

Guillermo Quiña\*, Valeria Saponara Spinetta\*\*  
y Federico Contartese\*\*\*

### Capítulo 3

## AMOR A LA MÚSICA O MÚSICA POR AMOR

### LA PRODUCCIÓN MUSICAL COMO ACTIVIDAD CREATIVA

#### Trabajo, sensibilidad y política

#### INTRODUCCIÓN

La producción musical se ha constituido como una de las actividades que más han caracterizado la transformación que las industrias culturales (y creativas) han evidenciado en los últimos tiempos. La profunda modificación de su dinámica que implicó la introducción de las tecnologías digitales (Yúdice, 2007), su creciente importancia en términos económicos y sociales, los procesos de autogestión y profesionalización de sus actores, el surgimiento de organizaciones no sindicales de productores para reclamar derechos, entre otros, son algunas de las dimensiones más llamativas en el contexto de la producción cultural en la actualidad. En este marco de cambios en lo que hace a la dinámica de las industrias culturales y creativas, la industria de la producción musical se encuentra marcada por un atravesamiento de lo emotivo y la sensibilidad. Si bien no es algo novedoso que el trabajo cultural se caracterice por un particular cruce entre lo racional y lo sensible, o lo artístico y lo comercial, etc., lo que se advierte en los

\* Universidad Nacional de Avellaneda / Universidad Nacional del Comahue.

\*\* Universidad Nacional de Avellaneda / CONICET.

\*\*\* Instituto de Investigaciones Gino Germani.

últimos tiempos, y que investigadores de otras latitudes han remarcado (Hesmondhalgh y Baker, 2011), es que lo que se considera trabajo creativo se nutre fuertemente de esa dimensión para justificar y balancear las precarias condiciones en que es llevado a cabo en la práctica o el reconocimiento de una remuneración “no monetaria” para la música independiente (Ochoa y Botero, 2009), y que asimismo se extiende más allá de las tareas estrictamente “creativas”, por caso, del compositor o intérprete, afectando a todo el conjunto de actores que se despliega en torno a la producción musical, como *managers*, productores, técnicos y demás intermediarios de la música y la cultura.

En este marco, nos vemos llamados a preguntarnos por los modos que esta dinámica asume en la producción musical local, mediante una aproximación que contemple en el ámbito de esta las “lógicas de sentimiento” que informan el nuevo trabajo en la cultura.

El objetivo principal de nuestro trabajo consiste en explorar la dimensión subjetiva del trabajo musical, prestando atención a la dinámica de la sensibilidad, el aprovechamiento de las nuevas tecnologías y las posibilidades que se abren en materia de acción colectiva para sus actores. Puntualmente, nos hemos propuesto:

- Describir los modos en que la actividad musical es representada por sus actores en términos de su especificidad respecto de las demás actividades del ámbito cultural: ¿qué distingue a la música?
- Comprender a la música como actividad laboral a partir de la perspectiva de sus actores: ¿es la música un trabajo? ¿En qué condiciones están dispuestos/as a llevarlo a cabo? ¿Cómo han incidido las nuevas tecnologías en la dinámica laboral de los músicos y las posibilidades, expectativas y condiciones de su actividad?
- Analizar las posibilidades de organización y reclamo de derechos que en la actualidad despliegan los músicos: ¿qué sentido han adquirido las políticas públicas en materia musical en los últimos tiempos? ¿Qué acción política puede desarrollarse en la producción musical hoy?

Para resolver estas inquietudes apelamos a una metodología de tipo cualitativo que se ha centrado en la entrevista etnográfica (Sautú, 1999) en atención a la posibilidad que ofrece para detectar múltiples aspectos y dimensiones de una problemática escasamente abordada como es la que anima nuestro estudio. Para ello, hemos entrevistado a un total de diez músicos con actividad autogestiva, es decir, quienes

se encargan de la administración de su actividad (difusión, grabación, organización de conciertos, etc.), del ámbito de rock en sentido amplio (esto es, en sus diferentes variantes y subgéneros) y también algunos con contratos con sellos discográficos, del ámbito de la Ciudad de Buenos Aires, durante el año 2015. Sus nombres en este trabajo han sido alterados para conservar el anonimato.

## TRABAJO Y EMOCIÓN

Una de las tensiones más frecuentes en la música independiente es la que tiene lugar entre el sentido de ocio y el carácter laboral de las prácticas musicales, o entre lo que puede considerarse “hacer” música frente al ejercicio profesional regular de la actividad. Sin embargo, existe entre ambos polos una gran heterogeneidad de sentidos respecto de los modos en que es concebida la actividad musical y su cercanía imaginaria respecto de la noción de trabajo. Tal como hemos advertido en estudios anteriores (Quiña 2016; Quiña y Moreno 2016), existe en efecto una percepción de extrañeza de gran parte los músicos independientes respecto de su condición de trabajadores, lo cual tiene implicancias en las condiciones laborales en que deben desempeñar sus tareas, así como en los modos en que llevan a cabo la defensa de sus derechos al respecto. Para dar cuenta de ello, nos propusimos indagar, en primer lugar, la especificidad que según los propios actores tiene la actividad musical a diferencia de otras, tanto dentro como fuera de la producción cultural, atendiendo en particular al lugar preponderante que asume lo emotivo en ella; en segundo término, procuramos aproximarnos a los modos en que los actores se representan la actividad laboral en la música, sus tipos de remuneración (simbólica, monetaria, etc.), las posibilidades de hacer de la práctica musical un trabajo así como las expectativas respecto de lo que ello implica en el vínculo con la música.

Primeramente, hemos advertido en el trabajo de campo que para los músicos la actividad musical se ubica en un vínculo particular con la dimensión sensible de las personas, más allá de que constituya o no una actividad profesional. Lo sensible, en las entrevistas, aparece identificado con lo emotivo y lo espiritual, como mediación entre la aproximación que el músico tiene hacia el mundo, de una percepción particular de lo que le rodea. Así lo entendía una de las músicas entrevistadas:

Supongo que sí, en mi caso sí, una percepción de las cosas en las que vos podés volcar los sentimientos que tenés a partir de tu instrumento o tu voz, lo que sea. [...] Son distintos modos de expresión pero creo que todo artista tiene ese lado sensible que quiere transmitir algo (Eugenia, comunicación personal, 06/06/2016).

Allí es donde para los músicos aparece la pasión como motivación y sostén de la actividad musical, que incluso se eleva por sobre la necesidad de una formación musical específica, sin tampoco negarla, aunque relegándola más como algo secundario que como algo necesario. En esa dirección, la música se representa como algo no necesariamente estudiable, esto es, lo inaprehensible desde la racionalidad. Según lo planteaba uno de los entrevistados, músico y trabajador de la radio:

Hay muchos que te dicen que la música no es algo que debería estudiarse. Y en muchos casos eso es palpable. Hay muchos músicos que nos gustan hoy que nunca estudiaron nada. Y cuando digo nada no me refiero a que no tuvieran un título universitario, si no a que nunca tomaron una clase de guitarra y agarraron la guitarra y... Y eso vuelve a pasar una y otra vez y nos obliga a preguntarnos si la música es algo que debe estudiarse (Pedro, comunicación personal, 19/05/2016).

Ahora bien, si la música es entendida como una actividad que se reconoce desde un despliegue de la sensibilidad particular, no se trata de que haya quienes posean o no dicha sensibilidad, sino que se representa como una potencia humana sobre la que la música viene a intervenir. Esto es, no se trata de que haya sujetos que tengan capacidades superiores, sino que es una suerte de potencia humana que la música explota, desarrolla y a su vez enriquece.

Entonces no sé si pasa por tener una sensibilidad especial sino que por ahí como la actividad de ser músico tenés ahí un... pero es por la actividad que hacés. Como un tenista va a tener más capacidad para medir distancia porque tiene que pensar cómo le va a pegar a la pelota cuando viene. [...] Y en la música que algo te lleve a lo sentimental está, entonces eso por ahí te hace especial. Pero como te digo, es especial un músico o un deportista como es especial alguien que se dedica a algo con amor (Martín, comunicación personal, 09/07/2016).

Esto último merece ser considerado a la luz de ciertos estereotipos contruidos en torno del músico acerca de sus capacidades sensibles superiores o particulares respecto del resto como innatas, algo así como un talento portado en los genes que, no casualmente, veremos luego que acompaña la construcción del músico como un no trabajador, cuyos logros se explican antes por “talento” que como fruto de su trabajo. Uno de los músicos lo ponía en términos de capacidades que se desarrollan en un oficio particular, sea dedicándose a la cocina o jugando al fútbol, con lo cual busca diferenciarse de la mirada excepcionalista del músico o de las profesiones artísticas:

Me parece que hay un estereotipo como que el músico es sensible, tiene cierto vuelo y capacidad de conectar con lo sutil. Y me parece que es una cosa pretendida para elevar o distinguir cierta característica del músico. No me parece. Todas las personas son posibles o capaces de ser sensibles o, qué se yo, sutiles, artísticas si se quiere; algunos lo desarrollan más y otros menos, algunos lo vuelcan al arte y otros en un guiso, no sé, o jugando al fútbol capaz, no sé (Alexis, comunicación personal, 20/05/2016).

Otra de las construcciones de sentido común en relación con el talento y su vinculación con las profesiones artísticas tiende a individualizar las capacidades y virtudes del artista, desestimando lo colectivo y lo social, no solo en la obra sino en la propia actividad que se despliega. Esto es algo propio del reconocimiento reciente de la potencialidad de las industrias creativas, definidas a partir de su capacidad para explotar, a través de la figura del *copyright*, la propiedad intelectual fruto de la creatividad individual, tal como puede advertirse en la definición inglesa original del término (Department for Cultural, Media and Sports, 2001). En este sentido, si bien hay cierto carácter democrático de la actividad en cuanto a que la música exige y desarrolla una sensibilidad que puede estar presente en cualquier persona antes que ser propiedad de los “talentosos” o de algún tipo particular de características diferentes al resto, el ejercicio de dicha sensibilidad a través de la música presenta un carácter plenamente individual, propio de cada persona más allá de su inscripción en un grupo o colectivo. Ello no es representado como algo vinculado a la materialidad de la música sino a su dimensión emocional, sensible o espiritual.

Lo emocional es personal de cada uno y uno lo puede volcar en la música, en la pintura, en hacer un café o una comida. Creo que lo emocional es totalmente personal. La música transita cosas y tiene su carga emocional pero depende de la persona. [...] Sí, sí, cada persona la interpreta de una manera distinta, eso va del lado sociocultural de cómo uno se haya criado con la música y de cómo la tome. [...] Hay distintos gustos para la música y cada uno la interpreta diferente. Eso es a gusto, muy personal (Ricardo, comunicación personal, 19/09/2016).

Nótese en el extracto anterior que no se trata de la construcción de un sujeto aislado, pues de hecho se lo reconoce como el resultado de un conjunto de contextos y trayectorias, historias familiares, herencias musicales, etc. Lo que se advierte es, por el contrario, la potenciación de una suerte de vínculo personal e individual entre el músico y la actividad que dificulta la construcción de un sentido colectivo en relación con lo musical, impide la construcción por tanto de un juicio de lo musical más allá del individuo.

En relación con esto, aparece asimismo una apelación al amor o la pasión que los músicos despliegan respecto de su actividad, lo cual se inscribe en un contexto contemporáneo en el que existe un mandato hegemónico respecto de vincularse afectivamente con la propia actividad, sea de la índole que sea, tal como lo ha planteado Tokumitsu (2015), a partir de la frase “haz lo que amas y ama lo que haces”. Según la autora, la noción de “do what you love” (haz lo que amas) y su contraparte “love what you do” (ama lo que haces) se ha consolidado como un mandato hegemónico del capitalismo actual en general, más allá de la actividad cultural o creativa en particular. Para la autora, con esta idea se facilita que el carácter laboral se diluya simbólicamente tras una actividad que se realiza con amor y pasión, donde el trabajo se despoja de su carga negativa como “penas y fatigas” y de la desigualdad propia de una relación de dependencia laboral para acercarse a una actividad donde los sujetos se realizan. En otras palabras, se rescata un vínculo afectivo que atraviesa lo laboral y que, como veremos más adelante, dificulta su evaluación en términos estrictamente laborales.

Se basa en el amor que tenés por la música y lo que hacés o en la necesidad que tenés de hacerlo, eso por una parte. Pero por otra parte no veo la parte disociada del laburo que tenés que hacer para lograrlo. ¿Entendés? Veo una parte que es la famosa parte del espíritu, alma, a la música la siento. Perfecto. Pero tiene que tener esa otra parte que es el laburo (Gustavo, comunicación personal, 03/08/2016).

Esto último nos resulta relevante en relación con el segundo punto que nos hemos propuesto indagar, a saber, la música como trabajo, en especial con las nociones de autogestión y emprendedorismo, pues proporciona una plataforma conceptual que atraviesa lo emotivo, lo sensible, que en términos de Williams (1977) podríamos denominar una “estructura de sentimiento” acerca de la música. Esta estructura de sentimiento provee un punto de partida valioso para la construcción simbólica de la actividad musical como el ejercicio de subjetividades individuales sobre la cual proliferan modalidades individualistas de gestión y organización, vinculadas asimismo con una particular dinámica de sacrificios, goce y crecimiento profesional en la cual no se representan adecuadas las regulaciones propias de organismos sindicales o gubernamentales respecto de las modalidades de contratación, derechos y obligaciones laborales, jornadas de descanso, vacaciones, seguro social, etc., algo que puede advertirse especialmente en el ámbito de las industrias creativas (Hesmondhalgh y Baker, 2011).

Aquí es donde cobra sentido el llamado emprendedorismo en el ámbito cultural<sup>1</sup>, en Argentina vinculado acaso turbiamente con nociones de autogestión e independencia, que se asume como profundamente individual<sup>2</sup>. Según Oakley (2014) el llamado “culturepreneurship” se sustenta en la fuerte carga simbólica del trabajo artístico creativo, el cual aun cuando se realiza en condiciones de inestabilidad, precariedad y mal pago representa para quien lo hace una oportunidad de libre expresión incluso con un dejo de romanticismo en relación con el lugar imaginario del artista que lo compensa. Para esta autora, el llamado emprendedorismo cultural involucra una mirada de situaciones y prácticas que en su gran mayoría se acercan a una suerte de última opción que los artistas, técnicos y otros trabajadores de las industrias culturales y creativas se ven forzados a asumir en pos de sostener su propia actividad. Es decir, no se trata de pequeños inversores o emprendedores, sino que son trabajadores forzados al cuentapropismo, con contratos a término, inestables y fuera de los convenios que regulan la actividad.

En el caso de la música, a lo ya descrito se agrega la particularidad de que esta no es fácilmente reconocida como un trabajo, tanto por el sentido común como por los propios músicos. Dicha dificultad, por su parte, se monta sobre la dimensión emotiva o sensible del trabajo artístico, entendida desde una perspectiva ciertamente individual, con lo que aparece aquí el elemento pasional afectivo respecto de la seriedad con que se asume la actividad. En otras palabras, el trabajo no radica en la modalidad asumida por esta sino en el modo en que cada artista lo perciba y despliegue.

Bueno, a ver, la parte emocional tal vez lo separaría de muchos trabajos. Es lo que con más placer hago. No lo siento como un trabajo

---

1 El emprendedorismo es un término cada vez más asociado a las industrias creativas, cuyo imaginario nutre, y su incorporación en los programas y políticas oficiales se vincula al giro histórico experimentado por las industrias culturales, crecientemente subsumidas en las primeras (Szpilbarg y Saferstein, 2016), algo cada vez más palpable en las políticas públicas culturales actuales en Argentina. Según Rowan (2010), involucra una concepción distinta de las producciones culturales, caracterizada por reconocer en ellas su capacidad generadora de recursos antes que su objetivo de atender derechos a la diversidad y el consumo culturales de la población. Esto representa un importante sesgo hacia una orientación pro mercado que estas deberían desplegar con vías a alcanzar “sustentabilidad” financiera, lo cual da sentido a la convocatoria creciente de la figura del emprendedor, como un sujeto que debe ser capaz de producir recursos por sus propios medios antes que requerir sostén estatal para desarrollar sus actividades.

2 Esta noción puede vincularse con la emergencia de nuevas espiritualidades, según desarrolla Carolina Duer en el Capítulo 7 de este libro.

pero a su vez lo es porque tiene de horarios, de organización, de planificación, pero a su vez es tan tan satisfactorio que es ahí donde lo corre de un trabajo común. Es el mejor trabajo del mundo, pero será con la seriedad con que me lo tomo que nunca cancelé un ensayo y alguna vez en 15 años habré llegado tarde. Me lo tomo en serio (Gustavo, 2016).

El espacio del placer a que da lugar la música la inscribe, a su vez, en una dificultad para ser representada como un trabajo en atención a las motivaciones no económicas que la sostienen. Según uno de los músicos entrevistados, ello le restaría carácter artístico más allá de los contenidos de la obra, en la medida en que se encuentran presentes otras motivaciones en los músicos:

La actividad musical es algo que no podría definir como un trabajo pero por momentos uno lo tomo como... hablando de mi perspectiva, ¿no? Quiero decir que... una banda o, si no tenés banda, el hecho de estudiar o practicar, de alguna manera lo tenés que estructurar en la vida en pos de buscar el objetivo, para qué tocamos, para qué ensayamos, para qué estudiamos [...] pero al tener esto de que uno lo hace por motivación creo que le resta ese concepto de trabajo, creo que sería otra la definición (César, comunicación personal, 21/05/2016).

En esta dirección es posible retomar la crítica de Tokumitsu arriba referida al modo en que el amor por el trabajo lo despoja de su carga negativa, no porque se modifiquen las condiciones en que se lleva efectivamente a cabo, sino porque estas no son enteramente representadas como condiciones de trabajo sino que son a la vez condiciones del placer, del goce y del despliegue emocional que conlleva la actividad musical a quien la realiza:

Y después está la parte personal y creo que tiene que ver con que da muchísimo placer, y acá me pongo filosófico, pero creo que nadie está dispuesto a pagarte por lo que te da placer a vos. Te tiene que doler para que te paguen (Pedro, 2016).

Por otra parte, es posible reconocer también una trayectoria en la consolidación de la música como un trabajo, siendo que los comienzos parten del juego, la experimentación con amigos, o como una actividad de ocio hasta que llega a convertirse en algo serio y finalmente, modo de vida. Incluso en esta concepción no se agota el principio del placer que sostiene el ejercicio cotidiano de la música como trabajo, sino que lo alimenta. Así lo reconocía uno de los músicos de una banda que hace muchos años ha consolidado su espacio dentro del ambiente del rock:

A nosotros nos pasó que se nos convirtió en modo de trabajo, pudimos sostener un proyecto en el tiempo, que creo que es incluso lo más difícil de hacer; o lo más sobresaliente de la carrera que podemos tener con... [N. del E.: su banda] es eso, sostenerlo durante el tiempo que no es nada fácil. Y se nos hizo un trabajo, sí. Lo que pasa es que se nos hizo un trabajo sin perder nunca el, digamos, ese principio inicial de juntarse por placer. Lo cual lo hace un trabajo buenísimo porque estás haciendo algo que te encanta hacer; que lo harías por nada, y además poder cobrar a partir de eso (Patricio, comunicación personal, 07/06/2016).

Esta última noción del salario como aditamento representa, por su lado, una de las mayores problemáticas de la música independiente, aunque su abordaje excede el objeto de este trabajo y asimismo ha sido indagado en otros trabajos (Quiña, 2016 y en prensa). Pero los que nos interesa advertir aquí es precisamente que esta construcción de la música como una modalidad particular de trabajo placentero da sostén a la posibilidad de reconocer retribuciones no monetarias por ello, en los términos en los que lo han analizado Ochoa y Botero (2009) para el caso de Colombia, para quienes de este modo se habilitan formas de intercambio que exceden las lógicas mercantiles propias de las industrias culturales o creativas.

Estas retribuciones son de orden afectivo o emocional y ocupan un lugar central entre las motivaciones de los músicos para elegir lo que hacen:

La ventaja es primero que nada la alegría que produce subirte a un escenario y ver la alegría y la respuesta de la gente. Eso es único y produce una alegría enorme. Eh, también la ventaja de poder hacer lo que a uno le gusta sin presiones, por así decirlo, más allá del hambre que tenga uno de llegar a fin de mes y poder comer bien (Ricardo, 2016).

Desde nuestro punto de vista, lo problemático de limitar la mirada a esta dimensión simbólica de la retribución es que ocluye el modo en que las industrias creativas se aprovechan de ello tanto para renovar y alimentar sus catálogos mediante sus dinámicas de “detección y captación de talentos” como respecto de la validación de modalidades tercerizadas de gestión del trabajo artístico a través de las cuales son provistas de contenidos bajo procesos de precarización encubiertos.

Finalmente, a los propios músicos no escapa la dimensión problemática del carácter laboral de su actividad, en particular más allá de la música independiente o autogestionada, en la medida en que los actuales procesos de precarización laboral en el ámbito tanto privado como estatal afectan especialmente a los trabajadores de la cultura, a

partir de construcciones hegemónicas acerca de la figura del músico en relación con la bohemia:

Hay una parte que es reconocida y está mucho más valorado, pero todavía está el concepto de que el músico es un *hippie* y no lo hace seriamente. [...] Son reconocidos en algunos lados, pero hoy en día este gobierno que tenemos hay muchos músicos que son pilares para la formación y sin embargo su trabajo no ha sido reconocido. Tengo muchos amigos que trabajaban para las orquestas escuela y la verdad que se están quedando sin trabajo porque no les pagan y eso es porque no los están reconociendo (Ricardo, 2016).

En este marco, la asunción de la música como un trabajo pasa a radicarse de modo central en la impronta que cada músico da a su ejercicio, en el modo en que se lo representa, más allá de la seriedad con que efectivamente se lleva a cabo. En el siguiente fragmento se pone de manifiesto que ante ciertas circunstancias la música puede ser tomada puntualmente como un medio para obtener recursos económicos destinados a un fin específico:

Entonces nosotros tenemos ese entusiasmo de salir a tocar a la calle y capaz que somos 15 tocando en un semáforo laburando y con esa plata compramos la batería del ensamble, la mitad de la tuba del ensamble que sale una moneda importante, le compramos el instrumento a un amigo que se lo afanaron. El otro día una amiga no tenía para pagar el gas y le iban a cortar y sacamos la plata que teníamos de la guarnición y se la dimos a la flaca para que no le saquen el medidor. Así que nada. Es un laburo y se pueden generar cosas copadísimas (Eugenia, 2016).

En conclusión, existe un espacio en el cual lo colectivo interviene potenciando el carácter laboral de la actividad musical, aunque ello no resulta una representación permanente, una condición del ejercicio profesional de los músicos, sino un accidente, una ocasión o circunstancia puntual o bien un modo de representarse la música por parte de quienes la llevan a cabo, con lo cual vuelve a encontrarse profundamente atravesada por determinaciones individuales. Es aquí donde la representación de lo emotivo y lo sensible viene en ayuda de la construcción de la música como una suerte de casi trabajo en lo cual la propia actitud y subjetividad del trabajador de la música resulta determinante antes que la dinámica económica en la que se inscribe y pese a que existan actores que lucren con su trabajo. Entendemos que esto convoca no a desconocer la importancia de la dimensión emotiva y su apelación a la sensibilidad de los artistas, sino a comprender la problemática que se desprende de su articulación con la dinámica laboral

en que se inscribe, movilizando sentidos ciertamente individualistas de la práctica musical como trabajo y desplazando la conflictividad propia de la relación entre capital y trabajo en el ámbito de la cultura.

## **LA PROMESA DIGITAL DE LA MÚSICA INDEPENDIENTE**

La música es una forma de comunicación. Por su parte, la comunicación es una forma de acción ligada a formas institucionales y a mecanismos de poder, por lo que las formas de consumo basadas en la gratuidad de las P2P (Fouce, 2010), aparecen como desafíos frente a una industria incapaz de encontrar un negocio que permita rentabilizar el tráfico de esas redes, y también para el Estado, que siente que su poder se difumina en internet, donde chocan las reglas del libre mercado con su obligación de defender derechos fundamentales como la privacidad de las comunicaciones.

La producción musical y puntualmente el trabajo del músico independiente han variado progresivamente, en parte por el contexto del auge de internet, pero también como consecuencia de la transformación de las industrias culturales a mayor escala. Lo que se encuentra en crisis no solo es un modelo de negocio, sino también un modelo de consumo, y por ende un modelo de relaciones culturales (Fouce, 2010).

Las actividades vinculadas al uso de las NTIC en el trabajo de los músicos independientes viene creciendo significativamente en el contexto de las Industrias creativas, participando de la expansión de las industrias discográficas en el caso argentino, contraria a la caída del negocio de la música, con un papel preponderante en la expansión y propagación de los usos de las NTIC tanto para escuchar música como para producirla, y la creciente utilización de las tecnologías digitales en la difusión y el intercambio de música (Zuckerfeld, 2008).

Según surge de nuestros datos primarios, los músicos independientes hacen uso de las Tics en varias etapas del proceso de producción musical: desde su uso como herramienta de comunicación al interior de la banda, hasta la realización del producto musical (entendido como la grabación ya sea en sustrato físico, virtual o como registro compositivo), incluyendo la edición, masterización, remasterización, *marketing*, promoción, distribución, difusión y consumo del mismo.

Si ponemos el foco en la incidencia de las NTIC en el trabajo del músico, nos encontramos con que las mutaciones en el proceso de trabajo del músico han tenido poco estudio (Zuckerfeld, 2008; 57). Además, nos encontramos con otra singularidad de relevancia. Incluso antes de la aparición de las NTIC, los músicos ya eran productores in-materiales. Ellos nunca produjeron de acuerdo a los patrones fordis-

tas. Sus tareas profesionales, de ocio y de estudio siempre presentaron fronteras difusas; la inseparabilidad de vida y trabajo les resulta a los músicos lo más natural (Zuckerfeld, 2008; 57).

Ahora bien, respecto a nuestro estudio, dado el novedoso esquema reseñado precedentemente, identificamos que en este nuevo escenario los músicos no solo se ocupan de aquellas tareas a las que tradicionalmente estuvieron vinculados, como ser las composiciones, los estudios y arreglos musicales, los ensayos y los eventos en vivo, sino que también se ocupan de otras tareas, referidas a otro tipo de trabajo, que surgen de las nuevas tecnologías. Este nuevo trabajo, que podríamos considerar adicional, surge a través de la necesidad del uso de las NTIC, y podría denominarse trabajo inmaterial (Zuckerfeld, 2008).

Ese trabajo inmaterial, no debe asociarse a un trabajo irreal o irrisorio. Muy por el contrario, suele sustanciarse en ocupaciones que insumen mucho tiempo y exigen esfuerzos intelectuales y técnicos. En ese sentido, pudimos observar que dentro de las actividades cotidianas de estos músicos, existe una gran inversión de trabajo que se destina, por ejemplo, a las redes sociales; para comunicar y difundir el material y las fechas de los eventos en vivo, donde se destaca la importancia del ingenio por lograr *posteos* originales y creativos, con el objeto de generar una mayor presencia en las redes, y lograr así una mejor difusión del producto. La importancia que adquiere este trabajo con NTIC para los músicos independientes radica en que no cuentan con el impulso de capital para acceder a ciertas redes (signadas por fuertes inversiones monetarias en publicidad) y por ello buscan el reconocimiento a través de espacios de la red como YouTube o MySpace, que les permiten difundir sus producciones y construir nexos con pares y oyentes (Zuckerfeld, 2008). Así lo afirmaba uno de los músicos:

En lo comunicacional, hay un montón de plataformas que permite la difusión de lo que uno hace. Hoy tenés YouTube, Bandcamp, Soundcloud, Spotify, un montón de sitios donde subís tu disco y no pagás nada. Te hacés un usuario y difundís tu música. Antes si no te llamaba Emi o Universal nadie te escuchaba. Además se puede subir y descargar gratuitamente, lo que permite que cualquiera te pueda conocer (Alexis, 2016).

El músico independiente, en el marco de las tareas autogestivas que desarrolla, ocupa gran parte de su tiempo trabajando en las actividades vinculadas a las redes sociales para lograr difundir y publicitar su material, pues si bien a través de las NTIC se han democratizado los recursos que facilitan los medios para la grabación –como se analizará más adelante–, no ha sido así en lo referente a la “atención humana”, y las dificultades que esta conlleva, en un contexto de sobreabundancia

de información (Goldhaber, 1997; Zukerfeld, 2008). En este marco, el afán de lucro de las emisoras radiales, televisivas y prensa escrita de carácter masivo, se vislumbra como el principal inconveniente para los artistas independientes (Lamacchia, 2012). Así lo planteaba uno de los músicos entrevistados:

Nosotros sostenemos un sitio en internet. Por un lado tenés internet que lo que modificó fue en principio la difusión y luego ya la distribución. Nosotros eso lo vimos de entrada y pusimos de forma gratuita nuestro material a disposición ya en el año 2000, porque sabíamos que en los medios de comunicación por ser una banda independiente no teníamos acceso [...] sabíamos que sin una pauta de guita atrás era casi imposible. Entonces eso lo vimos en su momento y creo que tuvo que ver con nuestro crecimiento como banda, a nivel difusión tuvo que ver con internet (Patricio, 2016).

Dado el nuevo escenario reseñado, la implementación de las nuevas tecnologías en el trabajo de los músicos independientes no solo ha expandido sus posibilidades respecto a la difusión y distribución, sino que ante todo ha permitido la grabación de manera independiente, quebrando así la dominación que históricamente ejercieron las *major*s (las principales compañías de la industria discográfica) en el mercado de la música.

En este marco de sentido, un músico y sonidista experimentado que ha participado activamente en el proceso de registro musical de cientos de bandas independientes, nacido a fines de la década del sesenta, explicaba:

Antes el proceso de grabación era cinta, era un quilombo y era un proceso en el que si el músico quería interesarse, a veces no le daban mucha bola. Era compleja la participación del músico en ese proceso. La idea del estudio era [...] algo muy lejano, encarar una grabación era algo difícil y caro, y aunque lo grabaras y lo editaras, la promoción [...] se llevaba a cabo con muchísima más dificultad. La tecnología digital produjo esto: vos te grabaste un video, o te grabaste en estudio, y desde el mismo momento en que grabaste podés mandar una foto, transmitirlo *online*, podés mandar un video, la gente participa de ese proceso si lo querés mostrar. Es genial y me encanta esa especie de democratización que se logra (Gustavo, 2016).

Todo ese abanico de posibilidades interpretadas como la democratización de los medios de producción que proporcionan las NTIC a los músicos independientes, requiere mucho trabajo, el cual queda generalmente en manos de los propios músicos, a diferencia del modelo anterior basado en la cinta, en el cual la intervención del músico

resultaba más difícil. Las bandas que producen a través de un sello discográfico, no deben ocuparse de la mayoría de las tareas relacionadas al trabajo de edición, masterización, producción, distribución y difusión del material. Por el contrario, en el caso de la música independiente, es ahora el propio músico quien se encuentra participando activamente en la gestión de casi todo el proceso de producción del bien artístico, y es en este contexto donde surge la necesidad de cubrir mucho trabajo especializado, que se presenta como un desafío para la producción de música independiente, y que en muchos casos ha sido resuelto a través de lo que podríamos denominar redes de trabajo colaborativo. El trabajo con archivos digitales se ve, en este sentido, muy facilitado por ello.

Se da que se hace un disco donde un tipo graba la batería en Córdoba, otro le suma la guitarra en Mendoza y otro le canta en Alaska. De hecho nosotros masterizamos un par de discos con un gringo al que le subimos los archivos a internet y él los masterizó y nos los envió de vuelta. En otro momento eso tenía que viajar físicamente. Sí, no sé si eso califica de colaboración. Seguro hay mucha gente trabajando en ese sentido. Nosotros somos una banda que la colaboración la hacemos entre nosotros... (Patricio, 2016).

Estas redes, sin embargo, no se circunscriben al trabajo en estudio sino que amplían incluso los horizontes de la actividad en vivo:

Estoy hablando con una banda amiga porque como yo generalmente me muevo por el oeste y nosotros ahora estamos tocando en capital, como tengo conexión con estos chicos del ensamble, generamos un espacio de conexión que la podríamos llamar banda amiga y hacemos un intercambio, ellos nos invitan a tocar para el oeste y nosotros los invitamos a capital y obviamente estamos vinculados por las redes sociales (Eugenia, 2016).

Del estudio de las entrevistas surgió que las colaboraciones entre distintos artistas son muchas, y que ciertamente, no generan mucho dinero. Estas relaciones parecen estar signadas por una inmanente solidaridad entre los actores –músicos, fotógrafos, sonidistas, ingenieros de sonido, iluminadores, etc.– quienes suelen intercambiar favores de los que derivan beneficios mutuos, y suelen darse en el marco de una acción colectiva vinculada a una ideología que pondera el arte independiente como un espacio de identificación común entre los llamados artistas del *under* o *indie*.

Estas colaboraciones se vinculan a expresiones más propias de la sociedad civil, ya que se constituyen como resultado de la parti-

cipación de los músicos que suelen expresarse en colectivos de artistas independientes, atravesados por relaciones sociales que no son comerciales en el sentido que lo son en las huestes de las *majors*, estableciendo así algo parecido al comercio justo característico de los productos agrícolas o las artesanías (Yúdice, 2007). Las prácticas de estos colectivos encuentran en las colaboraciones una identidad, ligada a una cierta forma de hacer, caracterizada por fuertes lazos solidarios que suelen darse en proyectos autogestivos, a través de diversos trabajos informales.

Los colectivos de arte independiente suelen producir distintas y a veces complementarias formas de arte, como ser música, arte audiovisual, teatro, en circunstancias donde los mismos actores sociales participan en los diversos proyectos del colectivo, y donde no solo hay un trueque de trabajo, sino un auténtico interés por participar, forjado por una identidad y un sentido compartido de la acción creativa. Estas organizaciones culturales se basan en vínculos sociales densos, relaciones cara a cara, compuestas por las sutilezas de los vínculos que generan confianza y que construyen relaciones de tipo comunitarias (De Marinis, 2010).

Por estas características, es que puede afirmarse que la productividad y la rentabilidad, en estos colectivos culturales, no son determinantes de las prácticas, sino más bien de la producción de sentido, donde la emergencia de estas redes asociativas aparecen como respuestas colectivas que se expresan directamente desde la sociedad civil, en un contexto caracterizado por una reconfiguración del papel debilitado del Estado y las instituciones, y donde las nuevas tecnologías de la información se encuentran al servicio de la red, siendo aprovechadas por estos colectivos de artistas, a través de los que se manifiestan los cambios en las nuevas industrias culturales.

Aquí se desprende otro de los nudos problemáticos en torno a las expectativas generadas por el nuevo entorno digital en la música: el que concierne a las posibilidades de “democratización” que abriría el salto tecnológico. A este respecto, al ser consultado sobre los usos de las Tics en la actividad musical, otro de los músicos contestó:

Internet es un poco más parecido a la libertad. [Antes] había esas cuestiones de que tenías que pegar un hit, y todo estaba muy en la cabeza de esas personas que pensaban cómo eso había que venderlo, y muchas veces tenían razón y veían lo que iba a funcionar. Pero muchas cosas no las veían y no pasaba nada con eso. [Había] mucha gente que hacía cosas increíbles, y no la pegó con ellos y se quedó tocando en su casa (Agustín, comunicación personal, 08/06/2016).

La actividad de los músicos independientes suele presentarse como una expresión creativa que logra, con los usos de las NTIC, un producto musical diferente, siendo un aspecto significativo de este tipo de expresión artística, la libertad creativa. Esta libertad es la consecuencia de una nueva forma de producción y registro musical que surge en el marco de las industrias creativas –o culturales– a través de los accesos a las nuevas tecnologías, donde ya no existen las ataduras que los grandes sellos discográficos imponen a los músicos –con el negocio por objeto–, a los efectos de lograr un producto susceptible de ser mejor vendido en el mercado discográfico.

De este modo, la transformación de las industrias creativas se expresa en parte por la actividad de producción musical de los músicos independientes, la cual tiene un papel protagónico como expresión de una nueva forma de producción artística. La profunda modificación de su dinámica implicó la introducción de las tecnologías digitales (Yúdice, 2007). Estas tecnologías trajeron una mayor libertad creativa a las obras de estos músicos, permitiéndoles incorporar en sus productos artísticos la totalidad del repertorio producido, sin que sea moldeado o hasta descartado por ser contrario al potencial rentable bajo el cual el ojo crítico de las *majors* suele discriminar las composiciones de las producciones musicales que representan.

En ese sentido, las nuevas tecnologías nos permiten liberarnos de la oferta limitada a que nos tenía condenados la industria del entretenimiento (Yúdice, 2007). Es decir, donde antes los gustos eran de algún modo moldeados por el criterio de un gran sello discográfico que avanzaba sobre la idea de determinada fórmula del éxito, como por ejemplo la búsqueda de “hits” radiales, audiovisuales o virales, el músico independiente hoy, a través de las NTIC, encuentra cierta libertad en su obra creativa.

Un entrevistado respaldó este pensamiento basándose en el hecho de que un simple video de pésima calidad audiovisual puede viralizarse en cuestión de días gracias a la confluencia entre el gusto del artista creativo y el público, sin la intermediación que antes imponía el sello discográfico modificando la obra del artista. El entrevistado fundamentó este pensamiento con el ejemplo del músico belga Gotye y su canción titulada *Somebody that I used to know*: “Es un músico independiente, sin compañía discográfica. Con un video bastante barato consiguió que una de sus canciones explote. Si lo escuchás, seguro lo conocés, es un temazo. [...] Ese tipo lo subió a YouTube y se llenó de guita” (Agustín, 2016).

En un sentido similar, ya ha sido señalado que las nuevas tecnologías han hecho posible descartar a los árbitros del gusto, aquellos a los

que puede definirse como purificadores (Yúdice, 2007), aunque ello no necesariamente implique su desaparición.

Para los músicos independientes, la herramienta audiovisual, y el uso de las NTIC no solo representa una posibilidad para la grabación, producción, difusión y distribución de su material creativo, sino que también representa una necesidad vital para su continuidad en el tiempo. Por lo tanto, se ha transformado en una herramienta de la que no se puede prescindir, en una auténtica necesidad del músico independiente.

Sin embargo, como se ha advertido para casos empíricos de estudio (Quiña y Moreno 2016), existe una marcada apropiación diferencial de las tecnologías digitales entre los músicos que se vincula no solo con su condición social sino también con las particularidades que asume cada proyecto musical así como con las limitaciones en términos de formación educativa respecto de la utilización de programas específicos, en especial en las etapas de procesamiento de material sonoro. No es este el ámbito para dar cuenta de ello, aunque resulta oportuno advertirlo frente a posibles lecturas ingenuas respecto de las expectativas que despierta la digitalización en relación con la producción musical independiente.

Por este motivo resulta de interés fundamental, dada la problemática que guía esta investigación, observar cómo su uso modifica el contexto cultural y social, generando la necesidad de comprender el despliegue las nuevas tecnologías (Fouce, 2010) sin dejar de preguntarse por sus alcances efectivos así como por el modo en que su uso no conlleva necesariamente la desaparición de las desigualdades sociales ni de su impacto sobre la producción cultural.

## **CREATIVIDAD MUSICAL MOVILIZADA**

Uno de los hechos que dieron pie al crecimiento de la organización de los músicos fue sin dudas la llamada Tragedia de Cromañón<sup>3</sup>, un hecho que marcó un quiebre en el quehacer musical de la Ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, debido a la falta de lugares para tocar en vivo que sobrevino a la ola de cierres y clausuras, la intensificación de la atención sobre las medidas de seguridad y las nuevas formas de negociar fechas en salas de concierto que implicó. Luego de Cromañón, el Estado intervino intensificando las medidas de seguridad, cerrando y clausurando lugares de música en vivo. Tal cuestión condujo al achicamiento del circuito de locales de conciertos o la limitación de

---

3 Refiere al incendio ocurrido en la discoteca “República Cromañón”, durante el recital de la banda de rock barrial Callejeros, el 30 de diciembre de 2004. En la tragedia murieron 194 jóvenes.

la práctica y circulación de la música independiente (Corti, 2009), lo que perjudicó a los músicos, y más aún, a los músicos independientes o del *under*, que suelen expresarse en locales chicos, mayormente bares y que muchas veces no están habilitados para brindar recitales (Saponara Spinetta, 2013).

Según los entrevistados, Cromañón fue caldo de cultivo para que los músicos se organizaran en pos de defender sus derechos: “Sí, fui a una marcha de la UMI cuando empezamos a generar toda esta movida, después de Cromañón” (Martín, 2016). La importancia de la tragedia de Cromañón fue tal para la organización de los músicos que, como indica Lamacchia (2012), tuvo lugar desde entonces una activa participación de ellos en el proceso de debate que concluyó con la redacción de la Ley de Nacional de la Música, sancionada en 2012.

A partir de entonces, y en virtud del estado público que tomó la intervención estatal en relación con la actividad musical en vivo, muchos músicos comenzaron a problematizar el rol del Estado como regulador y garante de las condiciones en las que se hace música, encontrándose en la actualidad un claro reconocimiento de su responsabilidad en la dinámica musical, particularmente la independiente. Uno de los entrevistados nos contaba lo siguiente:

El Estado debe igualar el acceso a la cultura y no solo como espectador o consumidor de bienes culturales sino también como productor de la cultura, es decir, garantizar que toda persona que quiera dedicarse a la música tenga posibilidades de desarrollarse a través de esto. Aparte, el Estado siempre interviene, aunque sea no haciendo nada, porque en ese caso está dejando en manos del mercado las políticas culturales que se llevan adelante (Alexis, 2016).

Se reconoce aquí la presencia de intereses privados frente a los cuales el Estado se vuelve una herramienta fundamental para la actividad musical, sea en su papel de promotor como de regulador:

Creo que se tendría que regular los establecimientos o bares para que toquen bandas y te faciliten o te den por sentado el sonido, cosas de las que uno no se tenga que preocupar, que las instalaciones estén correctas, bien hechas, que todo el lugar esté habitable, por decirlo de alguna manera. Hay lugares que... antes había lugares muy insalubres de alguna manera (César, 2016).

En cuanto al rol del Estado en la formación musical, los músicos entrevistados recalcan la importancia de fomentar la educación musical y cultural, para lo cual uno de ellos proponía que el Estado se encargara de “dar vales para grabar, editar discos, estudiar. Se me ocurren

muchas que podrían hacer un estado nacional y un estado municipal. Más lugares, porque hay pocas escuelas de formación artística, muy pocos bachilleratos. Y a los pibes les encanta la música” (Alexis, 2016).

En ese sentido, existe una apreciación positiva respecto del Programa Social de Orquestas y Bandas Infantiles y Juveniles<sup>4</sup>, ya que se asume que de ese modo el Estado facilita oportunidades de aprendizaje musical en contextos sociales problemáticos:

Lo mejor que puede hacer el Estado es fomentar posibilidades de acceso al aprendizaje y el acercamiento hacia la música, por un lado fomentar talleres, talleres de formación de ensambles; por otro lado, fomentar esa actividad a nivel social... Por ejemplo todas las orquestas que se encararon en los barrios y que se hizo por el lado de la música clásica y de sacar a los pibes de la calle o que estén en cualquiera y acercarlos un instrumento para integrarlo, como se puede hacer con el deporte (Martín, 2016).

En términos generales y más allá de las demandas y exigencias formuladas, pueden observarse dos posiciones respecto de lo que corresponde esperar de la intervención estatal en materia musical. Por un lado, algunos se interesan en el rol del Estado en materia de derechos de los músicos. Aunque enfatizan un uso político del músico, ven en la política una herramienta válida para la promoción musical: “Al músico se le da lo que el músico quiere para poner atrás la bandera partidaria [...] me molesta cuando está la cosa partidaria muy presente. Pero también soy consciente de que la política es necesaria para obtener los resultados que uno busca” (Gustavo, 2016). Por otro lado, están quienes se encuentran convencidos de que los músicos se tienen que organizar de modo autónomo más allá de lo que pueda hacer el Estado: “Los mismos músicos se tienen que organizar, no podés esperar que el Estado lo haga, lo tenés que hacer vos. Después si desde el Estado hay facilidades, genial, es bienvenido, o si desde el sector privado se puede ayudar no está mal” (Nicolás, comunicación personal, 02/06/2016).

En cuanto a la organización de los músicos, varios de los entrevistados participaron del proceso que tuvo lugar tras la crisis de 2001, por otro lado año de fundación de la Unión de Músicos Independientes, y que dio lugar al surgimiento de numerosas organizaciones de

---

4 Se trata de un programa creado en 2003 en la Dirección Nacional de Artes con la misión de promover la enseñanza musical destinada a niñas, niños y adolescentes que asisten a escuelas ubicadas en zonas de vulnerabilidad social de diversas jurisdicciones del país. El modelo se plantea como una herramienta que ofrece la posibilidad de vincular con la escuela a los jóvenes que se encuentran fuera del sistema educativo.

músicos a lo largo y ancho del país y a conformar una Federación Argentina de Músicos Independientes a nivel nacional.

Algunos de los entrevistados dicen haber ido a algunas reuniones de la UMI y del MUR (Músicos Unidos por el Rock, otra de las primeras organizaciones de músicos independientes, de orientación más crítica y clasista que la UMI), y destacan el clima social de esa época: “Eso sumado al caldo social que había y las necesidades de hacer algo, autogestionarse y organizarse de manera más horizontal y asamblearia, y todo eso surge en esa época, ante esta crisis” (Alexis, 2016).

A su vez, el proceso de movilización se potenció con la reglamentación de la Ley 14.597 del Ejecutante Musical que realizó en 2006 el entonces presidente Néstor Kirchner a pedido del SADEM (Sindicato Argentino de Músicos). Dicha ley proponía regular la actividad de la música en vivo, obligando a los músicos a aprobar un examen de idoneidad y a matricularse en el Sindicato Argentino de Músicos para poder ejercer, a lo cual muchos músicos se opusieron, por lo que, tras una fuerte campaña en su contra, la ley fue derogada. Así lo narra uno de los entrevistados:

Esto generó malestar y los músicos se empezaron a autoconvocar a partir de redes, el de boca en boca. Y se realizó una asamblea de músicos autoconvocados en el hotel Bauen, que fue un espacio recuperado por trabajadores que nos permitieron hacerlo ahí. Se logró una convocatoria inmensa de músicos de distintas partes del país, de distintos géneros musicales (tangueros, folcloristas) y hasta estaban los comerciales interesados como emprendedores musicales y productores de cultura, había representantes de esos sectores. Fue muchísima gente. Y apoyados por músicos reconocidos como León Gieco, Teresa Parodi, Fito Páez, Spinetta [...]. En esa reunión se tomaron decisiones y se logró que Kirchner reciba a la mesa que representaba a los músicos autoconvocados. Se le explicó la situación. Néstor había accedido al pedido del SADEM de buena fe, pensando que este gremio representaba a los músicos, y escuchó la otra campana y directamente derogó la ley, dejó sin efecto (Alexis, 2016).

La derogación, firmada por Kirchner en abril de 2006, significó el inicio de un nuevo vínculo entre los músicos de rock y el poder político. Luego de que Néstor Kirchner derogó la Ley del Ejecutante Musical, los músicos organizados como Músicos Autoconvocados trabajaron en propuestas para presentarle un nuevo proyecto sobre la actividad profesional. Tal como indica Provéndola, “150 artistas se dividieron en cinco grupos de trabajo y redactaron un borrador que fue corregido y mejorado a medida que discurría entre despachos públicos, buscando adhesiones y patrocinios” (2015: 189).

De allí surgiría el proyecto para una Ley Nacional de la Música, presentado en 2010.

Lo que nos propusimos los músicos autoconvocados fue trabajar en la elaboración de una nueva ley de la música y ya con una mirada desde la concepción de la música como actividad cultural importante en cuanto constructora de la identidad de una nación, del músico como trabajador, con un sentido federal y obligando al Estado a promover la actividad musical específica. Y de a poco, ayudados por abogados, los músicos redactaron un texto que fue llevado al congreso (Alexis, 2016).

Finalmente, hacia fines de 2012 el Congreso Nacional aprobó por unanimidad la Ley Nacional de la Música, a instancias de la cual se creó el Instituto Nacional de la Música (INAMU), entre cuyos objetivos figuran la promoción, fomento y estímulo de la actividad musical nacional, la implementación de Circuitos Estables de Música en Vivo en cada región cultural del país (con la integración de espacios para tocar en la órbita privada, estatal y comunitaria), la posibilidad de mejorar la difusión de la música nacional e independiente en los medios de comunicación, la formación integral del músico poniendo énfasis en el conocimiento de los derechos intelectuales y laborales, el fomento de la producción fonográfica y de videogramas nacionales, la protección y difusión de música en vivo y la inclusión cultural y social en todas las regiones del territorio argentino. El espíritu y el alcance de la Ley, sin embargo, es de promoción y no de regulación de la actividad musical, por lo que la derogación de la Ley del Ejecutante Musical dejó un vacío regulatorio en materia laboral que aún no fue subsanado. Si bien los músicos entendieron que la nueva ley constituiría un primer paso hacia la intervención estatal en un ámbito librado al mercado y aprovechado largamente por dueños de salas y promotores de espectáculos en detrimento de los músicos, el segundo momento de la normativa, de carácter regulatorio, nunca se inició, por lo que continúan existiendo prácticas abusivas hacia los músicos por parte de dueños de salas, productores de espectáculos y demás empresarios de la cultura.

Ahora bien, los entrevistados se han manifestado a favor de que los músicos organizados se involucren en mejorar las condiciones para hacer música, y aunque afirman conocer la existencia de un sindicato que regula la situación de la actividad musical, destacan que por lo general los músicos no están al tanto de todas las normativas existentes, por lo que enfatizan la importancia de informarse sobre las leyes, el sindicato y los derechos de los músicos.

Hay ciertas normativas, hay un régimen de concertación laboral, hay legislación en la Ciudad de Buenos Aires que reconoce al músico como trabajador y regula a la actividad musical. Pero no se aplica por múltiples factores: la gran mayoría de los músicos no la conoce ni sabe que existe, otros saben pero no la leyeron, otros como yo apenas la leyeron, conozco a grandes rasgos de qué trata. Y bueno de ahí a exigir que se aplique... Si no la conocen los músicos, menos la van a aplicar los bolicheros. De cualquier forma de un tiempo a esta parte sí hay lugares que respetan (Alexis, 2016).

La aludida regulación es la plasmada en el Convenio Colectivo 112/90, destinado a la actividad musical en vivo, donde se estipulan derechos y obligaciones de trabajadores y empleadores, valores por hora de espectáculo, entre otras cosas, pero que los músicos independientes prácticamente desconocen. SAdEM ha venido reclamando la obligación de parte de todos los gerenciadore de salas (sean o no propietarios) de contratar formalmente a los músicos, según lo estipula el Convenio Colectivo de Trabajo 112/90 (celebrado en 2010), para que puedan gozar plenamente de los derechos laborales como trabajadores, ya que de lo contrario se incurre en fraude laboral; por otro, la UMI y la FAMI (Federación Argentina de Músicos Independientes) han planteado que forzar la contratación formal de músicos implicaría la imposibilidad de tocar para muchas bandas que, al no ser conocidas o estar empezando su carrera, no despertarían el interés de la parte patronal, menos aún en la pequeña escala.

En síntesis, los músicos entrevistados conciben a las organizaciones de músicos como espacios que protegen, cuidan, capacitan y concientizan a los músicos (en lo concerniente a sus derechos y leyes), en tanto están integrados por músicos y actúan en pos de defender sus derechos. La creación de la Ley Nacional de la Música, que los propios músicos reivindican y consideran que favorece positivamente a la actividad musical, demuestra el poder que tienen las organizaciones de músicos para actuar políticamente e intervenir en el entramado político a fin de reclamar derechos y participar en la elaboración de leyes. De este modo, las organizaciones de músicos son vislumbradas como espacios válidos desde donde reclamar derechos que benefician a la escena musical. A su vez, la acción política realizada por las organizaciones de músicos en pos de la defensa de sus derechos es una herramienta considerada como positiva en un contexto en el cual aún resulta común que los músicos deban pagar para poder llevar adelante su trabajo.

## CONCLUSIONES

Atender a la música como actividad laboral resulta una empresa compleja por cuanto la frontera entre trabajo y actividad recreativa se manifiesta aquí no solo lábil sino profundamente porosa, lo cual se encuentra marcado por la creciente importancia de la dimensión sensible y emotiva en lo que se entiende como trabajo creativo en su conjunto y en particular respecto del modo en que tensiona los sentidos tradicionales del trabajo en la cultura. Es por esto último que gran parte de los músicos no solo desconoce los convenios que rigen la actividad de su gremio sino que los entienden en ocasiones como algo innecesario en la medida en que la naturaleza del trabajo musical ha mutado y se naturaliza la condición del músico como un emprendedor o un empresario de sí mismo, donde la recompensa emotiva o sensible se proyecta por sobre la estrictamente económica.

La proliferación de las herramientas digitales y su creciente incorporación en los procesos de grabación y procesamiento de música han contribuido con ello, aunque pese a las expectativas de democratización que han despertado, no todos los músicos se encuentran en condiciones de incorporarlas y apropiarse de ellas, sea por disponibilidad de recursos informáticos, por la pericia en su manejo o por el entrenamiento que requieren. Por su parte, sí es notorio que las herramientas digitales han facilitado la conformación de redes que posibilitan la cooperación entre actores distantes en el espacio, aunque su aprovechamiento también se evidencia limitado por lo anterior.

La articulación y organización de los músicos en formas no sindicales para hacer oír sus reclamos y defender sus derechos ante el Estado también resulta problemática, pues se distancia de los modos en que en las últimas décadas los trabajadores de la música canalizaban sindicalmente sus reclamos, llevándolos incluso a confrontar con su propio sindicato como herramienta de lucha y desplegando su acción política por fuera de este en un marco en el que todavía no está claro el rol de las nuevas organizaciones o instituciones (como el INAMU o la UMI) frente a las sindicales (como el Sindicato Argentino de Músicos) y las gubernamentales (por caso, el Ministerio de Trabajo), con lo cual persiste un vacío regulatorio que va en detrimento de los propios músicos como trabajadores.

Nuestro trabajo se propone como una contribución a iluminar la complejidad de estos procesos en cuya dinámica las nuevas tecnologías y la sensibilidad cumplen un rol central, sin desatender la dimensión de las desigualdades ni la explotación laboral así como las posibilidades para enfrentarlas con que se encuentran los músicos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Corti, B. (2009). Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón: el debate sobre “el vivo” de la música independiente. *VIII Reunión de Antropología del MERCOSUR*. Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.
- De Marinis, P. (2010). La comunidad según Max Weber: desde el tipo ideal de la *Vergemeinschaftung* hasta la comunidad de los combatientes. *Papeles del CEIC*, N° 58, 1-36.
- Fouce, H. (2010). De la crisis del mercado discográfico a las nuevas prácticas de escucha. *Comunicar, Revista Científica de Educomunicación*, N° 34, V. XVII, 65-72.
- Goldhaber, M. (1997). The attention economy and the net. *First Monday*, 2 (4).
- Hesmondhalgh, D. y Baker, S. (2011). *Creative labor*. London: Sage.
- Lamacchia, M. (2012). *Otro cantar*. Buenos Aires: Unión de Músicos Independientes.
- Oakley, K. (2014). Good work? Rethinking cultural entrepreneurship. En Bilton, C. y Cummings, S. (Eds.), *Handbook of Management and Creativity*. Cheltenham: Edward Elgar, 145-160.
- Ochoa, A. M. y Botero, C. (2009). Notes on Practices of Musical Exchange in Colombia. *Popular Communication*. 7, 158-168.
- Provéndola, J. I. (2015). *Rockpolitik. 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Quiña, G. (2016). Precariedad creativa: las condiciones laborales de la producción musical independiente en Buenos Aires. En Segnini, L. y Bulloni, M. N. (Eds.) *Trabajo artístico y técnico en la industria cultural*. Sao Paulo: Itau Cultural.
- Quiña, G. (en prensa). Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo (RELET)*, Asociación Latinoamericana de Estudios del Trabajo.
- Quiña, G. y Moreno, F. (2016). Las músicas independientes en los suburbios. Claves para el abordaje de su dinámica actual a partir del caso de Avellaneda, Argentina. *Cartografías del Sur*, N° 3, 199-220.
- Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Saponara Spinetta, V. (julio, 2013). *La cosificación actual del músico de rock (“under”)*. *X Jornadas de Sociología de la*

*Universidad de Buenos Aires*. Facultad de Ciencias Sociales,  
Buenos Aires.

- Sautú, R. (1999). *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Buenos Aires: de Belgrano.
- Szpilbarg, D. y Saferstein, E. (2016). De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las ideas*, 16, 2, 99-112.
- Tokumitsu, M. (2015). *Do what you love*, New York: Regan Arts.
- Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Zukerfeld, M. (2008). Capitalismo cognitivo, trabajo informacional y un poco de música. *Nómadas*, 28, 52-65.