



Las músicas independientes en los suburbios. Claves para el abordaje de su dinámica actual a partir del caso de Avellaneda, Argentina*

Guillermo Quiña** y Federico Moreno***

Resumen

La música independiente ha venido creciendo sostenidamente en los últimos 15 años, entre otros motivos, gracias al aprovechamiento de las tecnologías digitales y su capacidad de generar empleo y participación social. Con el objetivo de explorar la realidad del fenómeno en el distrito de Avellaneda, en el proyecto de investigación cuyos primeros resultados presentamos en este artículo, apelamos a una estrategia metodológica cualitativa basada en observaciones y entrevistas triangulando estos datos con datos cuantitativos provenientes de fuentes primarias y secundarias. Tras la etapa inicial de relevamientos, presentamos aquí un primer diagnóstico del fenómeno describiendo algunas de sus dimensiones (regularidad de conciertos, uso de tecnologías digitales, modalidad de contratación, entre otras), con la intención de someter a debate la importancia de la dinámica musical en un ámbito geográfico suburbano concreto, así como a despertar el interés de la gestión cultural por la actividad musical independiente en pos de abonar futuros abordajes.

Palabras clave: Música independiente – Avellaneda – Festival Arde Rock III – Tecnologías digitales

*Recibido 30/12/15. Aceptado 28/2/16.

** Doctor en Ciencias Sociales (UBA). Profesor UNDAV.

***Licenciado en Ciencias Políticas (UBA). Magister en Gestión Cultural (Universidad de Barcelona). Profesor UNDAV.

Abstract

Independent music has been growing during the last 15 years thanks to, among other reasons, its use of digital technologies and capacity of generating work opportunities and social participation. With the objective of exploring its reality in Avellaneda, in this research project whose first results we present in this paper, we appeal to a qualitative methodological strategy based on interviews and observations as also including a triangulation of quantitative data from primary and secondary sources. After reaching the initial phase of data gathering, we present a first diagnosis of this phenomenon describing some of its dimensions and aspects (live concerts frequency, digital technologies use, contractual agreements, among others), with the aim of generating debate on the importance of music dynamic in a district as Avellaneda and drawing attention to independent music production at cultural management studies in trying to collaborate with future approaches.

Keywords: Independent music – Avellaneda – Arde Rock III Festival – Digital Technologies

Resumo

A música independente tem vindo crescendo sostenidamente nos últimos 15 anos, entre outros motivos, graças a seu aproveitamento das tecnologias digitais e sua capacidade de gerar emprego e participação social. Com o objectivo de explorar a realidade do fenómeno no distrito de Avellaneda, no projecto de investigação cujos primeiros resultados apresentamos neste artigo, apelamos a uma estratégia metodológica qualitativa baseada em observações e entrevistas triangulando estes dados com dados quantitativos provenientes de fontes primárias e secundárias. Depois da etapa inicial de relevamientos, apresentamos aqui um primeiro diagnóstico do fenómeno descrevendo algumas de suas dimensões (regularidade de concertos, uso de tecnologias digitais, modalidade de contratação, entre outras), com a intenção de submeter a debate a importância da dinâmica música num âmbito geográfico suburbano concreto bem como a acordar o interesse da gestão cultural pela actividade musical independente em pos de abonar futuras abordagens.

Palavras-chave: Música independente – Avellaneda – Festival Arde Rock III- Tecnologias digitais.

Introducción: La música independiente como problemática de estudio

La separación entre la música independiente y *mainstream* se ha problematizado centralmente en la relación entre sellos independientes o *indies* y transnacionales o *majors*, considerando que los primeros se encargaron de desarrollar, explorar y diversificar la

oferta musical, mientras los segundos reproducían a gran escala los productos musicales ya consagrados (Peterson y Berger, 1975). Sin embargo, a pesar de haberse hecho borroso el límite entre ambas desde los años ochenta, se ha señalado la capacidad de las *indies* para desarrollar la innovación artística (Garofalo, 1987) o democratizar el mercado de la música (Hesmondhalgh, 1996) y advertido la problemática central de éstas en la etapa de distribución, lo cual durante mucho tiempo constituyó el núcleo de la relación entre ellas. Es aquí donde, como indica Negus, las *majors* han hecho valer su poderío económico ante la debilidad de los pequeños emprendimientos discográficos:

La corporación *major* atrae a las *indies* porque puede distribuir sus discos. Aquí las tensiones entre *indie* y *major* no involucran tanto conflictos de arte *versus* comercio o democracia *versus* oligopolio (como a veces se ha sostenido) como luchas por hacer llegar los discos al público (Negus, 1999: 58; traducción propia).

Por nuestra parte, sin intención de construir una definición respecto de lo independiente en la música —debate que excede estas páginas—, nos parece importante señalar que en la categoría de músicas independientes ingresará un amplio abanico de músicos, sellos discográficos, promotores, productores e intermediarios varios que se diferencian del accionar de los grandes consorcios de la industria musical (aunque interactúen con ellos en múltiples instancias de la cadena de valor), tal como lo advierten los autores mencionados.¹ En América Latina pocos trabajos han indagado las realidades de la música independiente, la cual en principio parecería no ofrecer diferencias significativas respecto de la advertida en países de habla inglesa. Ochoa (2003) ha señalado la colaboración entre sellos independientes y transnacionales en materia de distribución y además ha encontrado, para el caso de México, numerosos vínculos comerciales entre compañías independientes y músicos que han producido y editado ellos mismos sus trabajos. En Brasil, el crecimiento de la música independiente ha sido lúcidamente abordado por De Marchi (2006), para quien el fenómeno no sólo se localiza en el contexto de retracción de las ventas de las *majors* hacia fines de la década de 1990, sino en una reestructuración del mercado fonográfico en su conjunto que supone la desaparición de las “dicotomías de negación y cooptación” (2006: 139) entre *majors* e *indies*, la consolidación de sus lazos comerciales y una tendencia a la profesionalización de estas últimas apoyada sobre la posibilidades de acceso a las tecnologías digitales. Por su parte, el abordaje de Getino (1995) sobre las industrias culturales en Argentina, realizado en pleno proceso de renovación tecnológica y concentración del mercado local de música, advertía ya articulaciones de distribución y aun el financiamiento de *majors* hacia pequeños proyectos musicales.

En nuestro país, merecen destacarse algunos trabajos de aproximación, en particular desde una perspectiva centrada en la industria discográfica. Uno de ellos, realizado por el Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, ha puesto el acento en el desarrollo reciente de numerosos sellos editoriales y su aprovechamiento de las nuevas tecnologías digitales en la materia (Palmeiro, 2005); si bien no se ha pro-

¹ Respecto de las distintas dimensiones en que la música independiente puede definirse véase Quiña (2013).

puesto indagar específicamente en torno de la música independiente, representa un valioso aporte en pos de comprender las características del mercado discográfico en la Argentina reciente y los efectos que las nuevas tecnologías han tenido sobre el mismo. Por su parte, Luchetti (2007) ha puesto la lupa sobre las particularidades de la industria discográfica independiente y el impulso asociacionista entre los pequeños capitales que allí operan por fuera de la tradicional CAPIF (Cámara Argentina de Productores de la Industria Fonográfica). Por último, Luker (2010) ha estudiado la forma en que distintas empresas dedicadas a la distribución digital de música a escala global han aprovechado la explosión reciente de sellos discográficos independientes en la Ciudad de Buenos Aires, a través de un rico trabajo etnográfico en la feria BAFIM, cuyos efectos han sido, más que incentivar el desarrollo de la industria musical local, alimentar los intereses de las grandes distribuidoras globales de música en formato digital.

Esta preocupación por la importancia y efectos económicos de la música independiente, si bien incipiente en comparación con la que se puede encontrar en otras latitudes, desarrollada hace ya más de quince años (Hesmondhalgh, 1996 y 1999; Negus, 1999), confirma la emergencia de una problemática novedosa y advierte ya ciertas tensiones en virtud de los intereses presentes en ella.

Dos trabajos de reciente factura, por otra parte, han mostrado interés por la música independiente más allá de lo económico. Uno de ellos, el de Benedetti (2008), si bien se centra en la producción de sentidos juveniles en el público de la banda de rock *La Renga*, advierte la importancia que lo independiente ha asumido en el rock y, tal como veremos en el siguiente apartado, sitúa históricamente sus inicios en la década de 1980, lo cual refleja un interés válido aunque no hace justicia a su historia. Otro es el de Vecino (2011), quien resalta la importancia de los intermediarios culturales en la circulación y legitimación de las obras de música independiente, dando cuenta de su mirada, aunque sin atender las prácticas sociales que lo sostienen. Si bien fragmentarios, ambos representan valiosas y originales aproximaciones que evidencian la aparición de un fenómeno novedoso que interesa a las ciencias sociales.

Finalmente, un trabajo recientemente publicado se ha hecho eco del fuerte desarrollo de la autogestión como alternativa legítima en la producción musical editada y en vivo en Argentina (Lamacchia, 2012). En esta obra la autora advierte de modo certero las principales dificultades que encuentran los músicos cuando asumen esta opción, así como el aporte de la Unión de Músicos Independientes² en asistirlos, en el marco de un proceso de lucha que aún no ha acabado, pero que ha dado lugar a la elaboración de políticas públicas de promoción del sector independiente. En síntesis, si bien la relación entre *indies* y *majors* en América Latina, en general, y en Argentina, en particular, ha sido menos estudiada que en otras latitudes, se ha encontrado atravesada por la problemática de la distribución, aunque con vínculos menos fluidos de acuerdo con el menor tamaño del mercado local. Esto explica gran parte de las dificultades de crecimiento que muchos sellos discográficos “de nicho”, es decir, especializados en algún subgénero musical específico, experimentan localmente, debiendo recurrir al trabajo propio y la

² La Unión de Músicos Independientes es una organización formada en 2001 con el objeto de facilitar la actividad autogestiva musical a sus miembros.

colaboración de amigos, familiares y conocidos para sobrevivir; cuando en otros países, principalmente de Europa, han resultado empresas exitosas de gran facturación. La distancia entre unos y otros se comprende cuando se advierte que, por ejemplo, la facturación total por venta de música en Argentina representa una trigésima parte de la correspondiente a Gran Bretaña (IFPI, 2012). Esto reviste especial importancia en la consideración del carácter fuertemente solidario y asociativo de muchos proyectos y emprendimientos musicales independientes, lo cual a veces puede dar lugar a situaciones de empleo impago o pagado por debajo de su valor (Quiña, 2012).

La extensión de lo hasta aquí planteado en torno de las definiciones del problema de estudio espera disculparse en la novedad de la problemática, y en el hecho de que ésta no es de atención exclusiva de ninguna disciplina en particular sino, por el contrario, su construcción es particularmente multidisciplinaria, por lo que procuramos no pasar por alto los principales aportes de los que nos nutrimos y con los que esperamos orientar el debate y la reflexión.

Frente a esta realidad, el proyecto de investigación que integramos —y que da origen a los resultados que en este artículo se presentan— se propuso explorar la realidad actual de la industria musical independiente en el ámbito del Conurbano Bonaerense, particularmente en Avellaneda,³ atendiendo a su capacidad para generar empleo, participación social, diversidad cultural y ejercicio en el uso de las nuevas tecnologías. Nuestra intención con ello es contribuir al debate desde una aproximación empírica que nos permita identificar —en el terreno— a los distintos actores y emprendimientos de la actividad, reconocer su capacidad como espacios de participación social y colectiva, rescatando críticamente las representaciones de los actores y su capacidad para generar trabajo y cooperación social en el ámbito local.

El contexto de las industrias creativas

El fenómeno del crecimiento de la música independiente en los últimos veinte años no puede comprenderse sin atender al contexto de avance y consolidación de las llamadas industrias creativas. Mientras la noción de industrias culturales, desarrollada en la década de 1980, se fundaba en el reconocimiento de la relación entre economía y cultura (Girard 1982; Hesmondhalgh y Pratt 2005) y hacía foco en actividades tradicionalmente reconocidas como culturales, incluyendo a la literatura, música, cine o teatro, la actual apelación a las industrias creativas resulta celebratoria del encuentro entre arte y comercio (Banks, 2010) y localiza a la forma industrial en el origen de lo creativo (Negus 2006).⁴

³ El término "Conurbano Bonaerense" comprende a los 24 distritos que rodean a la Ciudad de Buenos Aires, cuya población total se encuentra apenas por debajo de los 10 millones de personas. El partido de Avellaneda, que limita con la Ciudad de Buenos Aires hacia el sur, contaba en 2010 con una población de 342.677 habitantes.

⁴ Implementada en Gran Bretaña durante la década de 1990, esta noción acentúa "la creatividad, destreza y talento individual" así como su capacidad para la "creación de riqueza y trabajo" (Department of Culture, Media and Sport 2001), subsumiendo la cultura a las lógicas del mercado de capitales (Garnham 2005; Ross 2007). Su actual expansión a escala global se apoya en la capacidad que se le ha asignado como motor de desarrollo económico, social y cultural urbano (Florida 2002; McGuigan 2009).

En América Latina, su difusión ha tenido lugar bajo gobiernos de diverso signo político, tales como el Partido de los Trabajadores en Brasil (en 2005, bajo la gestión de Gilberto Gil en el área de cultura), el del Frente Amplio en Uruguay (durante el gobierno de Tabaré Vazquez) o el de la Concertación en Chile (en los años de presidencia de Michelle Bachelet) mayormente durante los últimos cinco años (Quiña, 2012), mientras en nuestro país el primer gobierno en tomar esta noción ha sido el de la Ciudad de Buenos Aires (cuyo organismo de investigaciones sobre cultura pasó a llamarse en 2008 “Observatorio de Industrias Creativas”) tras la llegada de una fuerza de centroderecha al gobierno comunal. Asimismo, la apelación a la creatividad no es exclusiva de los organismos oficiales en la promoción de las industrias creativas; puede advertirse en la academia (Gamham, 2005; McGuigan, 2009), donde una diversidad de cuestiones son movilizadas en la aproximación a la noción de trabajo creativo, que suele ubicarse en el núcleo de su definición, como las tecnologías de la información (Dantas, 2003; Roldán, 2010; Zukerfeld, 2008), el trabajo técnico artesanal (Banks, 2010), la actividad artística y cultural (Mac Robbie, 2009) o el trabajo sígnico “inmaterial” (Blondeau, 2004; Lazzarato, 1996). Ahora bien, como señala Christopherson (2008), la noción de trabajo creativo no se encuentra exenta del riesgo de caer en una mirada individualista de la creatividad que, por su parte, se ha vuelto hegemónica en torno de la figura del individuo emprendedor como forma apropiada para la realización del trabajo creativo. Es decir que se trata de una noción que requiere ser indagada con espíritu crítico, en especial cuando se movilizan representaciones de “independencia” como en el caso que nos convoca, lo que anima nuestra propuesta de investigación.

Esta última se justifica en distintos niveles. Por un lado, la elección de la problemática propuesta se da en el marco de importantes transformaciones recientes en la esfera musical, como el fuerte crecimiento de la industria discográfica en Argentina desde 2003 en adelante (a contrapelo de la tendencia global a la caída del negocio musical), la masificación de tecnologías vinculadas a la práctica de escuchar música (Yúdice, 2007) pero también para producirla, y la creciente utilización de las tecnologías digitales en la difusión e intercambio de música (Palmeiro, 2004; Zukerfeld, 2007). En tanto la producción musical independiente ha sido protagonista del crecimiento de la industria musical en su conjunto, de lo cual da cuenta, entre otras cosas, la gran cantidad de sellos discográficos creados en los últimos tiempos, se ha valido fuertemente de las nuevas tecnologías infocomunicacionales (NTICs) en este proceso. Éstas resultan fundamentales en la distribución y difusión del material editado de los sellos discográficos (Vecino, 2011) y facilitan la opción autogestiva por parte de innumerables grupos musicales tanto en el trabajo editorial como en vivo (Quiña, 2014), por lo que ofrece una aproximación privilegiada a las implicancias de las nuevas tecnologías en el campo de la producción cultural. Además, como ha advertido De Marchi (2006) en el caso de Brasil, la música independiente se ha nutrido de modo significativo del desarrollo del emprendedorismo por parte de los músicos, quienes comparten nociones de mercado con las grandes empresas del sector en procura de desarrollar, difundir, comercializar y distribuir su propia obra, lo cual se enmarca en un nuevo espíritu del capitalismo caracterizado por movilizar nociones de creatividad, libertad y autonomía (Boltanski y Chiapello, 2007). El abordaje de la problemática planteada permite, así, indagar en el terreno empírico múltiples opciones de gestión de la cultura, enriqueciendo el debate sobre la autogestión y la iniciativa privada en ese contexto. Por otra parte, la pertinencia de atender

específicamente a la producción musical independiente radica en su capacidad para generar espacios de participación social que no están enteramente regidos por la finalidad lucrativa (Zallo 1988), lo que permite atender intereses de tipo comunitarios y estéticos así como políticos e incluso ideológicos, favoreciendo la participación de la comunidad.

La música independiente, ¿un recurso para el desarrollo?

Según Ochoa (2003) los emprendimientos musicales de pequeña escala no sólo asumen, en virtud de lo mencionado, un papel central en el sostenimiento de la diversidad cultural, sino que además al adquirir una marcada pertenencia territorial encierran un significativo potencial económico para los mercados locales y regionales, geografías poco seductoras para los capitales de mayor tamaño de las industrias culturales, cuyas economías de escala los llevan a interesarse por negocios de gran envergadura. De tal modo, el abordaje de la producción musical independiente ofrece una oportunidad privilegiada de analizar en el terreno de las realidades concretas en el distrito de Avellaneda lo que Yúdice (2002) entiende como el rol de la cultura como recurso para el desarrollo en América Latina.

En esta dirección, UNESCO sostenía hace poco que “muchos países emergentes se están beneficiando del boom de la industria creativa [...] aunque en su gran mayoría no son capaces de aprovechar sus capacidades creativas para el desarrollo”, por lo cual se entendía necesario contribuir a “un mejor entendimiento de las claves en torno de la economía creativa y su dimensión de desarrollo” (UNESCO/UNCTAD, 2008: 6; traducción propia). Asimismo, en los últimos años se ha venido prestando atención a la participación de la cultura en el conjunto de la economía con miras a la confección de políticas públicas (Puente, 2007). Por caso, en la Ciudad de Buenos Aires, las industrias creativas representaron entre 2003 y 2008 cerca del 8% de la economía porteña (OIC, 2010), superando al sector de la “Construcción” y “Hotelería y restaurantes”. En ese crecimiento se ha remarcado el crecimiento de la musical, especialmente en vivo (OIC, 2011). Por su parte, a nivel nacional, esto fue atendido por la Secretaría de Cultura en la Cuenta Satélite de Cultura, definida como “un sistema de medición económica de las actividades y productos del sector cultural” (SCN, s/f: 5) en el marco del Mercosur Cultural, buscando articular mediciones en conjunto que permitan contar con datos homologables de los países miembro.

En virtud de esta realidad, nuestra investigación recupera la necesidad de continuar en el plano local concreto del Partido de Avellaneda con la indagación de la relevancia de las industrias culturales en general, y musical en particular; y la sistematización de datos que resulte provechosa en el diseño de políticas culturales de los distintos niveles de gobierno que las tengan por objeto con miras a impulsar el desarrollo económico y social local.

Fundamentación teórica y metodológica

Al concebir la actividad musical como práctica cultural creativa en el marco de una totalidad social dada (Williams, 1977), la exploración de la producción musical independiente y el relevamiento de los emprendimientos, proyectos y actores que intervienen activamente, es —en nuestro proyecto— llevado a cabo a) atendiendo las representaciones

de los sujetos acerca de sus propias prácticas en la producción musical independiente; b) analizando la intervención de los organismos gubernamentales a través de las políticas públicas al respecto y; c) reconstruyendo las condiciones concretas en que se realiza.

El universo de análisis comprende el conjunto de emprendimientos editoriales o de música en vivo, salas de ensayo y/o grabación, salas o espacios de concierto, de gestión privada o autogestiva que respondan a los criterios del régimen de Promoción de Microempresas de la provincia de Buenos Aires (ley provincial 11936/97), entre los que se estipula no sobrepasen los diez empleados, localizados en el Partido de Avellaneda.

Los resultados que aquí se presentan surgen de la aplicación de un cuestionario semicerrado de carácter voluntario a los grupos musicales que se inscribieron a la edición 2015 del festival Arde Rock III,⁵ organizado por la Municipalidad de Avellaneda y gestionado por la Unión de Músicos de Avellaneda (UMA), cuya colaboración resultó fundamental en el relevamiento. Esto nos facilitó la conformación de una base de datos de más de 160 grupos musicales, con información acerca de la frecuencia de su actividad en vivo, las salas de ensayo y grabación utilizadas, el tipo de contratación en los recitales y las características de su actividad editorial, entre otras. Así, no sólo obtuvimos un privilegiado acceso al problema de investigación sino que este aporte representa un valioso punto de partida para la indagación de tipo cualitativa que constituye el núcleo metodológico de la investigación y a cuya organización y planeamiento nos encontramos actualmente abocados.

Por su parte, el foco sobre el distrito seleccionado responde a varios motivos. Primeramente, el Conurbano Bonaerense concentra la mayor parte de la producción y el consumo cultural de la provincia, no sólo en lo que hace a música sino también de las actividades relacionadas con la comunicación, la producción editorial, salas de cine y teatro (SINCA, 2012), lo que redundaría en su capacidad de demandar trabajo y ofrecer diversas oportunidades de intervención para los actores, gracias a la gran cantidad de salas de concierto, ensayo, centros culturales, etc., existentes. Segundo, la región sur del Conurbano ha experimentado un profundo empobrecimiento durante el proceso neoliberalizador reciente (1976-2003), lo que ha implicado severas situaciones de desigualdad (Bayon, 2005) cuyo abordaje enriquece el análisis de los procesos objeto del presente proyecto y permite indagar acerca de la incidencia que las transformaciones recientes en la relación entre trabajo y cultura tienen sobre realidades concretas y diferentes de los contextos de los centros de las grandes urbes y los sectores medios en que suelen ser investigadas. La elección del Partido de Avellaneda responde a su cercanía con la Capital Federal, lo que facilita el tránsito fluido de artistas y profesionales de la música con este distrito, que representa la mayor concentración urbana de actividad musical del país.

Dada la inexistencia de estadísticas específicas sobre actividad, emprendimientos, facturación y empleo en la producción musical independiente, la exploración comprenderá una

⁵ El festival Arde Rock comenzó siendo una suerte de concurso de bandas musicales de las que, tras tocar en vivo, las mejores serían seleccionadas por un jurado de especialistas para integrar un CD compilado de cuya edición se encargaba la Municipalidad. Tras sus dos primeras ediciones, que tuvieron lugar en 2012 y 2013, se editaron dos compilados y, para la tercera, ya en 2015, se modificó esto último por un esquema de conciertos en vivo dispersos durante todo el año con la intención de darle un carácter más participativo y menos competitivo, buscando con ello aprovechar los distintos espacios con que el municipio cuenta para realizar eventos en vivo, descentralizando la oferta musical en los distintos barrios y localidades del partido.

triangulación de técnicas y fuentes. Combinaremos así los datos cuantitativos referidos a la actividad musical independiente obtenidos en registros estadísticos de organismos públicos, privados y de cámaras empresariales y asociaciones gremiales de músicos, con los cualitativos recogidos mediante la entrevista etnográfica (Sautú, 1999), con miras a advertir la pluralidad de situaciones presentes en ella a través de la voz de los propios actores. Existe, no obstante, un obstáculo epistemológico en torno de la entidad asignada a estas voces, pues a diferencia de otros abordajes sobre las industrias creativas de gran escala (Christopherson, 2008), los músicos y otros trabajadores vinculados a la música independiente no suelen advertir críticamente las condiciones de su trabajo, dada la naturaleza simbólica de los bienes que producen así como debido a que suelen trabajar sin relación salarial y con fronteras difusas respecto de su vida cotidiana y ocio (Zukerfeld, 2008). Ante esto, tendremos presente la voz del actor mas no constituyéndola en eje epistemológico (Vasilachis de Gialdino, 2009) sino realizando un análisis crítico que evite erigir su narración como una realidad transparente (Menéndez, 2002) y considere las particularidades de su existencia concreta.

Por último, la investigación propuesta se desarrollará en constante y simultánea interrelación entre el ejercicio teórico y el trabajo de campo, tomando los aportes de la “grounded theory” (Glaser y Strauss, 1967) acerca de la permanente construcción de teoría en la investigación.

Desarrollo: los resultados preliminares

Tal como indicamos arriba, la base de datos conformada y a partir de la cual realizamos un primer abordaje descriptivo del panorama de la actividad musical en Avellaneda corresponde al universo de las bandas musicales inscriptas en el festival Arde Rock III, de las cuales no todas —aunque sí la mayoría— respondieron la encuesta al momento de inscribirse. Esto merece no ser soslayado, toda vez que las bandas participantes de un festival público donde la principal ventaja es darse a conocer y contar con el apoyo técnico y de infraestructura que puede garantizar el Municipio, no pueden igualarse con el conjunto de las bandas musicales del distrito. Posiblemente existan en éste grupos musicales de una mayor escala y con actividad regular en salas de concierto en distintos puntos de la ciudad o la región y por tanto no les resulte especialmente interesante la convocatoria, o bien grupos de actividad musical irregular o esporádica cuya dinámica les dificulte participar en un evento de este tipo.

Con todo, dada la amplitud de la convocatoria del festival así como la gran diversidad y cantidad de bandas inscriptas que completaron el formulario (más de 160), podemos considerar que la muestra obtenida comprende información sobre una porción más que significativa de la actividad musical del distrito, tanto en vivo como editorial, lo que nos habilita a dar cuenta de la dinámica concreta que asume la producción musical independiente en el plano local.

Por su parte, y en atención a que procuramos aquí realizar una primera descripción del problema de estudio, nos centramos en algunas características que consideramos centrales y que nos permitirán delinear los aspectos principales de la problemática en

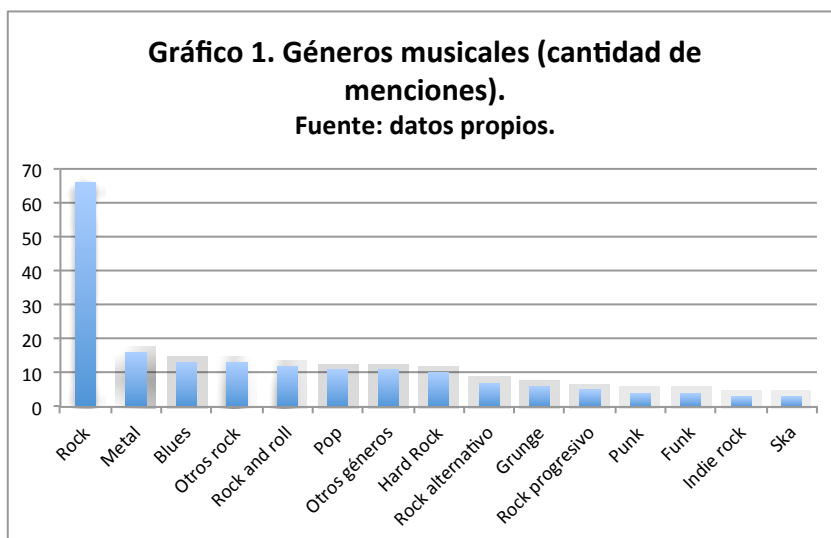
Avellaneda. A efectos expositivos, la separamos en dos secciones. La primera corresponde a cuestiones generales y a la actividad en vivo de las bandas, en tanto la segunda comprende aspectos propios de la actividad editorial y el uso de las nuevas tecnologías.

Las bandas y el vivo

El primero de los ejes que organiza la exposición de estos resultados es el que hace a la actividad en vivo, la que en la producción musical independiente resulta central en materia económica. Es de donde los músicos obtienen prácticamente la totalidad de sus ingresos, dada la progresiva caída de la venta de discos desde 1999, incluso en la música independiente, que parecía mantenerse fuera de dicha tendencia al menos durante los primeros años (Quiña, 2012).

La gran mayoría de los grupos musicales se ubica a sí mismo dentro del género rock o bien en alguno de sus múltiples subgéneros. Si bien es cierto que desde hace por lo menos dos décadas la mera pertenencia al “rock” representa cada vez más un anclaje simbólico ciertamente vago y generalista, también lo es que ha resultado uno de los géneros musicales más permeables a lo que se reconoce como “independencia musical”, en atención a su construcción histórica y a lo que ha representado en la historia musical en nuestro país. Como hemos señalado en un trabajo anterior (Quiña 2013), la noción de independencia musical tal como se ha movilizado en Argentina en los últimos quince años comparte con el rock una suerte de tradición por rescatar la importancia del carácter genuino o auténtico en el hacer musical y distinguirlo de la lógica comercial (Regev, 1997).

Con esto queremos señalar que la gran prevalencia del rock entre las bandas responde — en parte — a las características del festival Arde Rock, aunque no resulta extraña al mundo representacional de la actividad musical independiente en su conjunto, en lo que hace a los géneros musicales. El rock representa uno de los anclajes en la identidad musical de las bandas aunque no necesariamente el único ni el más fuerte, sino antes bien como una suerte de plataforma desde donde se establecen vinculaciones con otras tradiciones y pertenencias musicales, tales como el *punk*, el *reggae*, el *funk* o el *ska*, entre otros. Esto resulta evidente en el hecho de que varios de los grupos, al momento de consignar su afiliación a algún género musical en particular, hacían referencia a varios o señalaban dos o incluso tres subgéneros.



Como se puede advertir en el Gráfico 1, el rock y sus subgéneros son por lejos los más mencionados, aunque sería un error interpretar “literalmente” estos datos en atención al trasvasamiento de rock por muchas otras tradiciones musicales así como desconocer la importancia simbólica del rock —en especial respecto de su histórica valoración de lo auténtico y lo genuino— en las representaciones acerca del hacer musical independiente. En síntesis, podemos asumir a partir de ello la hipótesis de que la aparente hegemonía del rock encierra en verdad una gran heterogeneidad musical que precisamente constituye la fortaleza de la diversidad de la música independiente tal como ha sido identificada en el caso de la Ciudad de Buenos Aires (Quiña, 2012). Dicha hipótesis nos permitirá orientar las futuras entrevistas con los músicos y otros actores del sector con vistas a reconocer esa pertenencia de género y así como a reconocer también la posible presencia de tradiciones rockeras que estén incidiendo en la actividad musical local o incluso que puedan soslayar otras de menor exposición pública, como las de la cumbia o la murga.

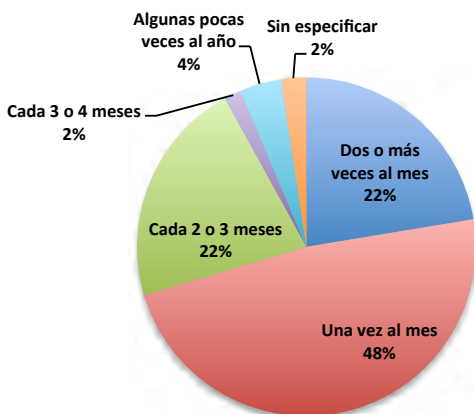
En segundo lugar, otra de las cuestiones que llamó nuestra atención es que la mayoría de los grupos (más del 50%) se formó en los últimos cinco años; alcanza el 70%, si consideramos a los últimos diez años; al mismo tiempo, son muy pocos los que se fundaron antes de 2000. En tanto es esperable que una porción haya cambiado el nombre o se haya reagrupado con nuevos integrantes, este dato resulta significativo respecto de la vitalidad y la dinámica de la actividad musical en el ámbito local, lo cual sin dudas deberá ser indagado en las entrevistas que realizaremos en la segunda etapa de campo. Esto último, con la intención de considerar si podemos sostener, a modo de hipótesis, que son los músicos más jóvenes los que nutren centralmente a la producción musical independiente en la zona, máxime considerando la importancia histórica de las escuelas de música en Avellaneda en la formación de intérpretes y compositores del sur del Conurbano Bonaerense.

La importancia del carácter “juvenil” en la música independiente, más que un dato anecdótico, reviste especial importancia en la medida en que son los músicos jóvenes los que han crecido y se han consolidado en un contexto marcado por la terciarización y subcontratación en el ámbito de las industrias culturales, y la musical en particular. En dicho contexto, como ya mencionamos, la figura del músico emprendedor, innovador y gestor de su propia producción se ha consagrado por sobre la del músico como trabajador; con contratos formales y actividad laboral regular (Quiña, en prensa).

En tercer lugar, un aspecto que nos ha interesado puntualmente indagar concierne a la frecuencia de la actividad en vivo de los grupos musicales. A este respecto, ha resultado particularmente llamativa la elevada frecuencia de conciertos que la gran mayoría de las bandas manifiesta tener. En concreto, 7 de cada 10 bandas tocan al menos una vez por mes y más de 2 de esas 7 lo hacen cada 15 días o más frecuentemente, lo que representa una nutrida oferta musical para el distrito. Si a ello se agrega que de las tres bandas restantes, dos manifiestan tener actividad musical en vivo cada dos o tres meses, tenemos una dinámica musical notablemente activa en la que sólo el 10% de las bandas inscriptas toca en vivo menos de cuatro veces al año. En otras palabras, la gran mayoría de las bandas inscriptas tiene actividad en vivo de modo regular; lo que implica como punto de partida una gran vitalidad musical independiente en la zona.

Gráfico 2. Frecuencia de la actividad en vivo.

Fuente: datos propios.



Debemos aquí considerar que el conjunto de grupos inscriptos al festival podría sobrerrepresentar a los músicos más activos de la región, aunque no es nuestro objetivo realizar a este respecto una cuantificación minuciosa y, por otro lado, la gran cantidad de inscriptos permite sostener un diagnóstico preliminar sobre el carácter activo de la oferta de música en vivo.

Las lecturas que pueden hacerse de esto son varias, pero nos interesa apuntar aquí dos que encierran relevancia para el proyecto. Por un lado, la necesidad de indagar cómo se desarrolla esta nutrida actividad en términos formales y lo que puede representar para los músicos para su reproducción, esto es, las formas que el ingreso de los músicos asume, sea un salario (*cachet*), una ganancia (por la venta de entradas) o una colaboración voluntaria del público (“a la gorra”) y las modalidades de contratación de los distintos artistas, técnicos y otros trabajadores. Por otro, que esa cantidad abultada de conciertos ofrece una pauta de la importancia económica de la actividad, aun más allá de los propios músicos, siendo que según los números arriba expuestos y para la muestra en cuestión el total ronda los 1950 recitales o presentaciones en vivo por año, una cifra que en la realidad del distrito es mayor dado que el cálculo corresponde sólo a las bandas inscriptas al concurso. Lo primero, refuerza la importancia ya señalada acerca de recuperar elementos de la sociología del trabajo y la producción cultural en el abordaje del fenómeno, en pos de analizar las características que asume la dimensión laboral. Lo segundo reclama la perspectiva de la economía política de la cultura por cuanto se encuentra aquí en juego todo un entramado de prácticas, actores e instituciones que constituye una dinámica económica particular con necesidades y demandas específicas. En cuarto lugar, la ubicación geográfica de las prácticas musicales en vivo de los grupos musicales que integran la muestra tendió a distribuirse en casi idénticas proporciones entre la Ciudad de Buenos Aires, Avellaneda y el Conurbano Sur en su conjunto (aproximadamente 85 menciones para cada ámbito geográfico, habiendo no pocas bandas señaladas en las tres opciones), mientras muy pocas afirman circunscribir su actividad en vivo a cada uno de estos distritos. A este respecto, parece fundamental la circulación de las bandas entre Avellaneda, la Ciudad de Buenos Aires y otros partidos del Conurbano —como Quilmes o Lanús— para el sostenimiento de la elevada frecuencia de la actividad de

concierto ya observada, con lo cual asumimos que la ubicación geográfica de Avellaneda resulta estratégica en el mapa de la música en vivo. Y esto no sólo en cuanto a la cercanía con los centros de alta densidad poblacional y/o de actividades culturales como los barrios de San Telmo, La Boca, San Nicolás (centro) en la ciudad de Buenos Aires o los centros urbanos de Lanús, Quilmes o Lomas de Zamora, sino a la disponibilidad de numerosas líneas de transporte público (automotor y ferroviario) y gracias a estar atravesada por las dos principales arterias de tránsito entre el Conurbano Sur y la Ciudad de Buenos Aires. Respecto de esta facilidad de circulación, que resulta central para los músicos en la medida en que abarata significativamente los costos en que deben incurrir a la hora de movilizarse hacia el lugar del concierto, asumimos de modo hipotético que se encuentra tanto detrás de la distribución geográfica del trabajo en vivo señalada, como también contribuyendo en el sostenimiento de la alta frecuencia de conciertos de la mayoría de las bandas que integran la muestra.

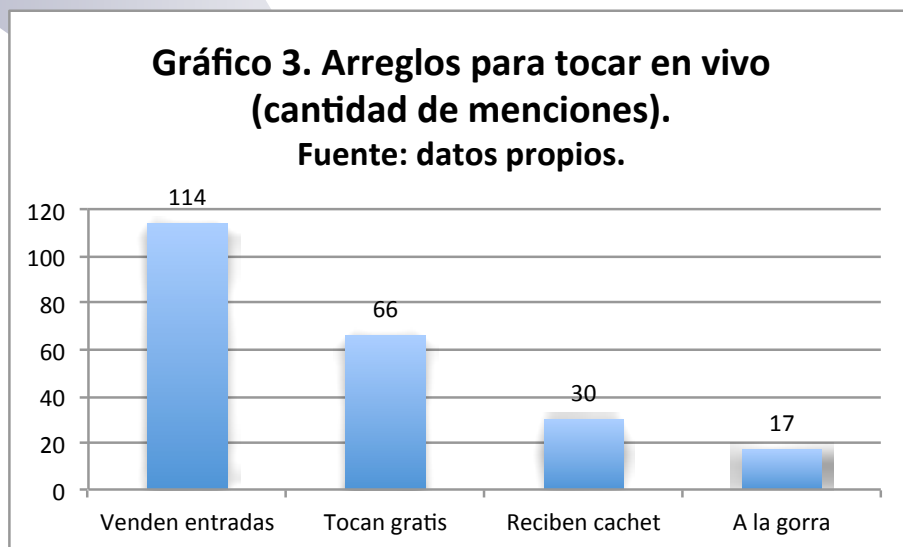
Por otro lado, es de esperar que del mismo modo en que las bandas locales aprovechan estas posibilidades de circulación para el sostenimiento de su actividad, otros músicos de fuera del distrito de Avellaneda puedan localizar aquí parte de su trabajo en vivo. Resultará importante para ello considerar esta posibilidad en la segunda etapa de aproximación al campo, lo que implica reconocer las condiciones concretas que se ofrecen para el desarrollo de la actividad musical: infraestructura, permisos, habilitaciones, cánones de alquiler, contrataciones, etc. Por ejemplo, la posibilidad de que el Auditorio Fauré, ubicado a escasos metros de la estación del ferrocarril y sobre una avenida donde circulan numerosas líneas de colectivos, se constituya como un espacio de música en vivo para bandas independientes —una expectativa que tienen a la fecha muchas de las bandas locales— puede resultar fundamental para contribuir a consolidar la oferta musical del distrito y aprovechar la posible afluencia de público de distintos puntos de la zona, constituyéndose como una opción cercana, atractiva y alternativa frente a otras más onerosas ubicadas en la Ciudad de Buenos Aires.

En quinto lugar, uno de los aspectos centrales del cuestionario en atención a los objetivos del proyecto es el del contrato —formal o verbal— entre los músicos y los dueños o gerenciadore de sala de concierto respecto de la remuneración de los músicos. Pues, tal como lo hemos observado en el caso de la Ciudad de Buenos Aires y la música independiente en su conjunto (Quiña, 2012 y en prensa), existe una tendencia bastante difundida en el ámbito de la actividad musical y en el marco del actual paradigma de las industrias creativas y culturales consistente en que los músicos administren, promocionen y financien su producción, asumiendo el riesgo empresario bajo la noción de “emprendedor” o “gestor”.

En la Ciudad de Buenos Aires —aunque también en sus alrededores—, especialmente tras los cambios que la llamada “tragedia de Cromañón” trajo en la actividad musical independiente con la ola de clausuras desatada entonces (Corti, 2009), esto se suele solapar tras distintas denominaciones, tales como “seguro de sala”, “pago a SADAIC”, etcétera, que como advierte Lamacchia (2012) no son sino distintas formas del mismo fenómeno: obligar al músico a pagar para realizar su trabajo. La contracara de ello es el desconocimiento de los derechos laborales de los músicos, con el consiguiente perjuicio que esto tiene sobre sus propios medios de vida.

Puntualmente, los resultados del relevamiento no contradicen estas tendencias, sino que, por el contrario, evidencian una gran proliferación del arreglo basado en la venta

de entradas por parte de los músicos, la opción más mencionada por los grupos, seguida por tocar gratis, que no es ni más ni menos que realizar trabajo impago, tercero, por quienes reciben un *cachet* —independientemente de la forma contractual que asuma— y, por último, aquellos cuyo ingreso se funda en los aportes voluntarios del público o “a la gorra”. Tal como puede verse en el siguiente gráfico.



En otros términos, nos encontramos en la muestra con características similares respecto del tipo de arreglos que suelen establecerse entre músicos independientes y propietarios o gerentes de salas en los últimos años y que, tal hemos planteado, puede comprenderse en un proceso de capitalización que ha implicado un progresivo sometimiento de la actividad musical a la lógica capitalista de producción y administración de espectáculos, desconociendo a los músicos como trabajadores y, por tanto, a los derechos que en tanto tales les asisten (Quiña, en prensa).

Si bien la opción más mencionada, “venden entradas”, implica a los músicos la necesidad de convertirse en una suerte de “gestores de sí mismos”, cargándoles la responsabilidad de garantizar suficiente afluencia de público para el negocio, ello tiene lugar bajo distintas formas y particularidades. Por lo general consiste en el establecimiento de un porcentaje del total de lo recaudado por la venta de entradas al espectáculo, que se suele ubicar en torno del 70% u 80%. Sin embargo, si bien esto podría ser considerado como una distribución compartida de responsabilidades, se suele estipular un mínimo de recaudación que debe ser cubierto por los músicos en caso de que la venta de entradas no permita alcanzarlo, y sin considerar la recaudación que el dueño o gerente de la sala pueda obtener por otros medios del mismo público (centralmente, por venta de bebidas y/o comidas, que por lo general quedan a su cargo). En otras palabras, son los músicos quienes deben cargar con la mayor parte del riesgo del negocio.

Por otro lado, el hecho de que esta realidad se encuentre extendida en los distintos distritos, es algo que no sólo se observa en el conjunto de la muestra sino también en cada uno de ellos. Cuando aislamos a los grupos cuya actividad en vivo se limita a uno de los tres ámbitos geográficos principales (Ciudad de Buenos Aires, Avellaneda y Conurbano Sur) se advierten muy pocas diferencias respecto de las proporciones generales de la

muestra, lo que habla de una realidad notablemente extendida.

Estos datos convocan a continuar el análisis acerca del tipo de contratación en la segunda etapa de campo, en pos de indagar en qué medida lo que es mencionado como *cachet* se corresponde con formas contractuales, si se ajusta a los convenios colectivos de trabajo vigentes (cuando los haya), si se obliga a los músicos a realizar una facturación como trabajadores autónomos, etc. También resultará pertinente tener en cuenta la perspectiva de los músicos en cuanto a la evolución de estas prácticas en los últimos años en los distintos espacios habilitados para conciertos actualmente en actividad en Avellaneda, en atención a inscribirlas en los contextos más amplios ya mencionados en cuanto a las tendencias de terciarización y emprendedorismo cultural que caracterizan al actual avance de las industrias creativas. Asimismo, interesa aquí reconocer la presencia del Estado, en especial en cuanto a la fiscalización de los emprendimientos musicales privados, y en las formas contractuales que su propia acción despliega al momento de organizar conciertos y eventos musicales de distinto tipo.

En sexto y último lugar, nos ha interesado relevar los espacios donde ensayan los grupos musicales, porque una de las asunciones más frecuentes en los estudios sobre música es que las nuevas tecnologías han transformado por entero la actividad musical, lo que tiende a subestimar ciertos aspectos del hacer musical como, por ejemplo, la importancia de los ensayos. Y es este acaso uno de los aspectos donde el impacto de las tecnologías digitales parece menor; dado que se necesita la actividad concreta de los músicos, y los requerimientos de infraestructura continúan siendo determinantes, en especial cuando son numerosos y sus ensayos conjuntos exigen espacios difíciles de conformar en los hogares de sus miembros.

Los datos obtenidos de la muestra, por su parte, muestran que apenas 30 de las 161 bandas relevadas (es decir, menos del 20%) ensayan en sala propia o en la casa de alguno de los miembros del grupo. De aquí podemos inferir que el costo por el uso de salas de ensayo privadas no es algo que merezca ser ignorado al momento de avanzar en el análisis sobre los casos concretos, más allá de las facilidades o descuentos con que cuenten los músicos para ello (por ejemplo, cuando se comparte la sala con otras bandas o algún familiar o amigo les reduce el precio del alquiler). Por otra parte, dada la inespecificidad de muchas de las respuestas, las cifras arriba vertidas deben ser tomadas a modo provisorio y orientativo respecto de la segunda etapa de campo, donde se podrá avanzar sobre las distintas particularidades de este aspecto.

La edición y las nuevas tecnologías

El segundo de los ejes ocupa a la actividad editorial, dimensión que más se ha visto transformada por la innovación tecnológica, tanto del ámbito técnico-musical como respecto del uso de herramientas digitales de comunicación de las que disponen los músicos para dar a conocer su obra, e incluso distribuirla. Del total de las 161 bandas que integran la muestra se pueden constatar las siguientes cuestiones:

Primeramente, la disponibilidad de material editado. En cuanto a esta variable encontramos que —del total de las bandas que lo consignaron— más del 60% afirma haber editado material de distintas formas (entre ediciones profesionales, demos, singles, EP's, independientes, caseras, etc.), en tanto un 34% de las bandas declara no tener a la

fecha material editado y el 5% restante tener material en proceso de edición o aún no lanzado. Si bien los números indican una considerable proporción de edición —no necesariamente profesional, pero que representa de algún modo una obra concluida que posibilita a las bandas darse a conocer y promover su actividad— no deja de ser relevante que más de un tercio de los grupos musicales no cuentan a la fecha del relevamiento con material editado, lo que resulta un dato llamativo y a tener en cuenta en la segunda etapa de campo, máxime considerando la creciente utilización de tecnologías digitales hogareñas en la tarea de edición (Zukerfeld, 2008).

En segundo término, el lugar de grabación. El dato más relevante es que la gran mayoría de las bandas recurre a estudios o salas de ensayo a la hora de grabar; en tanto sólo nueve de ellas han contestado que graban de manera artesanal o casera y hay ocho bandas que nunca grabaron. Consecuentemente, se evidencia poco uso de las posibilidades técnicas de grabación que ofrece la tecnología digital, en tanto se recurre mayormente a salas de ensayo y estudios, algo en cuyos motivos deberemos indagar en las entrevistas con los músicos más allá de que constituya un dato ciertamente revelador respecto de las expectativas de transformación que suelen depositarse sobre las nuevas tecnologías digitales en lo que hace a la grabación.

En tercer lugar, acerca de la distribución de sus grabaciones, de los 161 encuestados 42 contestaron que distribuyen su trabajo de manera presencial, es decir, física. Estos representarían alrededor de un 26% de la muestra e indicarían que las formas clásicas de distribución (venta en *shows* o recitales, en las salas de ensayo, personalmente y otras formas físicas) son mayoritarias comparadas con el 19% que utiliza estrategias digitales de distribución (a través de la web, sitios de reproducción *online*, sitios de *streaming*, redes sociales, etc.). Finalmente unos pocos casos que no superan la decena complementan la distribución física y la digital. De estos datos preliminares se podría inferir que hay una tendencia general a una dinámica de características tradicionales en cuanto a la distribución, otro aspecto que será merecedor de atención en las entrevistas con los músicos, en pos de escudriñar en los motivos que los llevan a sostener un fuerte componente de distribución física frente al avance de internet y las redes sociales virtuales para ello. En cuarto lugar nos interesó detectar la práctica del registro de obra, uno de los aspectos sobre los que más ha venido trabajando la Unión de Músicos Independientes así como otras organizaciones de músicos tras advertir que son muy pocos los músicos que ejercen sus derechos en cuanto compositores e intérpretes.

En nuestro caso, del total encuestado 74 bandas dicen haber registrado su obra por algún medio, tanto la música como las letras, lo que representa más del 50% de los que contestaron positivamente, ya que 52 encuestados respondieron desconocerlo. Este último dato, por otro lado, resulta significativo pues el índice de “no sabe/no contesta” para este ítem resultó prácticamente el doble que el de otras preguntas, lo que podría significar lisa y llanamente el desconocimiento de los derechos de los músicos como autores o intérpretes, o bien no saber si algún miembro de la banda realizó el registro correspondiente, lo cual también representa algo digno de mención, pues pinta una realidad en la que los músicos no se preocupan demasiado por el aspecto legal ni por los derechos que les corresponden. Por otra parte, tratándose en muchos casos de bandas nuevas y/o sin material editado, resulta llamativo que ninguno de los encuestados haya contestado que utilizó alguna forma de licencias *Creative Commons*, optando todos por el registro tradicional.

Por último, hemos indagado acerca de los medios de difusión utilizados. En cuanto a ello, es muy común la difusión mediante las nuevas tecnologías; 115 encuestados reconocen que utilizan las redes sociales (*Internet, Facebook, Twitter, YouTube, Instagram*) para difundir su trabajo, lo que representaría alrededor del 73% del total.

Si tomamos el uso de sitios web específicos para la difusión de música (*Spotify, YouTube, Band Camp y Soundcloud*) la respuesta positiva representa un 12% de los encuestados, con 20 bandas que manejan estas redes. Esto iría en línea con la tendencia acotada en el uso de las tecnologías digitales para la distribución, por lo que en el relevamiento cualitativo será de utilidad contemplar ambas cuestiones para analizar los motivos de este reducido uso de dichas tecnologías.

Los avances en la investigación deberán ser profundizados por entrevistas y fuentes secundarias, pero de todas maneras pueden desprenderse algunas hipótesis provisionales en cuanto a la relación de las bandas del Arde Rock III con el uso de nuevas tecnologías digitales. En ese sentido llama la atención cierta dinámica común entre las bandas en cuanto al poco uso de estudios propios, con lo que se evidencia poco uso de las posibilidades técnicas de grabación que ofrece la tecnología digital, en tanto se recurre mayormente a salas de ensayo y estudios.

Esto se enfrenta con las hipótesis acerca de la disminución de las barreras de entrada (Palmiero, 2004) a la producción musical, facilitada por el abaratamiento que ofrecen las tecnologías digitales para armar un estudio propio de grabación y edición. En ese sentido, también llama la atención la poca cantidad de bandas que mencionan sus propios sellos independientes como plataforma de edición y difusión, otro de los fenómenos que promueve el acceso generalizado a las tecnologías digitales para la producción y difusión de música por canales alternativos a la gran industria o independientes (Zukerfeld, 2008).

En cuanto a los aspectos relativos a la difusión, las bandas parecerían darle un uso más social que profesional a las redes sociales. Plataformas como *YouTube, Vimeo, Bandcamp* y *Soundcloud* (entre otras) funcionan como herramientas digitales que sirven para la difusión y el trabajo en red con otros artistas. Lo que se denomina música 2.0 (Yudice, 2007) incluye estas plataformas que permiten, por ejemplo, visualizar videoclips que a la vez funcionan como un sistema de control del impacto de esas visualizaciones, mediante contadores automáticos y donde los comentarios de los usuarios sirven en tanto opiniones valiosas sobre el material. Una herramienta que permite ir sondeando las producciones de los músicos de manera participativa con otros colegas o público que escucha en una red (Koldobsky, 2013). Algo similar ocurre con *Soundcloud*: permite presentar avances de los primeros pasos de un artista o adelantos de sus próximas obras, de manera de compartirlo con el público y otros colegas, enfrentando la obra con la posible recepción anticipadamente (Nuñez, 2013).

El caso de *Bandcamp* y su poco uso entre las bandas relevadas habla de otro de los puntos que surgen de las encuestas y que tienen que ver con la comercialización de la obra de los músicos y las formas de "hazlo tú mismo 2.0" (Vargas, 2013). Los números arriba vertidos indicarían que las formas clásicas de distribución (venta en *shows*, recitales, en las salas de ensayo, personalmente y otras formas físicas) son mayoritarias comparadas con quienes utilizan estrategias digitales de distribución (léase a través de la web, sitios de reproducción *online*, sitios de *streaming*, redes sociales, etc.). De estos datos prelimi-

nares se podría inferir que hay una tendencia general a una dinámica de características tradicionales en cuanto a la distribución.

En cuanto al uso de las redes sociales genéricas de tipo *Facebook* y, en menor medida, *Twitter* o *Instagram*, demuestra que en ese sentido recorren los caminos contemporáneos del consumo musical en la era digital, más ligados a compartir piezas sueltas con amigos o contactos que poseer los soportes físicos de la música (Marquez, 2011), estrategia que puede complementarse con la tradicional venta de CD en *shows* u otros espacios.

Así este análisis preliminar de los datos de las encuestas permite vislumbrar características de baja utilización de las nuevas tecnologías digitales entre las bandas que se presentan al festival en lo que atañe a la producción, distribución y comercialización de sus obras, lo que podría tener que ver con cierta falta de profesionalismo en algunos casos, recorridos artísticos incipientes en otros o incluso elecciones artístico-políticas de los propios músicos, cuestiones que deberán ser indagadas con mayor profundidad al avanzar con la etapa cualitativa del trabajo de campo.

Conclusiones

Quisimos presentar, de modo escueto, los principales resultados provisorios del avance de nuestro proyecto de investigación sobre la problemática de la producción musical independiente en Avellaneda. Habiendo avanzado sobre una primera etapa del proyecto que consistió, por un lado, en la lectura y actualización bibliográfica y, por otro, en un primer relevamiento cuantitativo sobre las bandas musicales inscriptas al festival Arde Rock III, procuramos ofrecer una descripción de la problemática y una sucinta caracterización de la realidad de la música independiente en este terreno empírico concreto. Debemos acentuar el carácter provisorio de los resultados, siendo que la base de datos conformada no corresponde a la totalidad de las bandas, ni acaso a una porción representativa del conjunto, sino sólo a las que al momento de inscribirse al festival tuvieron la gentileza de completar el formulario. No fueron pocos los casos para una base de datos de este tipo, aunque tampoco corresponde asumir los resultados como válidos para el conjunto de la producción musical local dadas las exclusiones que implica una recolección como la realizada.

En concreto, los datos presentados como avance de la investigación permitieron:

- ♦ Reconocer la importancia del rock desde lo simbólico para la identidad musical de las bandas así como plataforma de articulación con otros géneros y tradiciones musicales.
- ♦ Advertir a través de la juventud de los grupos musicales una prolífica dinámica musical en cuanto a la conformación de nuevas y diversas bandas.
- ♦ Destacar la alta frecuencia que la actividad en vivo tiene para la gran mayoría de las bandas, lo que para muchas de ellas significa entre 15 y 20 conciertos anuales.
- ♦ Identificar el principal tipo de arreglo para el vivo que suele establecerse entre músicos y dueños o gerentes de salas de concierto, consistente en la asunción del riesgo empresario por parte de los músicos, quienes se encargan de la venta de entradas como medio principal de obtención de ingresos.

- ♦ Señalar la importancia de la circulación entre diferentes ámbitos geográficos urbanos para el sostenimiento de la actividad musical de las bandas, apoyadas en la ventaja que representa la ubicación geográfica estratégica de Avellaneda.
- ♦ Detectar un bajo índice de edición artesanal entre las bandas de la muestra, así como el poco uso de salas hogareñas tanto en la actividad de ensayo como de grabación; en otras palabras, la importancia que todavía tienen en la música independiente las salas de ensayo tradicionales y los estudios profesionales de grabación.
- ♦ Descubrir el escaso uso de las herramientas digitales en materia de difusión y distribución de la obra musical, entre las cuales las más utilizadas son las no específicas de la actividad musical.

Entendemos que estos resultados, alcanzados durante el primer año del proyecto, resultan doblemente valiosos. Primeramente, para el progreso de la investigación, por cuanto despiertan inquietudes que orientan la segunda etapa de campo, ofreciendo una aproximación sumamente actual al contexto de la actividad musical en el distrito, facilitando la realización de entrevistas y observaciones así como el trabajo del analista, en la medida en que estas técnicas no abordan una realidad enteramente desconocida y sin más guías que las respuestas de los entrevistados. Segundo, para la caracterización de la actividad musical en el plano local aún más allá del propio proyecto, siendo que hasta la actualidad no había sido considerada para la indagación por las distintas investigaciones sobre la temática de las industrias culturales o la producción cultural fuera de la Ciudad de Buenos Aires, por lo que esperamos resulte una contribución que aliente el interés y el debate al respecto.

Bibliografía

- Banks, M. (2010): Craft Labour and Creative Industries. *International Journal of Cultural Policy*. 16, 3, 305–321.
- Bayon, M.C. (2005): "La 'vieja' pobreza en el nuevo escenario económico: privación, desempleo y segregación espacial en Argentina", Ponencia presentada en X Congreso Internacional del CLAD sobre la Reforma del Estado y de la Administración Pública, Santiago de Chile.
- Benedetti, C. (2008): "El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo", en *Revista Transcultural de Música* [On line], 12. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art02.html>
- Blondeau, O. (2004): "Génesis y subversión del capitalismo informacional", en O. Blondeau et al., *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de Sueños, Madrid.
- Boltanski, L. y Chiapello, E. (2007): *The New Spirit of Capitalism*, Verso, Londres.
- Christopherson, S. (2008): "Beyond the Self-expressive Creative Worker: An Industry Perspective on Entertainment Media", en *Theory, Culture & Society*. 25, 7–8, 73–95.
- Corti, B., (2009): "Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón: El debate sobre el vivo de la música independiente", Ponencia presentada en VIII

- Reunión de Antropología del Mercosur, Universidad Nacional de General San Martín, Buenos Aires.
- Dantas, M. (2003): *Informação e trabalho no capitalismo contemporâneo*, Lua Nova. 60, 5-44.
- De Marchi, L. (2006): A nova produção independente: industria fonográfica brasileira e novas tecnologías da informação e da comunicação. Niteroi: Universidade Federal Fluminense. [On line]. Disponible en: http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos/28/TDE-2006-08-03T132213Z-250/Publico/UFF-Com-Dissert-LeoMarchi.pdf (consulta: mayo 2012).
- Department of Culture, Media and Sport (2001): *Creative Industries Mapping Document*. London: DCMS.
- Diederichsen, D. (2005): *Personas en loop*, Interzona, Buenos Aires.
- Florida, R. (2002): *The Rise of the Creative Class*, Basic Books, Nueva York.
- Garnham, N. (2005): "From Cultural to Creative Industries: an Analysis of the Implications of the 'Creative Industries' Approach to the Arts and Media Policy Making in the United Kingdom", en *International Journal of Cultural Policy*. 11, 1, 15-29.
- Garofalo, R. (1987): "How Autonomous is Relative: Popular Music, the Social Formation and Cultural Struggle", *Popular Music*, 6, 1, 77-92.
- Getino, O. (1995): *Las industrias culturales en la Argentina*, Colihue, Buenos Aires.
- Girard, A. (1982): "Las industrias culturales: ¿obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural?", en UNESCO (Ed.), *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Glaser, B. y Strauss, A. (1967): *The Discovery of Grounded Theory*, Aldine, Chicago.
- Hesmondhalgh, D. (1996): "Independent Record Companies and Democratisation in the Popular Music Industry", Tesis de Doctorado no publicada, Goldsmiths College, London.
- Hesmondhalgh, D. (1999): "Indie: the Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre", *Cultural Studies*, 13, 1, 34-61.
- Hesmondhalgh, D. y Pratt, A. (2005): "Cultural Industries and Cultural Policy", *International Journal of Cultural Policy*. 11, 1, 1-14.
- IFPI (2012): *The Record Music Industry in Numbers*, IFPI, Londres.
- Koldobsky, D. (2013): "Videos musicales y YouTube: escuchar ver y hablar de música", en AA.VV., *Innovación en la industria musical*, La crujía, Buenos Aires.
- Lamacchia, M.C. (2012): *Otro cantar. La música independiente en Argentina*, Unísono Ediciones, Buenos Aires.
- Ley 11936/97. Promoción de Microempresas. Disponible en http://www.mp.gba.gov.ar/spmm/mipymes/documentos/ley_11936.pdf
- Lazzarato, M. (1996): "Immaterial Labour", en P.Virno, M. Hardt (Eds.), *Radical Thought in Italy Today*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Luchetti, K. (2007): "Estructuración de la producción y organización empresarial en la industria fonográfica. El surgimiento de asociaciones de productores fonográficos 'independientes'", Tesina de Grado no publicada, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.
- Luker, M.J. (2010): "The Managers, the Managed, and the Unmanageable: Negotiating Values at the Buenos Aires International Music Fair", *Ethnomusicology Forum*. 19,

- I, 89-113.
- Mac Robbie, A. (2009): "Reflections on Precarious Work in the Cultural Sector", en B. Lange et al. (Eds.), *Governance der Kreativwirtschaft: Diagnosen und Handlungsoptionen*, Transcript Verlag, Bielefeld.
- Márquez, I. (2011): "Música en la nube. Experiencias musicales interactivas en la Red", en *Revista TELOS* (Cuadernos de Comunicación e Innovación), N° 83.
- Menéndez, Eduardo (2002): "El malestar actual de la antropología o la casi imposibilidad de pensar lo ideológico", en *Revista de Antropología Social*, 11, 39-87.
- McGuigan, J. (2009): "Doing a Florida Thing: the Creative Class Thesis and Cultural Policy", en *International Journal of Cultural Policy*, 15, 3, 291-300.
- Negus, K. (2006): "Rethinking Creative Production away from the Cultural Industries", en J. Curran, D. Morley (Eds.), *Media & Cultural Theory*, Routledge, Londres.
- Negus, K. (1999): *Music Genres and Corporate Cultures*, Routledge, Londres.
- Ochoa, A.M. (2003): *Músicas locales en tiempos de globalización*, Norma, Buenos Aires.
- Nuñez, M.L. (2013): "Soundcloud (sonidos para compartir). Producción internacional conjunta y distribución independiente", en AAVV, *Innovación en la industria musical*, La crujía, Buenos Aires.
- OIC (2010): *Anuario 2009*, Observatorio de Industrias Creativas, Buenos Aires.
- _____ (2011): *La industria de la música en la Ciudad de Buenos Aires*, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Palmeiro, C. (2004): *La industria discográfica y la revolución digital*, Subsecretaría de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- _____ (2005): *La industria del disco*, Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Peterson, R. y Berger, D. (1975): "Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music", en *American Sociological Review*, 40, 158-173.
- Puente, S. (2007): *Industrias culturales*, Prometeo, Buenos Aires.
- Quiña, G. (en prensa): "Precariedad creativa: las condiciones laborales de la producción musical independiente en Buenos Aires", en Liliana Segnini y María N. Bulloni (eds.) *Trabajo artístico y técnico en la industria cultural*, Itau Cultural, Sao Paulo.
- _____ (2014): "De la autogestión al modelo de negocios 360°. La producción musical independiente en vivo en la ciudad de Buenos Aires (Argentina)", en *Revista Aposta*, N° 60, 1-27, Madrid.
- _____ (2013): "Parte de la religión. Un abordaje crítico sobre la producción musical independiente en Argentina", en *Revista Papeles de Trabajo*, N° 26, pp. 121-142. Universidad Nacional de Rosario.
- _____ (2012): "Entre la libre creación y la industria cultural. La producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires desde 1999 a la actualidad", Tesis de Doctorado no publicada, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.
- Regev, M. (1997): "Rock Aesthetics and Musics of the World", *Theory, Culture and Society*, 14, 3, 125-142.
- Roldán, M. (2010): "Trabajo `creativo´ y producción de contenidos televisivos en el marco del capitalismo informacional contemporáneo. Reflexiones sobre el caso argentino en los dos mil", en S. Sel (coord.), *Políticas de comunicación en el capitalis-*

- mo contemporáneo, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires.
- Ross, A. (2007): "Nice if you can get it: the Mercurial Career of Creative Industries Policies", *Work Organisation, Labour and Globalisation*, 1, 1, 13-30.
- Sautú, R. (1999): *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*, Ed. de Belgrano, Buenos Aires.
- SCN (s/f). Cuenta satélite de cultura. Secretaría de Cultura de la Nación. Disponible en: www.sinca.cultura.gov.ar/sic/publicaciones/libros/libro_cuenta_satelite.pdf
- SINCA (Sistema de Información Cultural en la Argentina) (2012): *Relieve cultural Buenos Aires*, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires.
- UNESCO/UNCTAD (2008): *Creative Economy Report*, United Nations, Geneva.
- Vargas, J. (2013): "Bandcamp: hazlo tu mismo 2.0", en AA VV, *Innovación en la industria musical*, La Crujía, Buenos Aires.
- Vasilachis de Gialdino, I. (2009): "Los fundamentos ontológicos y epistemológicos de la investigación cualitativa", en *Forum: Qualitative Social Research*, 10, 2, 1-26.
- Vecino, D. (2011): "Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la Ciudad de Buenos Aires", en L. Rubinich y P. Miguel (Eds.), *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010*, Aurelia Rivera, Buenos Aires.
- Williams, R. (1977): *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford.
- Yúdice, G. (2007): *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Gedisa, Barcelona.
- _____ (2002): *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona.
- Zallo, R. (1988): *Economía de la comunicación y la cultura*, Akal, Madrid.
- Zukerfeld, M. (2007): "La teoría de los bienes informacionales: música y músicos en el capitalismo informacional", en I. Perrone, M. Zukerfeld (Eds.), *Disonancias del capital*, Ediciones Cooperativas, Buenos Aires.
- _____ (2008): "Capitalismo cognitivo, trabajo informacional y un poco de música", *Nómadas*, 28, 52-65.