su oferta académica contenidos curriculares musicales, gestionan sus propios ciclos de conciertos. También ha hecho lo propio la Universidad de Buenos Aires aunque últimamente localizando la actividad en el Centro Cultural Ricardo Rojas: de lo que se trata, más que de concentrar, es de expandir. O un poco más allá de nuestras fronteras, la Universidad de Chile desarrolla programas de producción cultural subvencionados con fondos estatales –a la manera de nuestro Fondo Metropolitano- o privados, a través del mecenazgo⁶¹.

Estos espacios de concentración de público son también importantes para la visibilidad de la cultura independiente. Imaginemos por ejemplo festivales itinerantes que transcurran *a través* y *con* esos espacios, incluyendo exposición de material discográfico. ¿A cuánto podrían multiplicarse las tiradas de ediciones, que hoy apenas si rondan, en la generalidad, los mil ejemplares?

La Universidad, así como ONGs y otras instituciones públicas, pueden constituirse como mediadores que canalicen las demandas del campo artístico.

También es una urgencia conocer quiénes y qué están haciendo los actores de la música independiente, acercarse a sus necesidades y posibilidades. Los vacíos, olvidos y falta de datos que pueda tener este trabajo deberán ser suplidos con programas de investigación que cumplan con esos objetivos.

El Estado también puede ofrecer herramientas para la conformación de redes mayores e inclusivas de las existentes, por ejemplo, a través de Internet, lo que contribuiría a visualizar con mayor claridad estos recursos en la web, tanto a nivel nacional e internacional.

La “antigua trama” existe, a pesar de la economía y la política. Optemos por ella.

Buenos Aires, otoño 2007.

⁶¹ En sus programaciones encontramos cinematografía, teatro, música, etc.