

▷ Notas sobre la relación entre independencia y cultura. Los casos discográfico y editorial en la ciudad de Buenos Aires en clave comparativa

Ivana Mihal

CONICET, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Guillermo Quiña

Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina

Resumen: La actual proliferación de producciones independientes en distintas áreas de la cultura constituye una particularidad de los últimos diez años en Argentina. En el marco del progresivo reconocimiento oficial de la importancia económica de las industrias culturales, las producciones editorial y musical resultan dos casos significativos de ese proceso. En ellas se ha desarrollado un conjunto de iniciativas, emprendimientos y proyectos que, poniendo el acento en lo independiente, procura crear y recrear la industria editorial y la musical. Ante la ausencia de una conceptualización precisa respecto de la relación entre independencia y cultura y a través de los casos mencionados, se indagan sus múltiples definiciones, características simbólicas y materiales, así como los conflictos y tensiones allí presentes, apelando para ello a una mirada cualitativa centrada en la voz de los actores.

Palabras clave: Independencia; Cultura; Producción musical; Producción editorial; Buenos Aires; Argentina; Siglo XXI.

Abstract: Current proliferation of independent productions among the many cultural fields constitutes a peculiar sign of the last ten years in Argentina. Within the framework of a progressive official recognition of the economic importance of cultural industries, the editorial and record productions become two significant cases of this process. Both have shown a group of initiatives, undertakings and projects which, emphasizing independence, propose to create and recreate the music and literature industries. Given the absence of a precise conceptualization of the relation between independence and culture, we explore through the mentioned cases its multiple definitions, symbolic and material characteristics and also the conflicts and tensions that take place here. With this objective, we appeal to a qualitative perspective based on the analysis of actors voices obtained through in-depth interviews.

Keywords: Independence; Culture; Record Production; Editorial Production; Buenos Aires; Argentina; 21st Century.

1. Introducción

La actual proliferación de producciones independientes en distintas áreas de la cultura, como la música, el cine, la literatura o el diseño, donde más allá del valor cultural de los

objetos o bienes se recupera una expectativa de diferenciación respecto de otras producciones culturales entendidas como masificadas o comerciales, constituye una particularidad de los últimos diez años en Argentina.

Ahora bien, este tipo de producciones independientes cuenta con antecedentes que se remontan, en especial, hasta las décadas de 1980 y 1990. Entonces, varias producciones culturales autogestionadas y de muy pequeña escala, tanto discográficas como Músicos Independientes Asociados o Umbral Discos¹ y editoriales como Folios o Per Abbat,² habían representado una opción alternativa a la de grandes compañías multinacionales, caracterizadas por desplegar millonarias campañas publicitarias, contar con grandes patrocinadores y público masivo. Sin embargo, estas experiencias, a diferencia de lo sucedido en el último milenio, se mantuvieron relativamente desarticuladas y aisladas unas de otras, por lo que su permanencia estuvo sujeta a los vaivenes económicos, sociales y políticos del período y en su mayoría limitaron su corta vida a la llamada “primavera alfonsinista”, según De Diego extendida entre 1983 y 1986 (De Diego 2006). Así, el impulso que el retorno de la democracia había dado a la actividad cultural en su conjunto, generando un cierto circuito denominado *underground* (Minelli 2004), fue interrumpido por el proceso de transformación económico, social y cultural implementado desde los inicios de los años 90. Este implicó la liberalización de los mercados, entre ellos el de bienes culturales, favoreciendo la consolidación de la posición dominante de conglomerados económicos, cuyas producciones alcanzaron una hegemonía indiscutida sobre las locales, signando la suerte de muchos pequeños emprendimientos culturales que, imposibilitados de competir en ese contexto, debieron cerrar sus puertas, venderse o subsistir en condiciones cuasi artesanales.

Mas hacia el cambio de siglo tuvo lugar una profunda recesión económica acompañada de gran conflictividad social en cuyo marco proliferaron nuevos proyectos culturales vinculados a movimientos sociales, organizaciones sindicales y asambleas barriales (Uhart/Molinari 2009). Se inició desde entonces un proceso de crecimiento de la producción cultural independiente, en especial en el ámbito editorial y discográfico, caracterizado por la organización de sus actores, el reconocimiento gubernamental y la elaboración de políticas públicas tendientes a fomentarla, a cuyo abordaje se aboca el presente escrito.

Yúdice (2002) ha señalado que la cultura devino un recurso para la elaboración y divulgación de reclamos políticos y sociales, tanto como para el desarrollo económico, social y cultural, en especial en América Latina. En efecto, las industrias culturales constituyen un sector de alto dinamismo y rentabilidad en la producción cultural actual y, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) generan casi el 9% del valor agregado de la economía superando a otras ramas como construcción, administración pública, seguridad social y salud, según el Observatorio de Industrias Creativas (OIC 2011a), organismo dependiente del Ministerio de Desarrollo Económico del Gobierno de la Ciudad

¹ Músicos Independientes Asociados fue una agrupación de músicos que autogestionaban sus conciertos y discos que se prolongó desde 1976 hasta 1983. Umbral Discos fue un sello discográfico independiente creado en 1983 que durante la década de 1980 editó discos de distintas bandas de rock, principalmente punk y heavy metal.

² Folios, que editó obras de varios intelectuales argentinos durante la primera mitad de los años ochenta, fue fundada por Elvio Vitali, director de la Biblioteca Nacional entre 2004 y 2005; por su parte, Per Abbat fue una pequeña editorial que funcionó entre 1985 y 1987 y editó varios libros de narrativa de autores locales.

Autónoma de Buenos Aires (GCBA). En particular, la industria editorial y la discográfica han experimentado recientemente cambios cuya comprensión permite reconocer algunas características de las condiciones macroeconómicas en las que se desarrollan, pero también tendencias locales de naturaleza cultural, donde se ha destacado un conjunto de emprendimientos que ponen el acento en lo independiente.

Algunos trabajos han dado cuenta de ello desde distintas perspectivas. Guerra Lage (2009) advirtió la presencia de una cultura independiente en la producción de obras de arte callejeras (o *stencils*), entendiéndola ajena a la cultura dominante y ligándola a la tradición del “hazlo tú mismo”, herencia del movimiento punk en Argentina desde los años 80, aunque desestima toda una tradición de independencia en la cultura vinculada a luchas políticas e ideológicas previas, durante casi todo el siglo XIX y XX.³ Por otra parte, en relación con la dimensión económica de la cultura, se ha indagado el diseño independiente definido desde la modalidad autónoma del trabajo realizado y como un espacio ajeno a las publicidades y las grandes marcas (Correa 2011), mientras Corti (2007) ha dado cuenta de las particularidades e inconvenientes del circuito de sellos independientes de música en Buenos Aires, todo lo cual ha colaborado en la comprensión del espacio económico propio de estas producciones, aunque no se han problematizado las tensiones y contradicciones que se desarrollan entre las expectativas de independencia y sus condiciones de existencia concretas. Benito (2007) intentó una definición de la “cultura independiente” en su conjunto como “experiencias gestadas por la sociedad civil con fines culturales”, con lo que la diferencia tanto de la actividad estatal como de la lógica empresarial y la liga a relaciones horizontales entre los que denomina “hacedores culturales informales e independientes”, lo que ilumina la dimensión relacional del fenómeno pero desatiende las problemáticas materiales y laborales que implica.

En el presente artículo abordamos la denominada producción cultural independiente contemporánea a partir de los casos de la producción musical y editorial independientes en la CABA con los siguientes interrogantes: ¿a qué se denomina independiente en la cultura?, ¿qué características tiene este fenómeno?, ¿cuáles son los conflictos y tensiones allí presentes? Hemos procurado responderlos desde un abordaje cualitativo, cuyos materiales se basan en un trabajo de campo realizado entre los años 2008 y 2011, centrado en la perspectiva de los actores sociales involucrados, a través de entrevistas en profundidad con editores, músicos, compositores, escritores, críticos de arte y gestores culturales, a quienes asignamos nombres ficticios en procura de mantener su identidad en reserva. Asimismo, realizamos observaciones con y sin participación en actividades y eventos culturales tendientes a promover y priorizar lo independiente, tanto de gestión privada como estatal. Entre las primeras, la Feria del Libro Independiente y Autogestiva (FLIA), el Festival Buen Día y Código País.⁴ Entre las segundas, la Noche de las Librerías, la

³ La vinculación entre cultura e independencia se remonta en Argentina al proceso de construcción del Estado nacional durante el siglo XIX, si bien fue durante el siglo XX y en el contexto de industrialización de la cultura y masificación del teatro que la apelación a lo independiente adquirió los ribetes con que hoy día se la reconoce. Respecto de la relación entre independencia y cultura en el siglo XIX pueden verse Biagini (1989), Fernández (1998), Ghirardi (2007), Roig (1981); en cuanto a la apelación a lo independiente durante el siglo XX en relación con el teatro, por ejemplo, véanse Marial (1955) y Pelletieri (1990).

⁴ Se trata de eventos organizados en el ámbito privado que se han desarrollado fuertemente durante los últimos diez años como espacios de exposición de producciones culturales independientes y articulación de sus actores. La FLIA surgió en 2006 en la CABA como una iniciativa de autogestión de escritores,

Noche de las Disquerías, el Festival Ciudad Emergente, la Feria Internacional de Música de Buenos Aires (BAFIM) y Mercado de Industrias Culturales (MICA).⁵

Por último, recurrimos al uso de datos secundarios en lo que concierne al tamaño y las características cuantitativas de ambos fenómenos, cuyas fuentes fueron: el Sistema de Información Cultural de la Argentina, dependiente de la Secretaría de Cultura de Nación (SCN); el Centro de Estudios para la Producción (CEP), perteneciente al Ministerio de Industria de la Nación; finalmente, el Catálogo de Editoriales Independientes elaborado por el Observatorio de Industrias Creativas (OIC), dependiente del GCBA.

2. Lo independiente como fenómeno multidimensional

En los últimos años, de la mano de la importancia dada a las industrias culturales y el papel de la creatividad en relación con el desarrollo económico y la cultura (UNCTAD 2010), han surgido definiciones, valoraciones y prácticas tendientes a enfatizar las producciones denominadas independientes. Por un lado, surgieron asociaciones de productores independientes como la Alianza de Editores Independientes Argentinos por la Bibliodiversidad (EDINAR) y la Unión de Músicos Independientes (UMI),⁶ ambas

ilustradores, libreros y editores, siendo un espacio de venta al público de sus producciones y de realización de actividades culturales (mesas de debate, charlas con escritores, música, espectáculos) que tiene lugar anualmente en espacios públicos y abiertos de la ciudad. Por su parte, el Festival Buen Día es un evento anual, organizado desde 1999 hasta 2010, donde se vendían y exponían discos, libros, indumentaria y objetos de decoración por sus propios creadores y música en vivo que duraba entre dos y tres días; se realizó en distintos parques y plazas del barrio de Palermo en la misma ciudad. Finalmente, Código País fue un festival organizado de modo privado y con frecuencia anual entre 2001 y 2010 donde se exponían y vendían objetos de decoración, ropa, libros, discos, entre otras cosas, además de contar con obras de teatro y música en vivo, con la particularidad de que, a diferencia de los dos anteriores, se llegó en sus últimas ediciones a cobrar entrada al público visitante y tuvo lugar en espacios cerrados de la ciudad rentados para la ocasión.

⁵ Los eventos organizados por distintas dependencias gubernamentales tienen un origen algo más tardío que los del conjunto anterior. El primero, la Noche de las Librerías, programado desde 2007 por la Dirección General de Industrias Creativas del GCBA, consiste en que una vez al año las librerías ubicadas sobre la avenida Corrientes, donde se concentran muchas de ellas en pocas cuadras junto a salas de teatro y cines, se mantienen abiertas al público con actividades culturales hasta la madrugada, con el objetivo de dinamizar su actividad comercial, difundir el catálogo de las editoriales independientes y acercar a nuevos lectores a estos espacios. Por su parte, la Noche de las Disquerías, llevada adelante por el Ministerio de Cultura del GCBA conjuntamente con la Cámara Argentina de Productores de la Industria Fonográfica y Videográfica (CAPIF) desde 2008, conserva una dinámica semejante en relación con las disquerías, con música en vivo y descuentos en la venta de discos. Asimismo, el Festival Ciudad Emergente, también organizado por el Ministerio de Cultura del GCBA, se desarrolla desde 2008 y procura presentar las novedades en cuanto a la música y cultura rock a través de muestras en vivo, venta de discos y exposición de artes visuales. La Feria Internacional de Música de Buenos Aires, desarrollado anualmente por el Ministerio de Desarrollo Económico del GCBA desde 2006, tiene el propósito de promocionar y fomentar el mercado discográfico local, al tiempo que suele programar música en vivo durante la semana que ocupa. Por último, el Mercado de Industrias Culturales, evento bianual y de carácter federal organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación, tiene el propósito de generar negocios en el mercado interno e internacional y participan en él distintos actores relacionados con esas industrias (audiovisual, de artes escénicas, diseño, videojuegos, música y editorial), hasta ahora solo ha tenido dos ediciones, una en 2011 y la segunda en 2013.

⁶ EDINAR es una organización de más de 30 casas editoriales independientes que procura lograr su visibilidad a nivel nacional e internacional a través de estrategias de difusión y articulación con actores

en el año 2001; por otro, mediante los programas oficiales Discográficas de Buenos Aires y Opción Libros, creados en 2004 y 2005, respectivamente, el GCBA reconoció formalmente la importancia de la producción independiente; por último, se elaboraron políticas de promoción a nivel local y nacional con el objetivo de fomentar la actividad del sector cultural, en cuyo marco se crearon eventos como los ya mencionados. Todo ello puso en evidencia la presencia, desde los primeros años del siglo, de un proceso de consolidación de la producción cultural independiente, que de una existencia aislada y carente de organizaciones propias pasó a constituir un espacio de interés para organizaciones públicas y privadas.

El crecimiento de este fenómeno en Argentina sucedió durante un período caracterizado por una gran efervescencia política y una amplia participación popular vinculada a la situación de crisis que atravesó el país hacia el término de la década del 90, a la que comúnmente se apela como “crisis de 2001”. El entrelazamiento de los sentidos que reviste lo independiente en la cultura con procesos de lucha, conflictos y movilizaciones sociales confirió a las así llamadas producciones culturales independientes en la CABA una especificidad que la diferencia de los procesos de emergencia y consolidación de lo independiente en la cultura que pueden advertirse en otros países.

A efectos de comprender la complejidad de esta especificidad y desplegarla en perspectiva comparativa, organizamos la exposición en cuatro apartados cada uno de los cuales aborda una dimensión del análisis, seguido por las reflexiones finales. Cada dimensión es una construcción propia y constituye un conjunto de características que, si bien está articulado con el resto, reviste importancia explicativa de las distintas aristas que asume el fenómeno de lo independiente en la producción cultural local contemporánea. Primero, consideramos los elementos referidos a la gestación y consolidación del fenómeno en tanto el trabajo de campo arrojó muchos relatos que tendieron a señalar la importancia de ciertas condiciones históricas locales en sus inicios. Segundo, abordamos las características de orden económico de los emprendimientos independientes, tanto en lo que hace a la escala de su producción y su tamaño como a las formas de organización del trabajo en ellos. Tercero, avanzamos sobre la relación que la producción independiente establece con lo político, tanto en los vínculos establecidos con las instituciones estatales como en las demandas y expectativas de parte de los distintos actores. Cuarto, identificamos la extensión y los límites estéticos de la producción independiente en ambos casos, prestando especial atención al acento puesto en la calidad del contenido artístico por parte de los entrevistados. Por último, concluimos que amén de la multiplicidad de sentidos que adquiere lo independiente en la cultura, tiende a representarse en una lógica ajena respecto de la comercial o *mainstream* con la que se identifica a las grandes empresas culturales. Dada la importancia del trabajo informal e impago para la subsistencia de los proyectos culturales independientes, afirmamos la necesidad de una mirada crítica de parte de las ciencias sociales que no se contente con asumir la mirada de los actores sino que indague la pretensión de ajenedad a una lógica comercial, las fuentes de financiamiento y las condiciones sobre las que se sostiene.

privados, asociativos y estatales. Por su parte, la UMI es una institución conformada por más de cinco mil músicos tendiente a facilitar a sus miembros las herramientas y los recursos para autogestionar sus proyectos discográficos, ofreciéndoles descuentos en salas de grabación, procesos de masterización, duplicación de discos y diseño de tapas, entre otros.

3. Crisis y oportunidad: un espacio vacante para la producción cultural

Existen elementos compartidos y divergentes en cuanto al origen y antecedentes de los procesos de consolidación de la producción editorial y discográfica independiente. En ambos casos existe la referencia inmediata de la concentración económica durante los años 90, en mercados con una clara posición dominante de las casas multinacionales por sobre las locales. En la industria discográfica, la revolución tecnológica digital tuvo un peso notable en este proceso desde los inicios de la década y acompañó la creciente concentración del período. En cambio, los procesos de compra de editoriales locales por parte de capitales transnacionales tuvieron lugar centralmente recién desde mediados de los 90. Aunque la retracción económica y el encarecimiento de las divisas imposibilitó continuar con el modelo de negocios de ambos mercados, fundado en la importación de ejemplares (libros y discos). Por otra parte, amén de las similitudes, existe entre ellos una leve diferencia temporal respecto de sus recientes procesos de desarrollo, pues mientras el mercado discográfico mostró durante toda la década de los 90 un crecimiento constante hasta 1998, la producción de libros lo sostuvo dos años más, contrayéndose recién hacia 2001 (LIC 2006a y 2011). Esto parece haber favorecido la temprana aparición de muchos sellos musicales independientes respecto de las editoriales literarias, aunque posteriormente ambas hayan mostrado desarrollos paralelos tras la crisis económica.

En efecto, la política económica que desde 1991 combinó una moneda sobrevaluada con la apertura del mercado externo signó la dinámica del mercado discográfico local al facilitar la renovación tecnológica y abaratar los discos importados. Cuando hacia fines de los 90 la economía entró en recesión, este padeció una profunda retracción, extendida entre 1999 y 2002. Al encontrarse particularmente concentrado en cuatro empresas multinacionales (Sony-BMG, Universal Music, EMI y Warner Music) que acaparan el 82% del negocio (LIC 2006b),⁷ la reestructuración de su modelo de negocios, basado en la importación de discos y el envío de utilidades al exterior, se tornaba muy difícil en el corto plazo. Ante esta situación, los pequeños emprendimientos, cuya escala no requería grandes inversiones para la readecuación del negocio, esbozaron respuestas con mayor agilidad y rapidez. Para estos la crisis representó una oportunidad de crecimiento y desarrollo; según datos propios, el período más fructífero en materia de creación de sellos discográficos coincide con los años de crisis del sector: mientras de 1992 a 1998 se registraron 15 nuevos sellos, entre 1999 y 2003 esa cifra ascendió a 30.⁸ También la música en vivo acompañó este crecimiento, pues surgieron y se organizaron múltiples ciclos de recitales y festivales musicales públicos y privados por fuera del circuito de las grandes productoras y sellos multinacionales, como Estudio Abierto⁹ o los ya mencionados Festival Buen Día y Código País.

⁷ Cabe destacar que a la concentración de firmas se agrega la concentración geográfica, por cuanto la CABA cuenta con más del 70% de la actividad discográfica del país (LIC 2006b). De acuerdo al relevamiento más reciente a la fecha, se registran en total 134 sellos en dicho distrito (OIC 2011b).

⁸ En tanto los avances de las tecnologías digitales en las actividades musicales (Cohnheim /Geisinger / Pienika 2008; Palmeiro 2005) constituyeron un factor decisivo que permitió a muchos músicos e intermediarios desarrollar sus proyectos editoriales de manera autónoma, también corresponde tener en cuenta el impulso dado por la aparición de nuevas instituciones vinculadas a las prácticas musicales independientes, como la UMI, la Cámara Argentina de Espacios con Música en Vivo (CAMUVI) o el Movimiento Unidos por el Rock (MUR).

⁹ Estudio Abierto fue un festival anual organizado por la Secretaría de Cultura del GCBA entre los años

Por su parte, la industria del libro¹⁰ tampoco fue ajena a los procesos señalados, constituyendo un caso clave respecto de la concentración económica de la industria cultural, con las adquisiciones por parte de capitales extranjeros de las principales editoriales del país en un proceso que se ha desarrollado desde mediados de la década del 90,¹¹ en sintonía con los procesos de concentración de las casas editoriales en otras partes del globo (Colleu 2008; Escalante Gonzalbo 2007). Según Wortman (2008), esto implicó modificaciones en sus estrategias editoriales, que apuntaron a la edición de autores reconocidos y de gran tirada, con el objetivo de asegurar sus beneficios comerciales.¹² No obstante ello, en Argentina y en la CABA, al mismo tiempo surgió y creció un conjunto de editoriales denominadas por los propios actores que las gestionan como independientes. Luego de la crisis de 2001, que “obligó a un replanteo de las políticas comerciales, como el lanzamiento de menos títulos y la publicación de obras que aseguraran ventas” (LIC 2009: 11) y a partir de un momento favorable para la edición de libros que se presentó desde 2003, comenzó un período de recuperación del mercado interno conjuntamente con ventajas cambiarias para la exportación en un marco de “[...] condiciones locales altamente favorables para la producción” (LIC 2009: 12). Todo ello redundó en una explosión del sector editorial, con incrementos récord en el volumen de ejemplares y títulos editados. En ese contexto aparecieron nuevas editoriales agrupadas bajo la denominación de independiente, de acuerdo a los Catálogos de Editoriales Independientes¹³ (OIC 2011c): 76 sellos editoriales fueron inscriptos en 2009, 96 en el año 2010 y 126 en 2011. Este incremento de las editoriales se desarrolla conjuntamente con la participación de editores, escritores y gestores culturales en festivales, ferias, ciclos de literatura y eventos que ponen especial atención a lo independiente, cuyo espacio más destacado es la Feria de Editoriales Independientes.

2000 y 2006. Consistía en la programación de recitales de música además de múltiples actividades culturales y artísticas durante una semana en espacios y edificios públicos de distintos barrios de la ciudad, con el objetivo de acercar al público general a los artistas y productores culturales.

¹⁰ El Observatorio de Industrias Creativas, que produce estadísticas sobre la actividad editorial en el ámbito de la CABA, no desagrega la participación de las casas independientes en el total de la producción editorial, lo que impide determinar su participación en el mercado.

¹¹ El Grupo Planeta, empresa española de mayor participación en el país, ha comprado editoriales nacionales desde el año 2000 (Emecé, Tusquets y Minotauro). Asimismo, el grupo español Prisa ha adquirido y comercializa en Argentina Santillana, Alfaguara, Taurus, Aguilar, Altea y Richmond-Publishing, en tanto que otro grupo español, Zeta, por medio de Ediciones B ha comprado Vergara Editores. El *holding* alemán Bertelsman, propietario de Random House, Mondadori y Grijalbo, ha incorporado la editorial Sudamericana en 2001, la más grande del país; y en 2007 otro grupo alemán, Verlagsgruppe Georg Von Holtzbrinck, ha adquirido la editorial Estrada. El grupo francés Havas ha adquirido Alianza Editorial, Aique y Larrousse. La editorial colombiana Tesis Norma ha comprado Kapelusz.

¹² La renovación constante de las novedades conlleva una significación distinta a nivel cultural. Wortman (2008) plantea que en política editorial predomina la idea de consumo inmediato más que el seguimiento del catálogo de fondo y la calidad de los libros, basándose en novedades y material de rezago de las casas centrales, por ejemplo en España, comercializados en quioscos y cadenas de librerías, promocionados por grandes medios de comunicación. Cuando no alcanzan la rentabilidad deseada, se retiran de las librerías y son sustituidos por nuevas novedades, para luego retornar a las librerías y ser liquidados como saldos (Botto 2006).

¹³ La Dirección General de Industrias Creativas (GCBA), por medio del Programa Opción Libros, da cuenta de la cantidad de estas editoriales, su ubicación y perfil anualmente en el Catálogo de Editoriales Independientes de la Ciudad, denominación que sustituyó en 2009 a la de “Catálogo de Pequeñas y Medianas Editoriales” lo que indica cierta definición implícita acerca de las editoriales independientes entendidas según su tamaño.

4. Economías de (pequeña) escala: la primacía del trabajo cultural

Existen varias cuestiones a considerar en lo que hace a la dimensión económica, en virtud de identificar las condiciones materiales de producción y reproducción de la independencia cultural. Tanto las casas editoriales como los sellos musicales evidencian gran diversidad de tamaños y condiciones, desde los que constituyen empresas individuales esporádicas hasta los que realizan lanzamientos regularmente y cuentan con empleados de planta.

En la definición de música independiente dada por los distintos actores lo económico ocupa un lugar privilegiado, ya que esta es vista como un trabajo musical en pequeña escala donde el tamaño de los diferentes emprendimientos se corresponde con el carácter no masivo que la música independiente demanda para sí, diferenciándose de la gran industria cultural, lo que concierne tanto a la producción discográfica como a la música en vivo. Pues esta última, dadas las dificultades en la distribución nacional e internacional de discos y la poca difusión en medios masivos para las ediciones independientes, representa para muchos músicos una mejor alternativa que los discos en términos de ingresos.

Sin embargo, esta escala de producción se sostiene fundamentalmente sobre la supervivencia de los músicos e intermediarios por otros medios. Si bien hay una gran heterogeneidad en el conjunto de emprendimientos en cuestión, la mayoría de los actores, a excepción de dueños de salas o ciertos sellos discográficos, reconoce que obtiene su ingreso principal de actividades extra musicales o, en su defecto, vinculadas con la música como docencia, programación o conducción de radio, entre otras. Esta escala de producción tiene su consecuente correlato en la escucha –distante del público masivo que integra los esquemas de negocios de las empresas multinacionales– y en la representación de esta como un reducido número de personas, lo que ha facilitado el reconocimiento y vínculo entre ellas. Concretamente, esto significa conciertos en pequeños espacios, discos compactos comercializados mayormente en pequeños comercios o bien a la entrada y salida de los conciertos, una difusión geográficamente limitada a lo zonal (aunque algunas bandas tengan alcance nacional), tiradas de entre 500 y 1000 copias y circulación en radios vecinales o comunitarias, sitios de Internet y otros medios impresos de comunicación de limitado alcance.

Además, en la música independiente se desarrolla un tipo particular de vínculo interpersonal establecido entre músicos, editores, trabajadores y público en tanto se trata de un trabajo artístico artesanal, atravesado por relaciones de amistad y compañerismo antes que contractuales y signado por el amor al arte antes que la búsqueda de ganancia, más allá de que no se desconozca el interés comercial. A este respecto, Sebastián Carreras, músico y director del sello Índice Virgen, en una entrevista publicada hace algunos años, afirmaba: “Nunca busqué dinero, más allá de que actualmente me es más redituable ser productor o músico que editor o curador de discos. Lo esencial es darle un lugar a la obra” (cit. en Vera Rojas 2008). Asimismo, el director de Random Records, otro de los sellos independientes más reconocidos en los últimos años, refrendaba esto al sostener en una conferencia dada en el BAFIM en el año 2008 que las compañías independientes se caracterizan “por la pasión que tenemos, por el amor a la música y por la necesidad de ser creativos o desaparecer” (Ponieman 2008).

Por otra parte, la escasa división del trabajo en la gestión musical independiente se apoya en gran medida en la colaboración de personas cercanas al músico, en virtud del aprovechamiento de vínculos personales directos (familiares o amigos) en una actividad

a la que se asigna un carácter no lucrativo, lo que fomenta la colaboración voluntaria de pares y allegados. En este contexto tiene lugar un alto grado de trabajo informal, muchas veces impago y otras tantas remunerado por debajo de su valor mediante un llamado “pago simbólico”. Así, es común advertir que, en los recitales de grupos musicales independientes en pequeñas salas como UltraBar, Espacio Plasma, La Cigale o Domus Artis, los amigos y familiares de los músicos se encuentran a cargo de los puestos de venta de sus discos montados antes y después de cada concierto. Existe también un vínculo específico establecido con el público, reconocido como más horizontal por los actores, donde no opera la admiración fanatizada propia de las grandes estrellas, sino un vínculo con intercambio de opiniones y críticas por parte de quienes conforman su público en un rol participativo. Ambas cuestiones abonan un sentido humanizador de la relación social que tiene lugar aquí, a diferencia del interés comercial que prima en el gran comercio de música, tanto entre productores e intermediarios musicales como con el público.

Ahora bien, en cuanto a la industria editorial ¿qué es el trabajo editorial independiente? Por un lado, en el Catálogo de Editoriales Independientes elaborado por el GCBA (OIC 2011c) son definidas como pequeñas y medianas empresas. Por otro, el Ministerio de Industria de la Nación ha avanzado en una caracterización algo más precisa, al indicar que las editoriales se pueden dividir en dos grandes grupos (CEP 2005). Uno está formado por grandes entidades y editoriales, casi todas en manos de capitales extranjeros, y representadas en la Cámara Argentina de Publicaciones (CAP), que cuenta con cerca de 65 socios. El otro, por las pequeñas y medianas empresas capital local agrupadas en torno a la Cámara Argentina del Libro (CAL), que constituyen alrededor de 350 entidades asociadas (entre editores, distribuidores, importadores y librerías), entre las que se incluyen las editoriales independientes. Según el CEP (2005), estas constituyen un grupo heterogéneo que permiten abastecer nichos de mercado específicos no captados por las grandes editoriales, lo cual dada la dificultad de delimitarlas en términos de su tamaño, nos permite avanzar hacia una definición más precisa.

La escala de producción de las editoriales independientes es reducida en comparación con las empresas transnacionales, cuyas importaciones y exportaciones las superan ampliamente, como también en recursos humanos y financieros disponibles. Frente a ello, las editoriales independientes asumen el riesgo de editar autores nacionales nuevos, por lo que frecuentemente no tienen una producción mayor a 1.000 ejemplares por tirada. De acuerdo a cifras oficiales (OIC 2010), la tirada promedio de libros a escala nacional para el año 2009 fue de 3.785 ejemplares. Si bien aquí no se discrimina entre editoriales transnacionales e independientes, cabe considerar su evolución durante los últimos veinte años para advertir una cierta tendencia a la baja. En efecto, según la misma fuente, en la década de 1990 la tirada promedio se ubicaba en torno de los 5.000 ejemplares, cayendo durante los años más duros de la crisis a la mitad de esa cifra. Resulta notable que amén de la recuperación económica en Argentina desde 2003, esta cantidad se haya estancado en torno de los 3.500 ejemplares, aún cuando la comercialización de libros alcanzara durante este período niveles récord (OIC 2010). En síntesis, los datos estadísticos corroboran una relativa reducción en la escala del trabajo editorial, lo cual, dada la ausencia de datos más precisos, a modo de hipótesis podemos vincular con el señalado crecimiento del número de editoriales independientes.

Asimismo, estas últimas enfrentan serias dificultades relacionadas con la logística para la distribución nacional e internacional de libros, ante lo que existen distintas estrategias

que podemos resumir en tres grandes opciones, entre las que optan o combinan las distintas editoriales. Por un lado, existe la distribución que realizan por sí solas, lo que mayormente significa por sus propios dueños, en librerías y a través de un stand en distintos eventos culturales; por otro, la estrategia de comercializar sus productos apelando a medios electrónicos como blogs, páginas web y listas de correo electrónico para difundir su catálogo y recibir pedidos; finalmente, la mayoría utiliza la contratación de empresas distribuidoras que posibilitan un alcance mayor en la distribución de sus producciones en el país.

Con respecto a su personal, en la actualidad existen editoriales independientes conformadas por entre uno y tres integrantes estables con algunos colaboradores eventuales bajo la modalidad *freelance*, cuyos títulos editados no superan los 15 y cuentan con tiradas de 30 a 300 ejemplares. En efecto, hace algunos años, el CEP (2005) planteaba que más del 70% de las editoriales creadas en el período 2001-2005 contaban con menos de dos empleados, situación en que se encuentran las editoriales independientes recientemente surgidas. Mientras las medianas empresas editoriales, que cuentan con más de cinco integrantes y tiradas de entre 1.500 y 3.000 ejemplares en promedio, exportan una parte de sus producciones a América Latina y Europa e intervienen en ferias, eventos culturales, grandes librerías y sitios de Internet, las independientes de menor tamaño limitan sus espacios de distribución y comercialización principalmente a sitios web, la venta directa y participación en stands en ferias del libro independiente y, ocasionalmente, otros eventos culturales.

Esto se relaciona, también, con la división de trabajo alcanzada en estos emprendimientos, pues se encuentra muy poco desarrollada y predomina la polivalencia en el empleo: muchas veces una misma persona debe encargarse de las tareas administrativas, artísticas y manuales que demanda una empresa de este tipo. En este marco, los intermediarios culturales (editores, gestores, productores artísticos, entre otros) asumen un lugar decisivo al encargarse de múltiples funciones durante el proceso de producción editorial y porque cuentan con conocimientos expertos que resultan muy valiosos (por ejemplo Editorial Abran Cancha; Pequeño Editor). Algunas editoriales son autogestionadas, es decir, que los propios editores gestionan completamente el trabajo editorial (como Amauta Argentina), en tanto que otras cuentan con una cierta distribución de funciones de sus integrantes (como Corregidor, Ciccus). Con todo, lo más importante es que a diferencia de las grandes empresas multinacionales, el papel del editor es reivindicado como decisivo. Constituye esto una distinción fundamental con los *holdings*, que disponen de estructuras jerarquizadas de gerenciamiento, departamentos de marketing y publicidad, las que tienden a vincularse muy poco con el trabajo editorial. En cambio, en las editoriales independientes el editor no se ve acompañado, salvo contadas excepciones, por tales dispositivos y por tanto el conocimiento y la destreza en su oficio resultan fundamentales.

En la música también se reconoce un tipo de gestión particular del trabajo musical independiente, donde la característica central es el protagonismo del músico sobre el conjunto de las tareas no solamente musicales, sino aun editoriales y de organización. Considerando la diversidad de situaciones, esto abarca desde músicos que autogestionan por completo su trabajo editorial y en vivo, apelando incluso a colaboraciones de amigos, familiares o compañeros, hasta aquellos que recurren a empresas discográficas para editar su material, con una limitada pero cierta división del trabajo en que diferentes trabajadores se ocupan de distintas tareas. Si en el primer caso la gestión se opone por completo a la lógica del trabajo fragmentado y estructurado de las grandes empresas musicales, en

el segundo la diferencia respecto de las multinacionales se reconoce en la primacía del trabajo del músico por sobre los demás. Un ejemplo de ello es la importancia que tiene la contratación del llamado productor artístico por las grandes discográficas, algo prácticamente inalcanzable para los reducidos presupuestos de sellos independientes como Ultrapop, Los Años Luz o Estamos Felices. Este panorama configura una débil división del trabajo en materia de gestión cotidiana musical en la música independiente, atravesada también por un carácter artesanal del trabajo administrativo, organizacional y de gestión, dada la ausencia de recursos financieros para afrontar su contratación profesional.

Desde la perspectiva de los actores, este carácter artesanal de la gestión independiente se reconoce como un trabajo estéticamente cuidado que la diferencia de modo positivo porque se puede observar en la obra final, trátase de un disco o un libro, en tanto no es el resultado de un proceso de producción en serie con fines comerciales, sino el fruto del esfuerzo y el compromiso de artistas e intermediarios.

5. El Estado como garante financiero de la independencia

En la música independiente, los distintos actores, sus situaciones concretas y su ubicación en torno de las condiciones materiales de la producción musical construyen diferentes intereses en torno a ella, por lo que asume múltiples sentidos.

Uno de los más difundidos concibe a lo independiente como una industria cultural pequeña, emergente, con potencialidades de desarrollo empresarial, atravesado por una suerte de sueño americano de éxito desde orígenes de desposesión y sacrificio y que merece promocionarse y financiarse. Es esta una apreciación fuertemente movilizadora en las políticas públicas de fomento de la actividad musical, como las desarrolladas por la Dirección General de Industrias Creativas del GCBA, así como por las organizaciones empresarias, como la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas (CAPIF), sostenida en gran medida en su ocupación intensiva de mano de obra, su utilización de las nuevas tecnologías digitales y su impacto económico en el corto plazo. Por su parte, muchos músicos, aun aquellos que han conformado organizaciones propias como la UMI o MUR y defienden la autogestión como opción de independencia que les permite crear libremente su música, aprecian la intervención de los organismos estatales en la dirección antes señalada al tiempo que la encuentran muchas veces insuficiente. Finalmente, la mayoría de los gestores, críticos y editores de música destacan su desinterés lucrativo en pos de desarrollar artesanalmente sus ocupaciones, muchas veces sin los recursos necesarios, aunque destacando la dimensión humana del vínculo entre músicos, gestores, editores, críticos, etcétera. Todo ello configura una multiplicidad de representaciones de la música independiente, no siempre en armónica convivencia, dadas las desiguales posiciones que ocupan sus actores.

En el caso de la producción editorial, lo independiente se establece respecto de un actor clave, el Estado, aunque para su existencia no sea esto una condición sine qua non como sucede, en cambio, en el caso de la industria del cine nacional (Perelman/Seivach 2005).

No obstante ello, sí se requiere de otras instancias de intervención estatal con determinadas políticas o medidas favorables en cuestiones puntuales: como señalamos antes, la visibilidad y viabilidad, pero también la instauración de subsidios para la traducción de

obras, la participación en eventos y ferias internacionales, o el establecimiento de normas reguladoras relativas al sector, entre otros. De hecho, una de las últimas medidas favorecedoras de la participación de las editoriales independientes ha sido el otorgamiento de subsidios a las traducciones por parte del Estado nacional y del Estado local para la participación en la Feria del Libro de Frankfurt en 2010, cuando Argentina fue país invitado de honor. En 2011, la Dirección General de Industrias Creativas, a través del Programa Opción Libros, financió parcialmente la participación de editoriales en la Frankfurter Burchmesse. Estas articulaciones no implican que la autonomía asociada a lo independiente se pierda, porque su desarrollo y sostenimiento depende de las propias editoriales.

El Estado tiene una función central de apoyo a la actividad, tal como nos señalaba A.A., escritor y editor independiente, a partir de su propia experiencia: “[...] con un amigo en 2004 [...] empezamos un emprendimiento editorial [...]. Apenas habíamos salido [...] y el Plan Nacional de Lectura nos compró 1.101 libros, que tuvimos que salir a editar [...]”. En este planteo se apela al Estado en su rol de apoyo a la comercialización y distribución, no incidiendo en la configuración inicial de esta editorial, ni en la producción del libro que se publica sin subsidios a la producción, a lo cual nuestro interlocutor agregaba: “pensá que habíamos editado 1.000 en total y de golpe nos compró 1.101, ese fue un empujón y nos insufló aire para editar dos libros más [...]. En este momento tenemos 8 libros editados en 4 años”. Otros modos en el que el Estado contribuye al sostenimiento de las industrias independientes es a través de la compra directa; el Ministerio de Educación de la Nación junto con la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares son los organismos que realizan la mayor cantidad de adquisiciones. Asimismo, en menor medida el Ministerio de Desarrollo Social de la Nación, y a nivel del GCBA el Ministerio de Educación, también llevan a cabo algunas compras. Sin embargo, a partir de 2005 el GCBA implementó el programa “Opción Libros”, actualmente radicado en la Dirección de Industrias Creativas y Comercio Exterior del Ministerio de Desarrollo Económico,¹⁴ como una política de apoyo a la bibliodiversidad consistente en la elaboración y difusión de un catálogo de librerías y fondos editoriales. Busca así promover la actividad de librerías independientes y de pequeñas y medianas editoriales locales, fomentando la inserción de estas últimas en el mercado interno y su proyección internacional mediante su apoyo para asegurarles visibilidad en el plano local, nacional e internacional. Por otra parte, algunos editores consideran que lo independiente no puede concebirse desvinculado de instancias políticas y económicas que los constriñen a ser dependientes, como consideraba el editor Miguel Petrecca, de la editorial Gog y Magog: “[...] somos lo contrario: somos una editorial recontra dependiente, dependiente del valor del peso, del precio del papel, de la política de subsidios, o sea, mucho más dependientes que una editorial grande” (cit. en Budassi 2008).

El apoyo financiero del Estado nacional y municipal reviste gran importancia para ambas, si bien la industria editorial cuenta con una ventaja por sobre la música respecto de las líneas de financiamiento, subsidios y premios otorgados en materia literaria. Sin embargo, especialmente durante los últimos años, diversas organizaciones de músicos han comenzado a plantear y exigir apoyo estatal de diversos tipos: normativa legal, financiamiento y promoción, provocando que se haya comenzado a dirigir recursos —en

¹⁴ Este programa, antes de que el Ministerio tuviera dicha entidad, era una Secretaría y “Opción Libros” correspondía a la entonces Subsecretaría de Industrias Culturales.

pequeña cuantía si se los compara con los que reciben otras disciplinas, como por ejemplo el teatro— hacia la producción musical independiente, sea para organizar eventos donde se presenta o para realizar investigaciones al respecto. Aun así, la música independiente se vale bastante más de la actividad privada que la estatal, particularmente debido a la actividad en vivo, de donde muchos músicos obtienen recursos para financiar la edición de sus discos.

En conclusión, si bien pueden hallarse algunas críticas hacia el Estado como institución reproductora de la dinámica de los grandes capitales de la cultura, este tiende a revestir una función de garante de la producción cultural independiente, principalmente desde sus aportes financieros. Estas expectativas se enmarcan en un proceso histórico reciente en que se ha venido reconociendo desde el Estado el peso económico de las industrias culturales y la importancia de su intervención a través de políticas públicas con el objetivo de sostener y fomentar la diversidad cultural (Puente 2007).

6. Lo independiente y el contenido artístico

Tanto en la música como en la edición literaria independiente, si bien se hace hincapié en la independencia como diferencia nodal con el resto de las producciones, existen límites estéticos que no son explicitados pero que pueden encontrarse al indagar qué géneros y estéticas son aludidos bajo esa denominación. Por su parte, los distintos actores entrevistados señalaron especialmente la transversalidad de las producciones independientes, siendo que no se reducen a un género literario o musical específico sino que incluso tenderían a desentenderse de las tajantes divisiones genéricas, las cuales muchas veces consideran arbitrarias y sostenidas solo en virtud de los intereses de los grandes capitales de la cultura. Por otro lado, el material del trabajo de campo nos permitió reconocer que, tanto en la música como en la literatura, las producciones independientes intervienen en una franja relativamente identificable de la oferta estética. Veamos pues de qué se trata.

La música independiente se recorta sobre una dimensión estética, donde se delimita musicalmente lo que así se denomina y la distingue tanto de la música académica como de otros géneros populares (folklore, tango, cumbia, entre otros). En sintonía con las actuales dinámicas de interpenetración, reciclaje y fusión de géneros (Barañano/Martí/Abril/Cruces/Carvalho 2003; García Canclini 2001), la música independiente en Argentina no se identifica con un género o subgénero musical específico, aunque guarda un vínculo privilegiado y tenso con el rock (Alabarces 2008), lo cual se enmarca en la historia local al respecto. Ello se entiende en tanto la producción musical independiente se reconoce por sus actores como un ejercicio creativo y con un fuerte sentido de autonomía, precisamente el de no depender más que de sí mismo. Así puede darse rienda suelta a la creación artística sin reparar en las necesidades, límites o patrones impuestos por el mercado discográfico, lo que encontramos tanto en los planteos de músicos como en los realizados por gestores de sala, programadores o críticos musicales.

Esto configura una referencia al contenido musical que caracteriza a la música independiente. Sin embargo, no se trata de la maestría en la ejecución ni de la calidad del sonido del disco en términos estrictos: es esto lo que la capacidad financiera de las grandes casas editoras puede comprar, contratando músicos de sesión virtuosos o estudios con sofisticado equipamiento digital. Se trata de lo que una de nuestras entrevistadas definió

como “propuesta musical”, entendiendo por ello elementos como la riqueza compositiva, la complejidad sonora, la originalidad en la elección de instrumentos, la articulación rítmica o la innovación melódica.

Su identificación como diferencial de la música independiente se asemeja en cierto sentido a la crítica que Adorno hiciera del contenido estandarizado de la música a gran escala desarrollada por la industria cultural (Adorno 1989), caracterizada por un esquema de estímulo y respuesta propiciado por su industrialización y donde se menospreciaba el sentido innovador y variado de la música. Si los intereses comerciales y las pautas estéticas y de género a las que se ciñe el capital discográfico resultan trabas para la creatividad artística, la música independiente, ajena a ello, se reconoce como una suerte de reservorio para la innovación musical al permitir la expresión de las capacidades compositivas e interpretativas de los músicos, valorando la experimentación, el cambio y la innovación.

Las editoriales independientes, por su parte, muchas veces son consideradas como empresas que establecen una prioridad de la obra (o el catálogo) que pretenden difundir por sobre el público (Colleu 2008). Esto lleva a la dimensión de calidad sobre la que se basa gran parte de la edición independiente, la que se entiende como una apuesta a autores, ideas, obras y creaciones en una lógica diferenciada de las multinacionales. Además, las editoriales independientes se sustentan también en posiciones ideológicas acerca de qué, cómo y para quién editar obras y difundirlas. Por ello debieron realizar una serie de transformaciones significativas para mantenerse en el mercado: la realización de tiradas de menor tamaño, la preferencia del lanzamiento sobre el mercado de reediciones de autores, edición de libros ya consagrados por el público o la crítica para asegurar cierto nivel de venta y la correlativa disminución de las publicaciones de novedades.

En sintonía con esta mirada acerca de la oferta de “calidad”, que las propias editoriales independientes mayoritariamente proponen, se destaca que tienen una rentabilidad menor a los *holdings*, dada la cantidad de volúmenes que manejan y hacen circular en el mercado, a la vez que “suelen ser identificadas públicamente y verse a sí mismas más como actores culturales, más que como empresas con fines de lucro. La editorial es concebida como un medio para difundir ideas, arte y/o conocimientos” (CEP 2005: 15). Empero, Vanoli (2009) señala que la distinción entre grandes grupos editoriales y editores independientes tanto como la concepción de las editoriales independientes en tanto actores político-culturales resulta apresurada porque no todas ellas se conciben de este modo. No obstante, es un énfasis que se sostiene desde distintos actores que apuestan a una especificidad concreta en torno de la edición independiente.

Al no plantearse una competencia abierta con los grandes grupos sino, por el contrario, orientar su producción hacia núcleos especializados o específicos de mercado, la edición independiente es fuertemente valorada en cuanto a la calidad y la constitución de un catálogo de fondo que apueste a nuevos autores y temáticas que contribuyan a la bibliodiversidad.¹⁵ La integración de esta en el propio nombre del colectivo EDINAR, así como su

¹⁵ Según Colleu (2008), el concepto de bibliodiversidad resulta de la apropiación para el caso del libro de la idea de biodiversidad (diversidad de especies biológicas), procurando con ello reflejar la riqueza y la pluralidad de ideas en los libros. Por su parte, distintos miembros de EDINAR han colaborado en la organización a escala global de “El día B” (Día Internacional de la Bibliodiversidad) el 21 de septiembre por primera vez en el año 2010 y luego anualmente, con lo cual se pretende difundir y concientizar la problemática de la edición independiente y donde han intervenido organizaciones editoriales de distintas partes del planeta.

objetivo de respetar el contenido intelectual y la forma gráfica del libro, echa luz acerca de la centralidad que ello reviste en las representaciones de la edición independiente. La bibliodiversidad, por otro lado, moviliza representaciones semejantes a la crítica hacia la estandarización musical ya mencionada, en el sentido en que se denuncia con ella la uniformidad de contenidos que se desprendería como consecuencia de la posición hegemónica de las grandes casas en el mercado editorial.

Además, si bien la producción editorial independiente se difunde por distintos canales de comunicación como Internet o algunas publicaciones especializadas, generalmente no tiene llegada a los medios masivos de comunicación. En estos sellos editoriales la selección de las publicaciones se relaciona con el editor como figura que arriesga a publicar aquello que le interesa, guiándose en su criterio como lector (Botto 2006) o como autor-escritor.

De hecho, el colectivo EDINAR, en una carta publicada en la revista *Ñ*, planteaba que lo independiente como autonomía de esas grandes empresas transnacionales es una de las dimensiones pero no la única:

[...] hay, sin dudas, otras elecciones profesionales que son características de este tipo de emprendimientos: [...] la elección de los temas, la elección privilegiada de los contenidos por sobre el lucro, el cuidado del objeto libro como continente, la armonía, lógica y cuidado del catálogo como objetivos de largo plazo, la persecución de valores éticos en la relación con los autores, los procesos de edición y de comercialización, el respeto por el lector [...].¹⁶

Esta carta sintetiza algunas de las categorizaciones que dan cuenta de esta búsqueda de una configuración distintiva y específica respecto de los *holdings* desde lo artístico y lo literario.

En síntesis, tanto en las editoriales como en la música independiente, los actores sostienen a la exploración, la innovación y la originalidad como valores diferenciales de su producción. Amén de ello, el relevamiento y la observación de los catálogos permitió reconocer que, tanto en las editoriales como en los sellos musicales, las producciones independientes intervienen en una franja relativamente identificable de la oferta estética. Una forma de advertir esto es, a la inversa, encontrar ausencia o casi nula presencia de producciones independientes musicales en géneros populares como la cumbia o el chamamé y de música académica como la ópera o la música de cámara. Por su parte, es evidente en la edición independiente la poca presencia de géneros como autoayuda o material escolar en comparación con la narrativa o el ensayo. En síntesis, la delimitación de contenido en las producciones independientes no es estricta, aunque tampoco inexistente, lo cual sin desmedro del avance sobre distintas variantes estéticas, significa una incontestable hegemonía de los grandes capitales de la cultura en muchos géneros y estéticas en los materiales de lectura tanto como en los musicales.

7. Reflexiones finales

Lo independiente implica la movilización de distintos sentidos culturales e involucra una multiplicidad de prácticas y actores, cuyo abordaje exige indagar qué constituye la

¹⁶ Disponible en: <<http://www.edinar.com.ar/blog/index.php>>.

referencia central de la independencia, es decir, respecto de qué se considera el carácter independiente. Hay en torno de ello un primer nivel de acuerdo general de editoriales, sellos, escritores y músicos en reconocerse independientes de las grandes empresas del sector. Un segundo nivel involucra los vínculos comerciales con tales capitales, lo cual en la música mayormente es señalado por los propietarios y gerentes de sellos discográficos como una posibilidad de crecimiento y oportunidad de negocios que no atenta contra el proceso de producción, mientras para muchos músicos y editores la independencia exige la ausencia de tales vínculos. Otro nivel de divergencias se da respecto del rol del Estado: si en el sector editorial prima un reconocimiento general de la necesidad de asistencia estatal, en la música independiente esta afirmación pierde fuerza. Es posible suponer que ello se deba a que la industria editorial ha tenido históricamente posibilidades de acudir a licitaciones o subsidios que favorecen a la actividad independiente, en tanto la actividad musical está mucho menos familiarizada con esas posibilidades. Además, esto colabora con la alta precariedad e informalidad del sector de música independiente, puesto que existirían pocas ventajas en la regularización formal de su actividad en comparación con otras disciplinas.

Por otra parte, la diversidad en la oferta cultural es reivindicada por distintas instituciones de alcance global como la UNESCO o la ya mencionada EDINAR, en Argentina, y se plantea como un beneficio para la cultura en su conjunto. A este respecto, se reconoce en lo independiente la capacidad de saldar una deuda que las grandes corporaciones, interesadas meramente en su negocio, tendrían con lo diverso, al permitir la participación de numerosos actores. Asimismo, la calidad de los productos culturales es una característica señalada tanto por productores (músicos, escritores) como por intermediarios (críticos, managers, agentes, editores) y se funda en la consideración de que el interés comercial de los grandes capitales desprecia la riqueza y complejidad compositivas de las obras privilegiando elementos decorativos y secundarios que les garanticen adecuadas tasas de retorno. Al no encontrarse regida meramente por el interés comercial, la producción independiente puede dar lugar a (aunque no garantizar) productos de mayor calidad artística. Finalmente, la producción cultural independiente es reconocida, fundamentalmente por los organismos oficiales, como una herramienta potente de desarrollo económico y social, algo que se ha acentuado en los últimos años y en virtud de lo cual se han destinado fondos para su financiamiento.

Hay diferentes cuestiones de lo hasta aquí trabajado que es necesario puntualizar. La primera gira en torno del surgimiento de estos fenómenos, pues resulta característico que tanto la edición como la música específicamente independientes emergieron como fenómeno visible durante la última crisis argentina, sean nuevos emprendimientos o hayan tenido trayectoria previa. Los emprendimientos independientes, que aprovechan espacios de mercado que los grandes capitales del sector musical y editorial dejan vacantes, enfocan su actividad en la exploración y la innovación. Esto no significa que los grandes conglomerados o empresas no se interesen por ellas, sino que en gran medida han desestimado ese espacio de riesgo para apropiarse en un paso siguiente de esos productos y reubicarlos en el mercado una vez que han alcanzado cierta escala.

Ahora bien, en los dos casos observados la producción no siempre es enteramente independiente. Muchos de estos emprendedores dependen del trabajo ajeno (en ocasiones impago y casi siempre informal) para llevar a cabo sus proyectos. En tal sentido, si bien sucede aquí lo mismo que en cualquier otra actividad que involucre emprendimientos de

pequeña escala y pueden encontrarse demandas y reclamos por el escaso apoyo estatal y la necesidad de marcos legales específicos, distintos sentidos asignados a la cultura tales como la expresión de la diversidad, creación y oportunidad de participación social, colaboran en la construcción de representaciones más aprobatorias que críticas con respecto a sus procesos de contratación de mano de obra y condiciones de trabajo.

La forma mercantil de las producciones independientes abordadas (a saber, libros, discos, conciertos) plantea la necesidad de problematizar el financiamiento de estos emprendimientos, siendo que de tal modo no se diferenciaría de los grandes capitales de la cultura más que en su tamaño. En términos más estrictos, ambos son dependientes de la realización de esas mercancías y, por tanto, igual de independientes. En este marco se comprende el rápido crecimiento de una institución como la UMI, en tanto facilitadora de recursos para la edición discográfica por parte de sus músicos miembros, así como la importancia de la FILA, la que se ha constituido en un espacio de muestra y venta de ediciones independientes cada vez más apreciado por las editoriales.

En tanto los actores involucrados pueden desconocer o bien restarle importancia, las ciencias sociales se deben una consideración crítica de la pretensión de ajenidad a una lógica comercial, de las fuentes de financiamiento y de las condiciones sobre las que se sostiene la producción cultural independiente. Por un lado, porque la omisión de tal consideración puede llevar equivocada y acríticamente a equiparar un nicho de mercado con un reducto contra hegemónico o de resistencia en el campo de la cultura. Por otro lado, porque merece especial atención la centralidad que asumen los nuevos intermediarios culturales en la actividad independiente y el espacio de la intermediación cultural (blogs musicales, críticas de libros, eventos culturales, radios comunitarias, entre otros). En primer lugar, en la actividad discográfica y editorial los productores ocupan un espacio central conjuntamente con los intermediarios culturales: críticos, gestores culturales, editores, curadores, productores artísticos, propietarios de pequeños sellos y editoriales. En ambos casos, la escasa división del trabajo provoca que muchas veces los distintos intermediarios deban ocuparse de tareas que en otra escala se encuentran a cargo de operarios especializados o bien empresas contratistas, como por ejemplo las tareas de difusión y prensa. En segundo lugar y en el marco de la popularización de las tecnologías digitales, tanto la producción musical como las editoriales independientes se han valido crecientemente de Internet, sean blogs, comunicaciones vía *e-mail* o redes sociales, para difundir, comercializar y publicitar sus obras. En el caso de la música, también adquieren importancia los programas de radio y los suplementos juveniles de los diarios de gran tirada, pues si bien se trata mayormente de excepciones, las apariciones en ellos significan un salto en la escala publicitaria media de la música independiente. Tercero, en ambos resulta clave la presencia del Estado a través de los distintos organismos intervinientes en sus políticas públicas, sea en la investigación de su actividad, la organización de eventos o la asignación de financiamiento. Una cuestión significativa tanto en la edición como en la música es la constitución de organizaciones no sindicales, entre las que UMI y EDINAR constituyen los ejemplos más relevantes más no los únicos. Las organizaciones preexistentes, en especial las de carácter clasista como el Sindicato Argentino de Músicos o el Sindicato Gráfico Argentino, se vieron superadas por el desarrollo de la producción independiente, cuyos actores tienden a desenvolverse fuera de relaciones salariales y con altas tasas de informalidad e inestabilidad, no han encontrado en ellas herramientas adecuadas para defender sus intereses.

La multiplicidad de sentidos que hace a la independencia en la cultura impide que pueda hablarse de “una” independencia tanto en las editoriales como en la música. Esto se sustenta en que el carácter independiente ha sido construido en relación con representaciones de orden político, ideológico, económico, artístico y social, por lo cual se trata antes bien de un terreno de disputa donde confluyen distintos intereses. El término independiente puede ser pensado como una categoría contextual que remite a los procesos antes descriptos e involucra diversos actores, posicionados de desigual manera. Aquí aparecen, además, distintas dimensiones y representaciones de lo independiente que se movilizan, enfrentan y negocian, pues los sentidos nunca son totalmente hegemónicos (Williams 1977), implican siempre estas disputas pues operan movilizandando imágenes, concepciones y prácticas diversas.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1989): “On Jazz”. En: *Discourse*, 1, 12, pp. 45-69.
- Alabarces, Pablo (2008): “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”. En: *Revista Transcultural de Música*, 12. En: <<http://www.sibetrans.com/trans/a92/posludio-musica-popular-identidad-resistencia-y-tanto-ruido-para-tan-poca-furia>> (16.04.2012).
- Alianza de Editores Independientes Argentinos por la Biodiversidad (2010): “Blog”. En: <<http://www.edinar.com.ar/blog/index.php>> (03.10.2010).
- Barañano, Ascensión/Martí, Josep/Abril, Gonzalo/Cruces, Francisco/Carvalho, José Jorge (2003): “World Music, ¿El folklore de la globalización?”. En: *Revista Transcultural de Música*, 7. En: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/redonda.htm>> (13.12.2011).
- Benito, Karina (2007): “Metáforas de la cultura independiente”. En: <http://webiigg sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%204%20Objetos%20culturales%20Arte%20Estetica/Ponencias%20Eje%204/BENITO%20KARINA.pdf> (30.03.2012).
- Biagini, Hugo (1989): “La identidad, un viejo problema visto desde el nuevo mundo”. En: *Nueva Sociedad*, 99, pp. 96-103.
- Botto, Malena (2006): “1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial”. En: Diego, José Luis de (ed.): *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 209-249.
- Budassi, Sonia (2008): “Los nuevos desafíos de la resistencia editorial”. En: *Diario Perfil*, 10 de agosto 2008. En: <<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0285/articulo.php?art=9068&ed=0285>> (02.04.2012).
- Centro de Estudios para la Producción (2005): “La industria del Libro en Argentina”. En: *Síntesis de la Economía Real*, 48, pp. 53-82.
- Cohnheim, Nicolás/Geisinger, Damián/Pienika, Ernesto (2008): *Impactos de las nuevas tecnologías en la industria musical*. Montevideo: Universidad de la República.
- Colleu, Gilles (2008): *La edición independiente como herramienta protagónica de la biodiversidad*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Correa, María Eugenia (2011): “La producción cultural del diseño. El caso de los diseñadores independientes de la ciudad de Buenos Aires”. En: *Trabajo y Sociedad*, XV, 17, pp. 329-342.
- Corti, Berenice (2007): “Las redes del disco independiente: apuntes sobre producción, circulación y consumo”. En: AA. VV. (eds.): *Las Industrias Culturales en la Ciudad de Buenos Aires. Concurso de ensayos 2007*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 55-79.

- Diego, José Luis de (2006): "1976-1989. Dictadura y democracia: la crisis de la industria editorial". En: Diego, José Luis de (ed.): *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 163-207.
- Escalante Gonzalbo, Fernando (2007): *A la sombra de los libros: lectura, mercado y vida pública*. México: El Colegio de México.
- Fernández, Teodosio (1998): *Literatura Hispanoamericana: Sociedad y Cultura*. Madrid: Akal.
- García Canclini, Néstor (2001): *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Ghirardi, Olsen (2007): *La Generación del '37 en el Río de la Plata*. Córdoba: Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Córdoba.
- Guerra Lage, María Cecilia (2009): "Intervenciones urbanas en la ciudad global. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)". En: *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 7, 1, pp. 355-374.
- Laboratorio de Industrias Culturales (2006a): *Boletín CLICK*, 1, septiembre.
- (2006b): *Boletín CLICK*, 2, octubre.
- (2009): *Libros, música y medios*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- (2011): *Boletín CLICK*, 20, marzo.
- Marial, José (1955): *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe.
- Minelli, María (2004): "Algunas formas menores en la cultura argentina de fines del Siglo xx". En: *Revista Astrolabio*, 2, UNC. En: <<http://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/issue/view/23>> (14.03.2012).
- Observatorio de Industrias Creativas (2010): *Anuario 2009*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad.
- (2011a): *Anuario 2010*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad.
- (2011b): *La Industria de la Música en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad.
- (2011c): *Catálogo de editoriales independientes*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad.
- Palmeiro, César (2005): *La industria del disco*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Pellettieri, Osvaldo (1990): "Teatro independiente: Utopía, continuidad y ruptura". En: *Espacio de Crítica de Investigación Teatral*, 4, 8, pp. 67-80.
- Perelman, Pablo/Seivach, Paulina (2005): "La viabilidad económica de las industrias culturales. Un comentario sobre el funcionamiento a través de los mecanismos de mercado y la necesidad de intervención por parte del Estado". En: *Observatorio. Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires*, 2, 3, pp. 86-92.
- Ponieman, Víctor (2008): "El rol creciente de los sellos independientes. Empresas que afianzan su importancia dentro del nuevo esquema de negocios". Conferencia dictada en el marco de la Feria Internacional de Música de Buenos Aires, 4-7 de septiembre.
- Puente, Stella (2007): *Industrias Culturales*. Buenos Aires: Prometeo.
- Roig, Arturo (1981): *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Uhart, Claudia/Molinari, Viviana (2009): "Trabajo, política y cultura: abriendo espacios de producción material y simbólica". En: Wortman, Ana (ed.): *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 155-174.
- UNCTAD (2010): *Creative economy report*. Genève: United Nations.
- Vanoli, Hernán (2009): "Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina". En: *Apuntes de Investigación/Taller*, 15, pp. 161-185.
- Vera Rojas, Yumber (2008): "Sello propio". En: *Página/12*, 18/09.
- Williams, Raymond (1977): *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

- Wortman, Ana (2008): “Industrias culturales argentinas: entre lo global y lo local”. En: Observatorio de Industrias Creativas (ed.): *Anuario 2006-2007*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad, pp. 10-13.
- Yúdice, George (2002): *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.