

Introducción del libro

“Otro Cantar, la música independiente en Argentina”

www.otrocantar.com

La cultura oficial sale a tu encuentro, pero al underground tienes que ir tú.

Frank Zappa

Cuando el concepto *cultura independiente* aún circulaba tímidamente en ámbitos académicos, mediáticos o artísticos, el catedrático español **Ramón Zallo** nos transmitía su significado con suma claridad. En uno de sus libros, *El Mercado de la Cultura*, publicado en 1992, la describía como aquella “delimitada por la búsqueda de una eficacia estrictamente estética, **ideológica** o política (...) más allá de una rentabilidad económica”, con modos de trabajo y estructuras organizativas totalmente específicas.¹ Esta definición de Zallo se ajustaba –y hoy nos sirve para referirnos– a algunas de las expresiones artísticas no contempladas por la jerarquía social-cultural dominante. Cabe recordar que esa jerarquía se ha ido caracterizando por fijar sus criterios de selección de acuerdo a las mayores o menores posibilidades de lucro.

Años más tarde, el término *independiente* comenzaría a ser utilizado con mayor frecuencia en el **campo** del arte para calificar a aquellas obras, compositores y autores de la *periferia* respecto de un *centro* dibujado por el mercado. Ese mismo centro había sido imaginado históricamente por los que detentaban la autoridad, con distintas formas y justificaciones, para agrupar a lo admitido y valorado, diferenciándolo de aquello que no lo era. A mediados del siglo XIX, por ejemplo, las

¹ Zallo, Ramón (1992), *El mercado de la cultura: Estructura económica y política de la comunicación*. Donostia (España), Tercera Prensa, p.18.

pinturas impresionistas –que proponían una nueva forma de representación de la realidad– fueron inaceptadas en las exposiciones oficiales parisinas y destinadas al “Salón de los Rechazados” (*Salon des Refusés*). A pesar de las críticas, estas pinturas que habían surgido como reacción contra el arte académico y sus temas clásicos, con el tiempo alcanzarían el éxito y el reconocimiento internacional. Incluso, algunos compositores europeos fueron influenciados por este movimiento y así dieron origen al llamado “**impresionismo musical**”.

Aunque por razones diferentes a las de aquellos curadores franceses, en nuestros días siguen existiendo obras que son desconocidas, discriminadas o vapuleadas por los “expertos” legitimados por la sociedad. Inclusive, ciertos artistas y sus creaciones suelen ser relegados también por los inversores por “no encajar” en los establecidos parámetros de éxito. Al margen de los especialistas (sean productores, críticos o periodistas), es innegable que en las diversas artes todavía suele actualizarse la figura de los *refusés*. No obstante, en la música conviven solistas y grupos que también han sabido construir sus propios *salones de exposición* –algunos incluso con una gran convocatoria– y así han planteado una alternativa a las formas de producción y, en ciertos casos, a las estéticas imperantes.

A partir de allí, una intención recorre estas páginas y las justifica: revelar otro modo de hacer música y ser músico –que hoy atraviesa distintos géneros o estilos– en una era dominada por el lenguaje del mercado globalizado y signada por tecnologías digitales que marcan el inicio de otro modelo. Este nuevo paradigma modifica no sólo la fuente principal de ingresos para la industria discográfica, sino que incide en el proceso de producción, circulación y consumo de música en todo el mundo.

Por otra parte, en este libro existe un deseo subyacente: apreciar la música en tanto manifestación artística, humana e identitaria, más allá de todo atributo económico. En otras palabras, estas líneas aspiran a contagiar una necesidad: la de redescubrir y pensar ese instinto insoslayable que excede lo mercantil e industrial y, a veces, cualquier tipo de cálculo. Ahora bien, este propósito no pretende de ningún modo simplificar un entramado complejo de relaciones de poder, sino que, por el contrario, a sabiendas de determinados intereses, aquí se intenta examinar el campo musical en todas sus aristas, pero haciendo foco en el sector independiente. De este modo, la investigación se centra en los músicos que autogestionan sus carreras artísticas y, por lo general, han sido olvidados o ignorados (salvo honrosas excepciones) por los analistas, los medios masivos de comunicación o ciertos gestores culturales públicos y/o privados. Sin embargo, desde hace unos años comienza a entreverse una transformación en la situación de estos músicos, a la luz de los cambios tecnológicos y las organizaciones o movimientos que ellos mismos vienen formando en diferentes sitios para bregar por sus derechos, solucionar problemas comunes y atraer a los oyentes ávidos de “nuevas” canciones. Asimismo, la ubicua Internet también ayuda, en algunos casos, a captar la atención de aquellos consumidores que hasta el momento sólo han sido interpelados y/o deslumbrados por los intérpretes y géneros en boga.

Entrelazado al anterior, otro designio da origen a este escrito: contar la autogestión en la música, con el acento puesto en nuestro país, a través de una organización representativa y del testimonio de sus integrantes. En este punto debemos señalar que la elección no es azarosa, pues dirigir hoy la mirada hacia los músicos que se auto-producen implica enfocarse inevitablemente hacia una ONG

argentina que los contempla, reúne y protege: la Unión de Músicos Independientes, alias “la UMI” o “la Unión”. Entonces, transcribir la historia de esta asociación se torna un fin en sí mismo, pues supone compartir una experiencia inédita en el mundo, impulsora de otras organizaciones de músicos y ejemplo de los frutos del trabajo en equipo y solidario (algo poco frecuente hasta entonces en el ámbito de la música). De todos modos, el porqué la UMI amerita ser narrada se irá develando en el transcurso de la lectura.

Para comenzar, podemos afirmar que “la Unión” actúa como bisagra para los músicos independientes locales en cuanto a la defensa de una forma de producción y ciertos derechos, pero sobre todo como colectivo de artistas que ha conseguido beneficios no sólo para sus asociados sino también para toda la actividad musical argentina. Así ha podido recuperar, sólo en alguna medida por el momento, el equilibrio perdido por los dictámenes de los actores con mayor incidencia en el mercado de la música: las compañías multinacionales o mega-discográficas, con la complicidad de los grandes medios de difusión. Pues la música, como otras expresiones artísticas, ha devenido en una importante industria cultural, con intérpretes generadores de grandes ganancias que seducen a empresarios nacionales e internacionales. Esto explica su lugar destacado en el espacio económico global y su creciente concentración en unos pocos conglomerados del entretenimiento.

Desde esta perspectiva, mirar hacia otro sitio, más allá del horizonte delineado por los emisores siempre funcionales al capital, implica buscar un resquicio, incluso complementario, a esa realidad. Así, la presentación de otras voces y prácticas distintas a las visualizadas por los investigadores y los llamados **mass media**, dará lugar

a nuevas problemáticas, definiciones y sentidos que pueden ser útiles para pensar el mundo de la música y observarlo desde una óptica diferente. A partir de allí, aquí se intentan responder, entre otras cuestiones, ¿qué características distinguen a un músico independiente de otro que no lo es? ¿Desde cuándo existe esta categoría? ¿Qué representaba esta condición hace una década? ¿Cómo se piensan a sí mismos este tipo de músicos? ¿Qué los distancia o diferencia de una **compañía discográfica**?

En el medio de esos interrogantes aparece la Unión de Músicos Independientes. Será a partir de esta experiencia colectiva que el libro buceará entre diversos relatos, indagando el significado recóndito de la autogestión en la música. Esto conducirá a nuevas preguntas: ¿Qué necesidad tan fuerte en los músicos viene a cubrir la UMI? ¿Por qué permanece y, más aún, crece esta ONG? ¿De qué modo ha modificado la escena para los músicos independientes locales? ¿Por qué se sienta en la “mesa de discusiones” de los actores más poderosos dentro de ese campo? ¿Por qué se están comenzando a escuchar sus propuestas? ¿Por qué apremia la necesidad de legislar sobre la música? Y, en este sentido, si en el 2006 las encuestas decían que “el 93.6% de los argentinos escuchan música”² y, en el 2007, que en nuestro país se consume más música que otro bien cultural³, ¿por qué este arte aún no tiene su Instituto Nacional, como sí lo tienen el teatro y el cine? Por otro lado, en un momento donde disminuye considerablemente la venta de discos y se habla de una crisis en la industria discográfica, ¿por qué aumenta la cantidad de títulos publicados a través de

² Getino, Octavio (2006), “El capital de la cultura. Las industrias culturales en Argentina y en la integración MERCOSUR”, Buenos Aires, Senado de la Nación Argentina y Parlamento Cultural del MERCOSUR, en SinCA (Sistema de Información Cultural de la Argentina)-Centro Cultural de la Cooperación, *Libros, Música y Medios* (2008), Buenos Aires, Argentina, Ediciones CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, p. 36.

³ Ver artículo de San Martín, Raquel (2007), “Cae la lectura de libros y crece el consumo musical”, en Diario *La Nación*, 23 de julio.

los convenios de la UMI y, a la vez, crece el número de sus asociados? Al fin y al cabo, a pesar de las dificultades aún existentes, ¿puede afirmarse que hoy, en la música, de algún modo está triunfando la autogestión?