



Oriana Seccia

# Producciones artísticas independientes juveniles

## Un pequeño tour problemático



Como todos los días, abro mi casilla de mail. Allí encuentro un correo, de remitente desconocido, que me invita a participar de una publicación: “Nos gustaría contar con un trabajo sobre producciones artísticas independientes juveniles. Tema que sabemos es de tu interés e indagación.” La frase es acertada, efectivamente hacia allí se orienta mi interés como investigadora. Sin embargo, he de confesarlo, es un interés proble-

**P**or empezar, porque este tipo de producciones artísticas, en algún punto, se articulan a partir de la crisis de la autonomía del campo en el cual se inscriben. Es decir, resulta muy difícil hablar en la contemporaneidad de algo así como un campo artístico con fronteras claramente delimitadas, y con un funcionamiento que ordena jerárquicamente a sus productos en base a un canon. Por ejemplo: si efectivamente pueden leerse los debates entre Florida y Boedo a principios del siglo pasado como luchas por establecer el canon literario en la conformación del incipiente campo literario autónomo en Argentina, resulta en cambio hoy en día mucho más difícil trazar dichas fronteras. Es decir, siempre es posible leer los procesos contemporáneos a la luz del pasado y – en nuestro caso – pensar a la música y literatura “independiente” (ya habrá ocasión para detenernos en esta clasificación) como estrategias de subversión (Bourdieu, 1998) dentro del campo. Sin embargo creemos que los cambios ocurridos al interior de la esfera del arte a partir de la

democratización de la técnica (Benjamin, 1989; Harvey, 2008; Brea, 2007), ha producido nuevas formas de recepción, producción y circulación de los capitales que ponen en crisis la propia idea de un campo artístico (Bourdieu, 1998) relativamente autónomo, cuyo afuera claramente sería “industria cultural” (Adorno y Horkheimer, 2001). Lo que algunos han llamado posmodernidad para referirse a nuestro presente histórico (Harvey, 2008; Lyotard 1991) ha traído modificaciones a las expresiones estéticas y a las teorías que las consideran. En este sentido, empieza a hablarse de posvanguardia (Huysen, 2002; Burger, 1987) y de desdibujamiento entre las distintas disciplinas artísticas, e incluso la propia frontera de lo que se considera arte (Danto, 1999). Con la introducción cada vez más creciente de medios de producción y reproducción electrónicos en la producción artística, ciertas categorías como creador e intérprete, u obra, se desestabilizan, dejando de ser evidentes.

### Consideraciones generales

Aún así, cabría preguntarse qué es lo “in-

dependiente” que varías de las producciones que presentaremos se atribuyen a sí mismas para definirse. Por un lado, ninguna de las producciones musicales y/o literarias de las que trataremos forma parte del mercado musical y editorial mainstream. En este sentido, a pesar de estar obviamente inscritas en la economía de mercado, en general los recursos con los que cuentan son infinitamente menores, dando ello origen a distintas prácticas que autosustentan las producciones; prácticas que son tan amplias como el espectro de las producciones que se engloban bajo “lo independiente”: ediciones autogestionadas, difusión de los eventos realizadas por los mismos artistas vía redes sociales, recaudación de fondos mediante fiestas o gorras durante las presentaciones en vivo, superposición en el mismo artista de la categoría de productor e intérprete... En este sentido, cabe señalar a la FLIA como caso iluminador de esta forma de producción y circulación de las producciones artísticas.

La Feria del Libro Independiente (FLIA) es un festival donde partici-

## Producciones artísticas independientes...

pan editoriales independientes e individuos presentando sus libros y fanzines, diseñadores ofreciendo sus productos, y donde en vivo se realizan performances musicales, lecturas, y declamaciones políticas (generalmente de denuncia). Este festival se autodefine en su página de internet como “un espacio alternativo, un encuentro importante para mucha gente que impulsa y genera otra forma de hacer, vivir y consumir cultura. Un espacio de libre participación, sin sponsors, ni marcas.” (<http://www.flia.org.ar>). Esta suerte de pluralismo confrontativo propio de la Feria puede verse en la diversidad de disciplinas que ofrecen sus productos allí (literatura y música, pero también diseño e historietas), y también en la indefinición o definición flotante que los propios organizadores liberan de las siglas que la nombran: FLIA; Feria del Libro Independiente y A: alternativa, autogestiva, anarquista... (dentro del sentido común, identitario, que abre estos posibles, asimismo se excluye el adjetivo que tal vez sería el primero en aparecer en otros nombres de organizaciones: argentina). En la actualidad, la FLIA festejó su 20° edición en la Capital Federal en el mes de mayo, y se ha extendido a diversos puntos del país como La Plata, Rosario, Córdoba, y se encuentra a punto de celebrar la primera FLIA uruguaya. Como sostuvimos, la Feria se produce autogestivamente, realizándose con una frecuencia variable que no supera los 6 meses de intervalo. Inicialmente, la Feria surgió como una contra-feria de la oficial en La Rural. Sin embargo, al tiempo se decidió en una de sus asambleas que había que “reorientar la FLIA en su propia dirección, a distancia de la oficial pero no marginalmente, es decir no ubicarse deliberadamente en el margen de un centro”, sostiene Matías Laje, uno de los escritores/editores que participó de varias ediciones de la Feria desde sus comienzos (véase <http://www.revistatoro.com.ar/semblantes.htm>). Más allá de la claridad o

no que puedan tener los participantes sobre su propia práctica, lo que nos interesa señalar a través del caso de la FLIA es que las producciones independientes no disputan el campo del mainstream, como si se tratase en ellas de estrategias de subversión del campo, sino que creemos que se trata en ellas más de crear otro campo, con sus propios artistas “estrellas”. De este modo, consideramos que eventos como la FLIA se tratan, en todo caso, de estrategias de visibilización ante un público joven.

Por otra parte, al hablar de producciones artísticas independientes juveniles resulta crucial detectar el contexto epocal en el que se enmarcan o, mejor dicho, detenerse en el hecho que marca, sobre todo para las producciones musicales y teatrales, las formas de exhibición ante el público en la Ciudad de Buenos Aires: la tragedia de Cromagnon. Con la clausura de varios espacios “under”, como forma oficial de “prevención”, estos productores tuvieron que buscar nuevas formas de presentarse ante el público. En este sentido, resulta paradójica – por no decir acorde a la política de concentración económica impulsada por el actual Jefe de Gobierno - la reacción por parte del Gobierno de la Ciudad ante la tragedia: en vez de penalizar y perjudicar a grandes empresarios del mundo musical como Chabán, efectivamente se realizó una persecución – y clausura en varios casos - de los espacios autónomos que, de hecho, no podían cumplir con los costos y exigencias de las habi-

litaciones.

Habilitaciones por otra parte imposibles, ya que no existe actualmente en la legislación de la Ciudad de Buenos Aires, por ejemplo, la figura de centro cultural, que es la que más se ajustaría a estos espacios en los que se visibilizan las bandas musicales emergentes e independientes de los grandes sellos. Como respuesta política a esta problemática, varios centros culturales autónomos aunados bajo el colectivo MECA (Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos; véase [www.festivalmeca.blogspot.com](http://www.festivalmeca.blogspot.com)) presentaron el año pasado un proyecto de ley a la legislatura porteña que pretende crear una ley que regule y ampare a los centros culturales, sobre todo para contrarrestar las políticas de clausura de estos espacios, pequeños económicamente, cada vez más usual desde la gestión Macri en la Capital Federal.

Esta legislación restrictiva obligó a muchas bandas a generar nuevas estrategias: algunas de ellas simplemente pasaron a presentarse en lugares habilitados, y por ende aumentaron las entradas a sus shows, otras optaron por tocar en fiestas en boliches habilitados, otras redujeron sus presentaciones, limitándose a festivales colectivos, mientras que otras, más débiles, efectivamente quedaron fuera de escena. Asimismo, también surgieron nuevos lugares clandestinos a los cuales se accede pidiéndole la dirección directamente a los organizadores, quienes cuidan celosamente la difusión de la misma para evitar grandes concentraciones de gente que puedan llevar a una confrontación con la policía, y, en el peor de los casos, a una clausura debido a las multas, impagables para la capacidad de estos espacios. Más allá de las trayectorias individuales de estos artistas independientes, efectivamente se expresa dentro de esta difusa comunidad el reconocimiento de un presente “post-cromagnon”.

Hechas estas consideraciones generales, abordemos, sin más dilación, de qué se tratan, en qué consisten algunas producciones artísticas independientes juveniles contemporáneas. ¿Qué tematizan? ¿Cómo?

### Contenido y forma

Por empezar, resulta necesario detenerse en la notoria hibridación de los géneros, ya sea en la creación de (no tan) nuevos géne-



## Producciones artísticas independientes...

ros como los VJ's o como la "poesía oral", o también en la presencia de unos dentro de otros, por ejemplo, de la música en la literatura. Esta hibridación da cuenta tanto de una búsqueda de experimentación formal para contar experiencias que antes no eran visibles en el caso de las producciones literarias, como así también forma parte de la



desintegración de un campo que lograra unificar y regular las expresiones estéticas, convirtiendo así en válidas, o por lo menos posibles, a producciones que hasta llegan a olvidar, declaradamente, viejos y claros parámetros de lo estético (por ejemplo, ello se hace patente en la pérdida de una exigencia respecto de la extensión de las producciones literarias: un libro compuesto por cinco páginas puede tranquilamente circular como tal).

En lo que refiere a la experimentación formal novedosa, pueden celebrarse obras como las de Mariano Blatt, poeta y editor. En sus libros *Hielo locura* (Ediciones Stanton, 2011) o *Increíble* (Ediciones Stanton, 2007) la inclusión de una cotidianeidad que aún no había sido narrada - aquellas andanzas amorosas-amistosas de un yo lírico joven, que va a la cancha, que se fuma un porro con amigos y amantes, figuras éstas muchas veces superpuestas-, abre una forma nueva de escribir, donde el tiempo aparece entre suspendido y cíclico, donde el presente adquiere un carácter vívido. Sostiene Blatt en la "Nota del autor" que sucede a *Increíble*: "Yo quería escribir un libro, pero solamente escribía poemas. Por suerte, hablando con Gerardo Jorge, mi editor, pude entender por qué no era estrictamente necesario escribir un libro para

poder hacer un libro ... Y me hizo dar cuenta de algo que está muy a la vista, que probablemente todos ya sepan y con lo que incluso yo estaba de acuerdo sin haberlo notado: que no existe ninguna construcción de pensamiento que no se pueda modificar cuando cada uno lo necesite." Independientemente del tinte idealista de estas palabras,

ellas cristalizan muy bien cómo la generación joven se aproxima a la producción literaria, aproximación relacionada con la fluidización del campo de la que hablamos con anterioridad. Efectivamente, esta caída de un canon ordenador profundiza la multiplicidad de formas de pensar qué es la literatura y cómo crearla, presentes como respuestas en todo sistema literario anterior (a pesar de que todo sistema - como tal contenga en sí producciones diferentes y asincrónicas entre sí). De este modo, esta libertad formal - esta no preocupación porque los

textos puedan ser fácilmente encasillados en un género - se radicaliza en novelas como *Gordo de Sagrado Sebakis* (Milena Caserola, 2011), al mismo tiempo que algunas producciones se siguen enmarcando en las formas del relato modernista, como la novela *Agosto* de Romina Paula.

Esta multiplicidad formal de las producciones independientes, sin embargo, no parece ser tan amplia en lo que refiere la fábula, a los temas plasmados (discúlpenos esta suerte de dualismo entre forma y contenido - este será sólo sostenido por propósitos heurísticos, que rápidamente demostrarán la inseparabilidad de ambos). Gran parte de la producción narrativa cuenta una historia en primera persona, donde los referentes extra-literarios - lugares, programas de televisión, bandas de música - juegan un rol importante en la narración y la unidad de sentido (generalmente fluctuante y abierta) creada por el relato. Así, un rasgo común que se presenta en esta literatura es su carácter fuertemente generacional - la juventud hoy se extiende hasta los treinta largos -, donde en medio de

la dispersión formal y temática aparecen ciertas recurrencias: relatos enmarcados en círculos experienciales marcadamente de clase media, muchos hablando de consumo de drogas en fiestas, de formas de sexualidad amplias, por fuera de los binomios homo-heterosexual o pareja-soltero, como así también de programas de televisión que marcaron la niñez y la adolescencia de esa generación. De esta manera, los 90's aparecen como una pulsión que persiste (Dipaola, 2012), no sólo bajo la forma de una crítica político-económica de aquellos años de libertinaje moral y económico que culminaron con el estallido social del 2001, sino también como tiempo vital constitutivo, cargado de afectividad y referencias que hacen a las identidades jóvenes hoy en sus sucesivas afirmaciones. Así, la dimensión temporal que se hace fuertemente presente, que es producida en gran parte de estos relatos, es una concepción de la historia cuyos límites y



bordes se circunscriben a la propia vida, haciendo desaparecer un vínculo con un pasado más amplio, y agotando el futuro en el propio presente. Y he aquí nuevamente la hibridación entre los géneros de la que habláramos: gran parte de esta literatura está atravesada por la temporalidad de la música electrónica - pura inmediatez

## Producciones artísticas independientes...

tímbica, sin narración – o por el formato canción-breve a lo punk rock o indie.

Pasemos a la música, entonces. Nuevamente, aquí el abanico de las producciones independientes es amplísimo. Más allá del formato usual de banda de rock, entre los que pueden destacarse a La cosa mostra o Los reyes del falsete, puede vislumbrarse un surgimiento de numerosos cantautores, como Lucio Mantel – con una apuesta a una instrumentación acústica en torno a su guitarra y su voz-, u otros como Ignacia, donde la introducción de sintetizadores y un acercamiento pop a los recursos de la música electrónica se hacen presentes. Por otra parte, también es posible agrupar toda otra serie de producciones que abandonan el formato canción más clásico, para volcarse a la improvisación y hacia la música electrónica, donde el set desplaza a aquel formato. En este sentido, cabe destacar el trabajo de Villa Diamante, quien mezcla sonidos provenientes de la cumbia con la música electrónica, y quien es parte central de las fiestas Zizek en Niceto club; fiestas que se vienen realizando hace ya más de cinco años, y por donde han pasado buena parte de los artistas emergentes del género. Entre ellos, y como representante de la hibridación genérica de la que venimos hablando, es notorio el trabajo de Chancha Vía Circuito, quien en sus performances en vivo y en su disco Río arriba (ZZK Records, 2010) mezcla en formato electrónico influencias del folckore, la cumbia e incluso el reggaetón. Esta suerte de mezcla de materiales provenientes de distintas fuentes y tradiciones es llevado al extremo por Rinha do Gallos o R355, quienes mediante el uso de sintetizadores y samplers crean improvisaciones

donde discursos hablados, fragmentos musicales o fragmentos de ruido, rompen con cualquier intento de “narración” musical para liberar al sonido en su pura materialidad y potencia, sin síntesis posible. De esta manera, sería posible hablar de dos series en la escena independiente musical: una más “narrativa”, donde persiste el formato banda y las figuras de los cantautores, y otra donde el formato canción se rompe para dar lugar a la improvisación y a una experimentación menos clasificable en términos de género. Sin embargo, tal aproximación resulta esquemática frente a una actitud generalizada en la escena independiente de abrazar la contaminación de las fronteras entre los géneros, como sucede en el caso de Operadora, quien canta temas que tal vez hacen recordar a algunos de Los encargados, pero que asimismo introduce de manera mucho más radical medios de composición propios de la electrónica contemporánea y la improvisación. De hecho, este pluralismo también puede verse expresado en la conformación de colectivos de artistas como MARDER, donde conviven bandas musicales de distintos géneros e incluso variadas disciplinas que exceden lo estrictamente musical, como lo pueden ser el diseño y la fotografía. Esta valoración por el cruce de disciplinas se expresa en el

producciones independientes juveniles: en ciclos tales como “Más poesía, menos policía”, donde conviven la música y la literatura, o en experiencias más novedosas como los “Slams de poesía oral” (<http://www.slam-argentina.com/>). Este formato, originado en Estados Unidos en 1985, resignifica a la poesía en tanto dispositivo estrictamente textual-literario, ya que consiste en una competencia donde los poetas se desafían entre sí, utilizando en su ayuda disciplinas como la música y la actuación, para lograr ganar el aplauso del público, quien es el encargado de seleccionar al campeón. Por otra parte, esta marcada valoración de la instancia performática cabría ser leída como una estrategia de visibilización por parte de este tipo de producciones; visibilización que se vuelve tanto más necesaria a medida que - con la pérdida de autonomía o límites definidos del campo anteriormente mencionada- los productos estéticos han dejado de consumirse o se consumen menos de manera autónoma. Es decir, en lo concerniente a este tipo de producciones ha caído en desuso la escucha, en soledad, atenta, del disco como una unidad. En cambio, proliferan nuevas formas de difusión de esta música, muchas de ellas de acceso gratuito vía internet, como lo pueden ser los myspace, soundcloud o bandcamp, donde en general lo que se escucha son temas sueltos.



### Rupturas y continuidades

Llegados a este punto, cabría preguntarnos: ¿cuánto de esto es nuevo? ¿Cuánto viene de épocas anteriores y el hecho de esté sucediendo en el presente hace olvidar sus vínculos con el pasado? Por empezar, el hecho de que varios

de estos artistas se llamen y se reconozcan a sí mismos como “independientes”, de manera tan naturalizada, es nuevo. En este sentido, cabe marcar las diferencias entre lo independiente y una idea de vanguardia o contracultura. Si es verdad que tanto las vanguardias históricas como lo independiente

objetivo del colectivo: “crear acontecimientos estéticos interdisciplinarios” ([http://www.mmaarrdeerr.com .ar](http://www.mmaarrdeerr.com.ar)). Esta valoración de la instancia acontecimental - del en vivo - y de la superposición disciplinar se hace notoria en varios eventos en los que se presentan efectivamente este tipo de

## Producciones artísticas independientes...

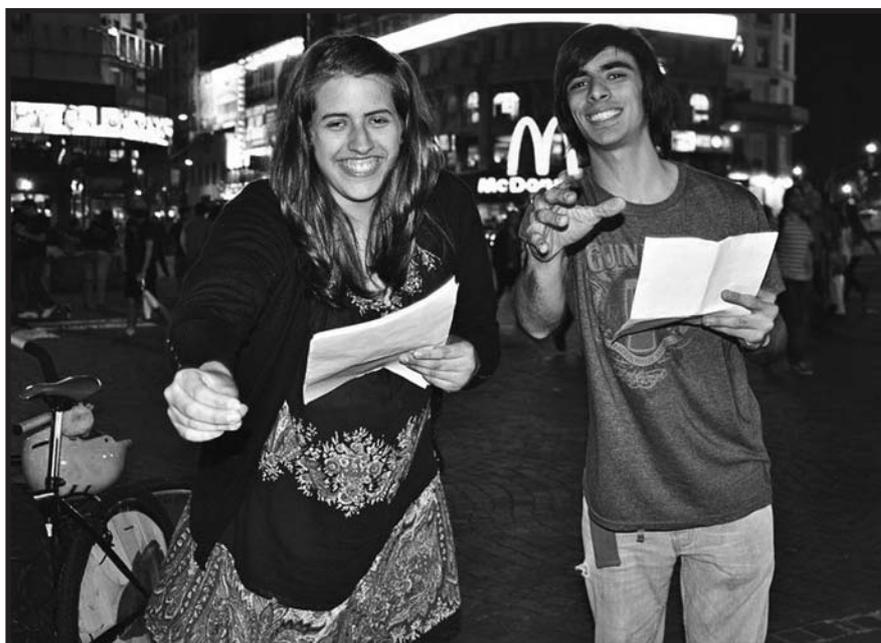
fueron llevados adelante por gente joven, - es decir, más allá de lo estrictamente etario, nos interesa pensar esta categoría en su dimensión simbólica, que así resulta inescindible del hecho de que quienes entran a un campo, son “nuevos” en él - en el caso de las vanguardias, éstas se caracterizaron por su actitud confrontativa ante un canon establecido. Asimismo, las vanguardias históricas entablaron vínculos - problemáticos - con la vanguardia política. En el caso de las producciones juveniles independientes es posible marcar algunas diferencias a este respecto. Por un lado, la ausencia de una dimensión de articulación explícita por parte de los productores de su actividad con la esfera política. De hecho, dentro del campo que intentamos visibilizar en estas páginas, en términos generales sólo los artistas vinculados a la FLIA siguen pensando a sus producciones bajo el paradigma de la vanguardia, a la vez política y cultural. En la mayoría de los casos, ante la difuminación de un campo artístico con fronteras claramente delimitadas, el enfrentamiento a un “enemigo” ya no es el principal rector de la práctica artística, que explora desde los márgenes, sin intenciones de disputar un centro. En cambio, encontramos la anteriormente mencionada experimentación formal, sin mucho apego a las fronteras genéricas. Así, surgen formas novedosas de producción, circulación y visibilización, que parecen heredar las palabras de Osvaldo Lamborghini: “primero publicar, después escribir”. Por otra parte, cabría preguntarse si es posible calificar a estas producciones como “contraculturales” - adjetivo heredero de una idea de vanguardia disminuida en sus aspiraciones revolucionarias-; adjetivo que algunos de estos artistas parecen tomar como calificativo de su propia obra. Esta noción ha sido problematizada por la crítica (Reynolds, 2011; Diederichsen, 2005) por varios motivos, entre los cuales no resulta menor el hecho de que la cultura ha devenido mercancía (hecho, por otra parte, que queda naturalizado en los análisis sociales que hablan lisa y llanamente de “consumos culturales” al referirse a la producciones estéticas). En este sentido, tal vez resulta más apropiado pensar estas producciones como un “mainstream disminuido” (Reynolds, 2005), que escapa a las grandes tiendas, y en cambio circula por pequeñas boutiques,

como lo puede ser la librería Cobra, en el barrio de Caballito. Asimismo, como exponente de esta lógica de circulación de las producciones independientes, resulta de gran importancia para el “campo” actual la reciente apertura de la disquería Mercurio, en una galería del barrio de Palermo. Allí cinco artistas reconocidos de la escena independiente (Lucy Patané de La cosa mostra y el colectivo Marder, Lolo Anzoátegui, creador de las fiestas Dengue Dancing, Marina

su historia, pero en circunstancias no elegidas a su libre arbitrio...

### Concluimos

Finalmente, he de volver a la escena inicial que originó este escrito. Son las producciones artísticas independientes juveniles de hecho parte de mi investigación. Sin embargo, yo suelo intentar pensar a éstas en rela-



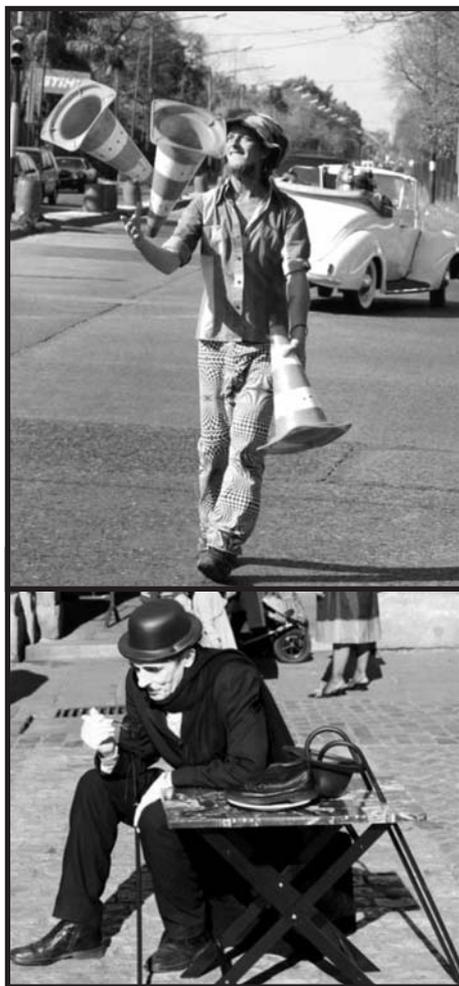
Fages de El Tronador y también parte del colectivo Marder, Lucas Caballero de Los Guachos, y Villa Diamante) se han propuesto abrir un lugar donde los pequeños artistas locales puedan hacer visibles y disponibles en formato disco sus producciones, como así también abrir un lugar de encuentro con sus pares y con el público. Así, si bien el término contracultura puede quedarle grande a este campo cultural emergente, no por ello éste deja de crear nuevas formas de hacer, ver y producir arte. En este nuevo contexto, el artista se transforma tanto en productor de arte como de las condiciones necesarias para hacerlo circular. En una conversación con Lucy Patané, ella se refirió a esta figura de artista como “agitador cultural”. Nos parece efectivamente ésta una forma precisa de referirse al modo en que los hombres se hacen cargo de hacer

ción a las formas de subjetivación que producen en los jóvenes de clases medias, sobre todo teniendo en consideración que nos encontramos ante una época signada por un nuevo tipo de individualismo. Según Abdo Ferez, éste “se sustenta en la exigencia, para el sujeto, de experimentarse como auténtico, capaz de sustentar y mantener a las vez opciones plurales de vida y que esas opciones (que se pretende que sean el exclusivo fruto de su decisión) queden por siempre abiertas, disponibles para ser reformuladas de plano, cuando ese individuo (y su inserción en el mercado) así lo requieran” (Abdo Ferez, 2011). En este marco, las elecciones estéticas, bajo la forma de consumos musicales o literarios, adquieren un nuevo valor

## Producciones artísticas independientes...

para componer al yo, y así afirmar un sentido de pertenencia, junto con un horizonte de sentido social. En este aspecto, cabe remarcar que muchas de las producciones de las que venimos hablando expresan fuertemente una posición de enunciación propia de las clases medias, enunciación que en sí misma crea ese horizonte de sentido que implica ser parte de una clase: adherir y también producir una matriz simbólica de percepción. Esta matriz, como toda perspectiva, dibuja objetos como visibles y – en una misma operación – excluye a otros como tales. En esta línea, esta posición de enunciación medioclasera que se presenta en las producciones que venimos describiendo, muestra ciertos rasgos particulares, que cabe destacar. Por ejemplo, la letra de la canción “John Henry” de los 107 Faunos dice: “No sé qué está pasando pero a todos mis amigos les va mal / Pedro, José y Julián, los mejores en lo suyo / No sé cómo entender la libre competencia del mercado laboral / El fracaso de los otros es un triunfo tuyo” (“107 Faunos”, Discos Laptra, 2008). Vemos cómo queda plasmada aquí, en su naturalidad, un habitus de clase media: aquel que se muestra crítico ante el funcionamiento del mercado y la supuesta libre competencia, pero que también puede afirmar –aprobriamente– “los mejores en lo suyo”, marcando así una frontera entre un nosotros y un ellos (innominado). Es decir, aquí puede notarse cómo quedan naturalizadas e interiorizadas ciertas posiciones en el espacio social, donde el rasgo meritocrático acentúa la interiorización de un efecto estructural. Y no se trata aquí de asignar un autor (una subjetividad desde la que emanaría el sentido) ni de tomar la letra en su literalidad, sino que se trata de detenerse en el efecto que es producido mediante esta canción: de ver cómo es aceptada y coreada como un himno, como no marcado. Digamos: no hace ruido; se canta, pega, y repite con la naturalidad de lo propio. De todos modos, también cabe ver en estas producciones una reformula-

ción de la identidad de clase media, uno de cuyos lugares de cristalización fue asumir la crítica como decepción (Minici, 2012). En este sentido, y rompiendo con ello, la novela *Gordo de Sagrado Sebakis* (Milena Caserola, 2011) toma un lugar de enunciación – construyendo un yo ficcional que precisamente intenta borrar las marcas de la ficción – que muestra un desgarramiento de



la autorrepresentación de purismo moral que generalmente la clase media tenía de sí, a la vez que plasma las derivas y fracturas económicas a la que la clase se vio expuesta durante la década menemista y los años de crisis generalizada con los que concluyó.

Sin embargo, resulta necesario detenernos aquí. Hemos intentado, en estas breves páginas, dar una suerte de panorama de las producciones artísticas independientes

juveniles y, a través de ellas, ver cómo se reformula el “campo” de las producciones estéticas y también las narraciones – ficcionales, pero asimismo identitarias – que se canalizan y producen mediante ellas. Estas producciones se enmarcan en un contexto de individualización creciente – normada socialmente – de la propia vida, donde las “muchas vidas en una” se erigen como ideal y como valor político. Así, la individualización resulta el punto de partida de la politicidad actual, en vez del viejo “bien común” desde el que solía empezarse a argumentar. En las producciones que reseñamos la política aparece efectivamente de este modo: ausente en su mención explícita, presente como programa de experimentación singular. Por otra parte, si en el pasado ciertos teóricos pusieron en el requisito de la autonomía del arte la posibilidad real de su politicidad, cabría preguntarse cómo este tipo de política del arte se puede hacer aún presente hoy, cuando las obras han perdido el halo que las separaba de la sociedad – antítesis social de la sociedad, decía Adorno. ¿Cómo sería ello posible, reiteramos, cuando el campo de lo representado en estas producciones, musicales y literarias, en general no incorpora personajes ni representaciones que excedan el horizonte de experiencia de las clases medias – recordemos la casi regla de narraciones escritas en primera persona, que se mueven en estrechos círculos sociales en esa literatura, etc...? Ante la pregunta – y tal vez con la potencia del anacronismo – algunas bandas de rock experimental como Honduras se posicionan ante esta proliferación artística que intentamos mostrar y los modos de consumo que ellas conllevan, y cantan: “Y si no es lo que esperabas y no hay fiesta después del recital / volvé a tu casa acá no hay nada para vos”. (“Célula dormida”, Azione Artigianale, 2010).