

La “independencia” en discusión. Una aproximación a la categoría de independencia en la música

Ignacio Javier Huerta

ignacioguerta@gmail.com

Universidad Nacional de Villa María

La "independencia" en discusión. Una aproximación a la categoría de independencia en la música

Resumen

El siguiente artículo propone hacer un estado del arte al rastrear la categoría de independencia en un conjunto de investigaciones en el campo de las ciencias sociales que buscan comprender la producción musical realizada en la última década en Argentina. En este período emergió un segmento heterogéneo de músicos y músicas que producen de forma autogestionada como consecuencia de complejas innovaciones tecnológicas que posibilitaron la desarticulación del modelo industrial, hegemonizado hasta ese momento por las disqueras multinacionales.

En este nuevo contexto, lo independiente ganó protagonismo como categoría para definir a un conjunto cada vez más amplio de artistas, que producían organizados de diversos modos y con perspectivas diferentes. Desde las ciencias sociales se intentó comprender tal diversidad tomando lo independiente como una categoría para el análisis, que da cuenta de una posición en una estructura social y que se define en la relación de oposición con lo dominante. Relativizando esa mirada, otros se proponen comprender lo independiente como una categoría en disputa por los y las músicas, con diversos significados que dependen de los modos en que se ensambla la música en diversos contextos. Dilucidar esta controversia es el objetivo de este escrito.

Palabras claves: independencia; música; industria musical; hegemonía; autogestión

Introducción

¿Qué es la independencia en la música?, ¿cuándo hablamos de músicos y músicas independientes a qué nos referimos?, ¿especifica algo de las prácticas de los y las artistas?, ¿es una identificación colectiva?, ¿también una posición en el mercado musical? Este concepto es ampliamente utilizado entre periodistas especializados, artistas y científicos sociales para comprender o nombrar la emergencia de un segmento denso, relevante y heterogéneo de músicos y músicas que producen de diversos modos (Gallo y Semán, 2016). Abarcando una pluralidad de organizaciones en la producción: como ser sellos de gestión colectiva o empresarial (Vecino, 2011), artistas reunidos en colectivos como UMI¹ o FAMI² (Lamacchia, 2012) y quienes gestionan sus producciones de modo que podríamos denominar como informal³. A todos los y las comprende la independencia de algún modo, entonces, ¿a qué nos referimos con ese término?

Desde las ciencias sociales tampoco tiene un significado preciso, despertando una controversia sobre su definición. Para algunos, la eficacia de este concepto radica en

¹ La Unión de Músicos Independiente es una organización argentina de músicos autogestionados que nace en el 2001 y tiene por objetivo fortalecer el sector. Desde esta se impulsaron un conjunto de legislaciones en favor de mejorar las condiciones de los y las artistas independientes.

² La Federación Argentina de Músicos Independiente es una organización que nuclea a diversas asociaciones civiles de artistas independientes de todo el territorio nacional.

³ Hago referencia a no mediar colectivos formalizados en organizaciones civiles o empresariales.

posicionar en un mismo plano a diferentes actores con desigual poder en el mercado de la música, conformando un campo de disputa o competencia en el que participan tanto artistas como medios de comunicación y disquerías multinacionales (Lamacchia, 2012 y Quiña, 2014). Por otro lado, y criticando esta mirada, se plantea que la independencia no puede deducirse solamente de la competencia dentro mercado musical, sino que este concepto está sobredeterminado por los regímenes de trabajo efectivos que hacen posible la producción desde ensamblajes contextuales, construyendo valoraciones específicas en cada caso (Boix, 2016).

En este artículo propongo elaborar un estado del arte sobre los modos controversiales de conceptualizar el término en diferentes investigaciones sociales que se preguntan por la producción musical en Argentina, más precisamente en la Ciudad de Buenos Aires y su zona metropolitana. Estas tienen como punto de partida la desarticulación de la industria musical dada por un complejo panorama tecnológico que afectó tanto a la producción como al consumo. Desde aquí es preciso comenzar.

Un nuevo panorama tecnológico

En las últimas décadas, los estudios específicos sobre producciones y consumos culturales parten de concebir un nuevo panorama tecnológico que modificó los anteriores modos de organización. Un conjunto de tecnologías, como la digitalización, internet y los dispositivos en red, generaron condiciones propicias para la configuración de otras prácticas culturales a pequeña, mediana y gran escala. Tal como muestra García Canclini (2012) en su investigación sobre las prácticas culturales de jóvenes mexicanos y españoles, es necesario redimensionar el predominio de las industrias culturales a causa de estas tecnologías porque posibilitaron relaciones sociales más horizontales y flexibles. Para el autor es necesario comprender a una nueva generación de artistas que, al manejar un conjunto de herramientas, configuraron modos de trabajo más cooperativos mediante diversas redes de participación flexibles y que trascendieron los ámbitos locales.

En lo que respecta a las prácticas musicales, este nuevo panorama desarticuló la vieja organización de la industria hegemónica por un manojito de empresas multinacionales que monopolizaban los canales de producción y circulación a gran escala. El modelo de negocio de las empresas discográficas, anterior a la primera década del milenio, estaba centrado en la venta de discos físicos de los y las artistas más prometedores, ofreciéndoles contratos que incluían la grabación, difusión y distribución del material fonográfico. Palmeiro (2004) advierte tempranamente la decadencia de esta organización musical a consecuencia de la innovación de formatos digitales para almacenar audio (MP3) y de la masificación de internet. Ambos hitos pusieron en jaque dicho modelo al posibilitar la autoproducción a costos relativamente menores y la creación de canales de difusión con nuevas lógicas de consumo y económicas.

Un primer punto central para comprender este cambio es el abaratamiento de la producción musical mediante nuevas herramientas tecnológicas que posibilitaron la autoproducción con parámetros de calidad equivalentes a los estándares dominados por la industria discográfica. Mínimamente, quienes deseaban realizar un disco, necesitan de una computadora que soporte los programas para grabar, mezclar y masterizar audio (Pro Tools, Reason, Ableton Live, etc.), de una placa de sonido y de diversos micrófonos. Por lo tanto, el tratamiento digital del sonido les permitió a los y las músicos crear espacios domésticos destinados a la producción musical (home studio) mediante una nueva interfaz más simple y accesible en recursos y conocimientos, a comparación con el modo analógico. Estos

espacios de producción son fundamentales para pensar los modos en que se organizan los y las músicas al posibilitar nuevas estrategias que vinculan diversos actores mediante relaciones de amistad (con más o menos intimidad), económicas (al buscar la sustentabilidad más que rentabilidad) y profesionales. Profundizando en esta última observación, Fouce (2012) señala la desarticulación de las fronteras entre músico/a profesional y amateur, en donde los actores asumen un conjunto de actividades que van más allá de las creativas y que comenzaron a ser parte de las competencias del músico/a.

En esta sintonía, internet fue otra herramienta fundamental que socavó las bases de la organización musical al dar origen a comunidades virtuales de intercambio masivo, de acceso libre y a escala mundial. Asumiendo los valores del llamado internet 2.0, que propició la participación del usuario en la creación y distribución de contenido, se articularon redes para el intercambio de información de manera acelerada. Por ejemplo, el sistema P2P (peer to peer, es decir, par a par) que se basaba en una red horizontal de computadoras que funcionan coordinadamente con el objetivo de compartir información directamente entre sus miembros. Los archivos alojados en los ordenadores de los usuarios eran puestos a disposición para la descarga directa (de una copia) por parte de otros usuarios, duplicando así el contenido en otros ordenadores que luego se volverán servidores para futuras descargas. Este sistema de intercambio, como también otros servicios de alojamiento de archivo más convencionales, fueron rápidamente perseguidos por infringir los derechos de autor que protegían esos contenidos. Se abrió así una disputa entre las principales organizaciones de las industrias culturales y millones de usuarios de internet por la legitimidad en la reproducción y circulación del contenido. En este período se hizo masivo la licencia Creative Commons para quienes sostenían que los contenidos culturales debían circular y ser utilizados libremente. Este marco jurídico permitió mantener los derechos de autoría (evitando el plagio) sin restringir el uso de terceros sobre el contenido. En la música, por ejemplo, este proceso estimuló trabajos artísticos al tomar músicas y sonidos como componentes para crear otras obras diferentes (Woodside y Jiménez, 2012).

Es pertinente aclarar que este proceso es más amplio y ambiguo a la desregulación de la industria musical, en el sentido de que internet posibilitó enormes comunidades de intercambio libres y horizontales, pero también a nuevos actores que se convirtieron en monopolios al crear plataformas de distribución online (Youtube o Spotify). Estas empresas obtienen grandes ganancias por el tráfico de consumidores y la venta de publicidad, relegando el disco físico como modelo de negocio de la industria. Yúdice (2007) llamó esta reorganización del mercado musical "Music 2.0", en donde analiza la reciente metamorfosis del consumo. Los contenidos al volverse accesibles de modo online, mediante aplicaciones que personalizan la escucha, la individualizan y performan la significatividad de los géneros musicales para construir identificaciones. Más bien, La escucha se tornó desprejuiciada sobre los géneros al permitir hacer recortes o selecciones según los momentos de consumo de cada persona. Ahora hay música para hacer ejercicio, trabajar, estudiar o una fiesta, cada una con sus ritmos, estéticas y lugares de performance diferentes.

El acceso a las redes sociales y las plataformas de distribución digital les permitió a los y las artistas encontrar canales de difusión con potencial para masificar su arte, organizando públicos mediante las redes de amistad o cercanía. Estos espacios virtuales son complejos y tiene diversas capas de análisis: como el posicionamiento del contenido, la publicidad, la hipersegmentación de públicos o su configuración algorítmica. Sin embargo, es indudable que significó una ampliación a las oportunidades de los y las músicas para potenciar la difusión de sus producciones, y su latente profesionalización, en comparación del régimen previo a su aparición.

Por lo dicho, la rápida apropiación de este panorama tecnológico en la producción y el consumo musical configuró un segmento denso y relevante, que no es *under* ni *mainstream* en los términos convencionales, de una pluralidad de escenas de pequeño y mediano tamaño que reúnen una porción importante de públicos y vocaciones productivas (Gallo y Semán, 2016). Y es en el análisis sociológico de estos grupos que la categoría de independiente se vuelve relevante y controversial.

La independencia: una categoría controversial

Este nuevo panorama musical despertó el interés de las ciencias sociales, que se propuso relevar y analizar los modos en que organizan la producción heterogéneos colectivos artísticos con la característica común de definirse como independientes. Desde el sentido más convencional este término hace referencia a la autonomía que mantienen los y las artistas de las empresas que dominan la industria musical. Si bien la independencia como categoría es de larga data en las investigaciones sobre las prácticas culturales, entiendo que en este nuevo panorama tomó significaciones específicas, inaugurando una controversia sobre su eficacia interpretativa. En este apartado se busca dar cuenta de las diversas interpretaciones teóricas que se le dieron al término en investigaciones sociales realizadas en la última década y de origen argentino, con el objetivo de iluminar dicha controversia.

Es preciso comenzar por el análisis que realizó Guillermo Quiña (2012), que retomando este sentido convencional de independencia elaboró la categoría de música independiente para nombrar a un amplio sector de artistas que no tienen relación contractual con las empresas discográficas⁴. Según el autor, el contexto de emergencia de estos grupos está en la reconfiguración del modelo de producción musical hegemónico por las industrias discográficas, que en Argentina se precipitó en la crisis del 2001 y en su desenlace en 2002 con el fin de la convertibilidad cambiaria. Lo cual retrajo las ganancias de la industria musical local que tenía como esquema de negocio la importación de discos en una economía con la moneda sobrevaluada. Esta nueva situación económica generó un marco de posibilidad para el surgimiento de una gran variedad de pequeños emprendimientos musicales autogestionados por los y las artistas y en colaboración con pequeños actores locales que habían sido relegados de aquel mercado musical (pequeñas salas, sellos discográficos independientes, centros culturales, etc.). Para Quiña (2014) este contexto permitió la efervescencia de nuevos actores en la música⁵ a causa de las altas tasas de desempleo, subocupación y caída generalizada de los salarios sufridos por gran parte de los sectores medios, que se volcaron a la gestión cultural como estrategia de complementar sus ingresos.

En este marco designa el auge de *la música independiente* como una construcción social que –retomando la comprensión de Williams (2001, citado en Quiña, 2014) sobre la cultura– es resultado de un conjunto de relaciones de fuerzas específicas, sedimentadas históricamente y articulada en una totalidad social dada, en donde se le adjudica capacidad creativa a los actores y cierta autonomía a la cultura por sobre la estructura social. Para el autor, la independencia en la música debe ser comprendida desde esa autonomía, como

⁴ La relevancia de este sector está dada por representar a más del 80% de la totalidad de los músicos en la actualidad. Relevancia que pierde peso explicativo cuando se convierte en categoría de análisis.

⁵ Quiña, releva la conformación de sellos independientes en el período de crisis (1999-2002), reforzando el vínculo entre economía y prácticas musicales: se crearon 21 sellos, pero solamente 15 en los ocho años previos y diecisiete en los siguientes (Quiña, 2014).

una disputa que dan los actores en relación al mercado *mainstream*⁶. Si bien, en primer lugar, el término designa aquellos que no tienen relación con las grandes discográficas, es desde esta disputa que toma relevancia en el análisis sociológico. Entonces, desde esta definición la *música independiente* se caracteriza según cuatro dimensiones: la ruptura con la lógica de los géneros musicales, su escala de producción, la autogestión asumida por los y las músicas, y la construcción de vínculos de afinidad.

La primera de estas dimensiones da cuenta de la búsqueda por trascender los géneros musicales, que son comprendidos como barreras a la libertad creativa, es decir, la independencia por sobre aquellos parámetros artísticos impuestos por las *majors*⁷ en alianza con los medios masivos de comunicación. Desde su análisis, esta es la dimensión más relevante en las representaciones de los sujetos: "(...) la libertad creativa se presenta como una conquista sostenida a fuerza de sacrificio y entrega a la música entendida como fuerza liberadora" (Quiña, 2012, p. 41). Así comprendida la libertad creativa, como constante búsqueda por lo auténtico, se resignifica de modo positivo la autogestión como autosacrificio y con la consecuencia de invisibilizar una organización laboral sumamente precaria y no profesional de la música independiente.

Luego, la dimensión de la escala da cuenta de una reducción de las escenas y las proyecciones de las bandas que en ellas circulan, produciendo música para una pequeña cantidad de público estable y editando discos en tiradas menores a 1000 unidades, ya que su venta no significa un negocio desde el cual sostener los proyectos. Entonces, en este nuevo entramado social se vuelven centrales las presentaciones en vivo para las economías de las bandas, transitando múltiples escenarios con capacidad reducida de público. Generalmente, las presentaciones son gestionadas por los mismos artistas de modo que sean más rentables al evitar antiguos mediadores. Así, la gestión como tercera dimensión da cuenta del protagonismo de los y las músicas sobre un conjunto de actividades no musicales, pero que hacen a su producción y que antes eran realizadas por otros actores, como la difusión, la producción discográfica y audiovisual, y la organización de eventos. Según el autor, la autogestión de los propios artistas les posibilita la independencia al no tener que recurrir a capitales de grandes empresas, pero al mismo tiempo señala que también es la sujeción a la autoexplotación del artista para mantener su producción (Quiña, 2014).

Por último, y en relación a lo dicho anteriormente, la música independiente se caracteriza por sostenerse en torno a la colaboración mediante vínculos cercanos a los artistas, como familiares y amigos. Poner en juego esta manera específica de relacionarse diversos actores en la música independiente es consecuencia, para el autor, de la desprofesionalización y precarización del entramado productivo en cual se inscriben. Más aún, estos lazos de afinidad cumplen una función hegemónica al encubrir la precarización al obliterar los conflictos estructurales al interior de la industria.

⁶ Esta autonomía que comprende el autor es sólo teórica, ya que en su análisis termina diluyendo las prácticas de los sujetos en imposiciones culturales del grupo dominante, es decir, primando los intereses de las grandes discográficas que logran imponer modos de producción y circulación más efectivos y legitimados por los mismos artistas.

⁷ El término hace referencia a las grandes empresas globales (Universal, Sony-BMG, EMI y Warner Music), en contraposición a aquellas empresas independientes que van desde las microempresas de subsistencia y las Pymes, hasta las grandes empresas nacionales, usualmente pertenecientes a conglomerados mediáticos (Yúdice, 2008). Así, las *major labels* son multinacionales que se han diversificado hacia otros campos del "entretenimiento".

Para concluir con la posición del autor, en su análisis considera que ese gran conjunto de actores independientes, al final de cuentas, es funcional a la rearticulación y concentración de la industria musical en el país. Los actores al valorar la independencia como una constante búsqueda por lo auténtico y original en sus producciones generan un fértil panorama creativo que termina por alimentar el negocio de los grandes jugadores. Los emprendimientos independientes, como sellos, son considerados semilleros en donde artistas producen y circulan materiales discográficos para que luego las grandes empresas puedan ofrecer contratos laborales a las bandas más prometedoras. Por lo tanto, la industria musical se ve favorecida por aquellas representaciones que estructuran la producción independiente (la libertad creativa, autenticidad y originalidad) y sin hacerse cargo de las condiciones laborales en las que se genera. Es por ello que el autor considera que el enfrentamiento entre los actores independientes y quienes dominan la industria cultural es imposible, al ponerlo en el contexto global en que se inscriben esas prácticas (Quiña, 2012).

Si bien reconozco el esfuerzo que realiza Quiña por explicar la producción independiente desde un planteo multidimensional, vinculando criterios estéticos con formas concretas de organizar la producción, no comparto el terminar reduciendo la autonomía de las prácticas culturales a una mera reproducción de la lógica mercantil impuesta por la industria discográfica, diluyendo las significaciones nativas en una justificación de la dominación.

Otro análisis relevante para el tema de estudio es el de María Lamacchia (2012), que sin acordar con la conclusión de Quiña, retoma la problemática de la independencia en el panorama tecnológico y económico enunciado, poniendo el acento en la organización autogestiva de la producción musical como variable explicativa de dicha condición. Desde la teoría bourdiana, entiende la independencia como una posición en el campo musical que configura una concepción de músico/a diferente de la históricamente nombrada como "rockstar", para enarbolar la de "aquel que asume las funciones de autor, compositor, productor artístico y fotográfico, intérprete y, en algunos casos, de distribuidor y/o agente de prensa" (Lamacchia, 2012, p. 62). La autora da cuenta del protagonismo de los y las artistas en la forma de asumir la independencia como autogestión en el plano creativo y económico de sus proyectos.

En este marco interpretativo, la independencia es definida mediante la autogestión como su dimensión fundamental, acentuando que este modo de organizarse les permitió a los y las músicas ganar mayor control sobre los procesos de producción e inserción en las escenas. En esta mirada también se juega una interpretación anclada en la disputa hegemónica, habilitando la reflexión sobre la capacidad del artista para disputar las lógicas comerciales imperantes en la industria musical. Esto se da, para la autora, mediante la conformación de estrategias colectivas que jerarquizan las valoraciones estéticas como criterio en la producción y circulación de música. Es el ejemplo de los sellos, donde se prioriza crear "una marca de identidad" como modo de configurar una estética afín entre artistas y públicos, ignorando la rentabilidad de esta actividad, pero como forma de garantizar la circulación y la sustentabilidad de los proyectos (Lamacchia, 2016).

Por lo tanto, este modo de entender la independencia comparte con Quiña, centrar el análisis en la relación de las prácticas musicales con su circulación en un mercado previamente estructurado, con grandes actores que ocupan una porción importante del mismo y pequeños emprendimientos independientes que compiten de alguna manera con estos. Sin embargo, las conclusiones a las cuales llegan son diferentes: para el segundo autor, esa competencia no es posible ya que la industria cultural sigue imponiendo las reglas

de juego para la producción y circulación discográfica⁸. En cambio, Lamacchia tiene, quizás por su participación en una organización de músicos independientes (UMI), una mirada centrada en las prácticas de los y las músicas destacando una nueva configuración del músico posicionado en el campo musical, y que disputa la legitimidad desde la autogestión, es decir, al asumir el protagonismo y las decisiones respecto de su arte como una bandera innegociable.

Otro antecedente es la investigación de Vecino (2011), que analiza desde un planteo bourdiano la consolidación del fenómeno de la música independiente –centrado en los sellos independientes– como un subcampo de producción restringida al interior del campo de producción musical. El autor plantea la autonomización de pequeños y medianos emprendimientos de producción musical, que se autodefinen como independientes, y que con el tiempo supieron desarrollar un conjunto de instituciones, redes de sociabilidad y mecanismos de asignación de prestigio como base para su autonomía. Un concepto clave para comprender la independencia es el de cultura de producción, relacionando las prácticas estratégicas de la producción musical independiente (en donde conjuga condiciones de trabajo, precarización, redes de sociabilidad, dinámicas del mercado musical) con un tipo de vínculo libidinal con la música como soporte de una fuerte apuesta de renovación musical, cultural y técnica (Vecino, 2011). Lo novedoso de su análisis es que considera la emergencia de una ideología de la independencia que se caracteriza por una valoración absoluta a “lo nuevo”, lo “emergente”, lo “distinto”, que es desde lo estético-musical y también sobre las condiciones materiales de producción a través de la incorporación de nuevas tecnologías; y por otro lado, un activismo cultural sobre el cuidado de las obras mediante un vínculo libidinal y artesanal con la música. Esta ideología construyó las herramientas necesarias para sobrellevar los contextos desfavorables en los cuales se produce música, creando modelos de gestión comercial exitosos mediante el cuidado artesanal de las obras musicales.

La tesis de Vecino consiste en que los sellos independientes pudieron desarrollar una autonomía de los mercados hegemonizados por la industria discográfica, configurando la asignación de prestigio mediante la conformación de espacios de sociabilidad privilegiada que reúnen a un público con diversos artistas. De este modo la competencia, material y simbólica, que establece Quiña y Lamacchia respecto del mercado musical queda matizada mediante esa autonomía, evitando caer en una mirada dicotómica sobre un enfrentamiento entre lo comercial y la creatividad en las prácticas artísticas.

Los y las autores hasta aquí citados dan cuenta de la independencia desde los usos propios de cada grupo analizado, intentando generalizar los significados encontrados como valor central que definiría a esa “condición”. Para Quiña la independencia se define, en gran medida, en torno a la libertad creativa, en términos de búsqueda de lo auténtico y en contraposición a lo *mainstream*; en Lamacchia encontramos la autogestión como rasgo distintivo que genera un perfil de músico/a protagonista de su creación; y Vecino propone la ideología de la independencia que moviliza ciertos componentes éticos y estéticos desde los cuales se organiza la producción.

En este punto es necesario hacer una diferencia, como plantea Boix (2013), entre la construcción de la independencia como categoría analítica que busca dar cuenta de una

⁸ Un ejemplo sobre cómo marcan criterios las grandes compañías en la producción es la llamada Guerra de Volumen, en donde la tendencia año a año es elevar el volumen en el *mastering* para ganar protagonismo sobre otras producciones. Subir paulatinamente el volumen, según músicos/as, hace que lo que se gane en presencia se pierda en “textura”, “aplana” la música. Los y las músicas independientes se resisten a quitarle calidad a sus producciones, pero tampoco quieren perder volumen (presencia) frente a otras músicas (Palacios, 2019).

condición, por un lado, y por el otro, como una categoría nativa. Boix en su etnografía sobre sellos emergentes de La Plata sostiene que la independencia es un atributo que los y las músicas buscan y disputan realizando una ponderación concreta, en cada caso empírico, de los diferentes valores y actitudes asociados a la misma y con la pretensión de ser más verdadera y auténtica que otras. Es por ello que para la autora es equivocado suponer que hay un valor central que definiría la independencia, sino que, más bien, el valor es virtual y objeto de disputa. De esta manera resalta la heterogeneidad irreductible a la condición de independiente, por lo que no puede ser un punto de partida para una investigación, “por el contrario, el carácter independiente de la producción musical debe ser analizado como producto de múltiples determinaciones, es decir, como punto de llegada” (Boix, 2013: 102). Abriendo una controversia con los anteriores autores, ya que se relativiza la eficacia de la independencia como categoría analítica, en la medida que su concepción presupone una disputa hegemónica con las lógicas preestablecidas del mercado musical antes que la problematización de la construcción hegemónica de su significación.

En este sentido, la autora valora que las características asumidas por Quiña, Lamacchia y Vecino como centrales para comprender la independencia son parte de un régimen de trabajo más que de un régimen de circulación. Esta diferencia es importante porque descentra la pregunta sobre la independencia en su relación con lo *mainstream*, para habilitar preguntas sobre un régimen de producción que la antecede y determina. De esta forma se invierte el planteo sobre los condicionantes de la independencia, definiendo su relevancia en tanto “una categoría productiva, como un marco que permite ubicar, comprender y volver coherentes desde el punto de vista de estos actores prácticas diversas” (Boix, 2013: 103). Entonces, la independencia como una categoría que no puede definirse *a priori* por la posición dominada dentro del campo de la música, como si tal ubicación tuviese un contenido preciso, sino más bien se encuentra sobredeterminada desde un modo de producción particular. Al decir modo de producción la autora se refiere a vinculaciones específicas que establecen los y las músicas con las nuevas tecnologías, con la ciudad, con instituciones de enseñanza, con los instrumentos musicales, con los lugares de performance, con el dinero, las discográficas, entre tantas otras (Boix, 2016). Todas estas vinculaciones hacen ser a la música y, por lo tanto, también a una manera particular de construir/experimentar/vivenciar la independencia en este arte.

Para el caso de los sellos que estudia, la noción de independencia está fuertemente vinculada a la idea de libertad para hacer las cosas del modo “en que quieren” y a partir de “las propias reglas”, como elemento central para definirla, y en desmedro de los componentes estéticos (quedando estos en un segundo plano). Entonces, para los actores analizados, “hacer las cosas en libertad” implica “no ser empleado de nadie” y “ser tu propio jefe”, y también está asociado a cuestiones de una moral económica (con el rechazo a “pagar para tocar”), a una actitud “relajada”⁹ y a la centralidad de la amistad en la organización del trabajo (Boix, 2013: 103). Asimismo, esta comprensión de la independencia no restringe la participación en proyectos, programas y eventos organizados por entidades públicas o privadas, como tampoco en compartir escenario con músicos/as reconocidos del mainstream, siempre y cuando puedan decidir por sí mismos su participación. Esto presenta

⁹ Categoría nativa con que los y las músicas que analiza Boix hacen “gala de un minimalismo de la ambición. Refiero a una forma característica en que reniegan de darse importancia: ellos son conscientes de sus límites, desprecian el ansia de figuración, rechazan las ambiciones desmedidas, se burlan de lo ‘pretencioso’” (Boix, 2013, p. 57). Desde la mirada de la autora, esta manera “relajada” es un modo de habitar espacios y situaciones en donde se percibe que las reglas las ponen otros, como una manera de despreocuparse de lo que a esos otros les importa y no aceptar sus criterios. Por lo tanto, esta “relajación” está vinculada a una posición no dominante en el mundo de la música (Boix, 2013).

una compatibilidad novedosa entre lo independiente y ciertas entidades (grandes medios, grandes marcas, gobiernos), llegando a convertirse en un recurso para los y las músicas, por ejemplo, al acceder a escenarios con condiciones técnicas de gran calidad, o al utilizar lo recaudado para gestionar sus propias fechas, videoclips y viajes. De esta manera, la autora concluye, no puede pensarse la independencia como una posición de pura alteridad (Boix, 2013).

Reflexiones finales

A lo largo de este artículo se problematizan las diversas interpretaciones que se le dieron, en las ciencias sociales, al concepto de independencia en la música, particularmente en cuatro autores que analizan casos argentinos y que tiene como ubicación la ciudad de Buenos Aires y su zona metropolitana. Las prácticas analizadas se inscriben en un contexto cultural y tecnológico más amplio que reformó los modos en que se produce y consume la música, ampliando las oportunidades para miles de artistas que se encuentran fuera de la estructura organizacional de las discográficas. Sin embargo, este proceso se mantiene opaco para su análisis, ya que al tiempo que brindó herramientas nuevas para la producción y difusión, sus alcances son inciertos en un mercado musical en constante cambio.

Desde ese marco, la independencia toma su protagonismo como categoría para entender la producción musical de ese sector heterogéneo de artistas que mantienen cierta autonomía de la industria. Las primeras tres interpretaciones mencionadas toman el camino de entenderla como una categoría analítica que define una posición en la estructura social, y que es significativa por configurar una disputa hegemónica con las lógicas y formas de hacer de aquellos que dominan el campo musical. Esta postura conlleva una dificultad intrínseca, la de presuponer un sentido cuasi lineal para las prácticas artísticas de quienes producen música, autodefinidos o no como independientes. Al contrario, la independencia como un conjunto de sentidos definidos por los actores es heterogénea y conflictiva en sí misma, ya que depende de un ensamblaje contextual de objetos, técnicas, conocimientos, habilidades, lugares de performance, plataformas, vínculos, medios de comunicación, acuerdos económicos y morales, etc. En estos ensamblajes, como analiza Boix, la independencia es un recurso simbólico que ayuda a ubicar una cantidad diversa de prácticas en la música, habría que agregar, y que puede o no estar en contraposición al mercado mainstream. Así, se deja de priorizar la lucha que dan los actores independientes con los dominantes del mercado como variable explicativa, para ponderar los modos efectivos en que la música se desenvuelve, ensamblando las múltiples mediaciones que la constituyen.

Por ello, creo necesario romper con la conceptualización de la independencia que parte de posicionar a los actores en un campo de disputa hegemónica inevitable con las discográficas multinacionales. No porque se nieguen los procesos hegemónicos en la música, sino por el hecho de reducir toda experiencia musical a premisas que respondan, o se reduzcan, a esa interpelación. Más bien, la hegemonía es un proceso no estanco que debe ser analizado como resultado y no presuponerla, como si él o la cientista social conociera los planos de la arquitectura del poder y la dominación en donde ubicar las prácticas de sumisión o rebeldía de los actores. Como bien se pregunta Semán: "¿no simplifica radicalmente llevar a este punto el análisis de un fenómeno que toca paradigmas estéticos, de pautas de profesionalización y mediación, de fronteras redefinidas entre el "ruido" y la "música", de usos del cuerpo y de las relaciones entre sujetos y cuerpos, de construcción de los géneros?" (Semán, 2015; p126).

Para finalizar, si la independencia es deudora de los modos en que músicos y músicas organizan la producción, cabe la pregunta sobre cómo impactaron en sus experiencias los cambios tecnológicos recientes. Mediante nuevos avances tecnológicos, el capitalismo de información encontró nuevas lógicas para restringir la circulación y el acceso a ciertos espacios virtuales, utilizando la inteligencia artificial como dispositivo para medir, catalogar y sugerir tendencias. Así como la digitalización y la masificación de internet permitió el surgimiento de nuevos modos de organizar la música, cabe las preguntas: ¿qué alcance tienen los dispositivos que usan inteligencia artificial en las prácticas de los y las artistas?, ¿le suma competencias al artista que debe aprender? y ¿qué estrategias habilitan?

Bibliografía

- BECKER, H. (2009) El poder de la inercia. Apuntes de investigación del CECYP, N° 15, 99-111. Disponible en: <http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/285/253>
- BOIX, O. (2013) Sellos emergentes en La Plata: Nuevas configuraciones de los mundos de la música. Tesis de posgrado (Magíster en Ciencias Sociales). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- (2016) Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015). Tesis de posgrado (Doctora en Ciencias Sociales). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- FOUCE, H. (2012) "Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical", en García Canclini, N., Cruces, F. y Urteaga, M. (Coords.) (2012) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Barcelona: Ariel Telefónica.
- GALLO, G. y Semán, P. (Comp) (2016) *Gestionar, mezclar, habitar: claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, Buenos Aires: Editorial Gorla.
- GARCÍA CANCLINI, N., CRUCES, F. Y URTEAGA, M. (Coords) (2012) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, Barcelona: Ariel Telefónica.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2012): "Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes", en Canclini, N.; Cruces, F.; Urteaga Castro Pozo, M. (Coords) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Barcelona: Ariel Telefónica.
- LAMACCHIA, M. (2012) *Otro cantar. La música independiente en argentina*, Buenos Aires: Unísono Ediciones.
- (2016) *La música independiente en la era digital*. Tesis de posgrado (Maestría en Industrias Culturales). Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en: https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/727/TM_2017_lamacchia_008.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- PALACIOS, S. (2019). La escena musical en Córdoba. Conferencia. Córdoba.
- PALMEIRO, C. (2004) La industria musical y la revolución digital. Un enfoque microeconómico sobre el impacto de las nuevas tecnologías informáticas y de comunicaciones. Seminario de Integración y Aplicación de la Licenciatura en Economía de la Universidad de Buenos Aires.
- QUIÑA, G. (2012) "La cultura como sitio de la contradicción. Una exploración crítica de las prácticas musicales independiente en la ciudad de Buenos Aires". En la revista *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. XVII, núm. 35, México: Universidad de Colima.
- (2014) "Las múltiples dimensiones de la música independiente". En la revista *Versión Estudios de comunicación y política*, n° 33. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- SEMÁN, P. (2015) "Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia", en Apuntes de investigación del CECYP, núm. 25, año XVII, CECYP.
- VECINO, D. (2011) "Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires, 1998-2010" en Rubinich, L. y Miguel, P. (Comp.) *01 10: Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Aurelia Rivera
- WOODSIDE, J. y Jiménez, C. (2012): "Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical", en García Canclini, N., Cruces, F. y Urteaga, M. (Coords) (2012) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Barcelona: Ariel Telefónica.
- YÚDICE, G. (2007) *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa Editorial.