

# **Reestructuración productiva e industria cultural: emprendedorismo, independencia y precariedad en los trabajadores de la música en Avellaneda.**

Guillermo Quiña.

Cita:

Guillermo Quiña (2016). *Reestructuración productiva e industria cultural: emprendedorismo, independencia y precariedad en los trabajadores de la música en Avellaneda. II Congreso de la Asociación Argentina de Sociología. Asociación Argentina de Sociología, Villa María.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-046/108>

**Reestructuración productiva e industria cultural: emprendedorismo, independencia y precariedad en los trabajadores de la música en Avellaneda.**  
**Guillermo Quiña (UNDAV-UBA)**

La producción musical es uno de los ámbitos de la cultura donde más comúnmente se suelen ejemplificar las transformaciones y reestructuraciones productivas vinculadas con las nuevas tecnologías infocomunicacionales, lo que tiende a plantearse como garantía de mayor diversidad cultural así como de más y mejores oportunidades para el trabajo de los músicos. Sin embargo, esto es desmentido por los datos empíricos: el mercado musical continúa concentrado a escala global en las grandes distribuidoras transnacionales de música (ahora en versión digital) y la gran mayoría de los trabajadores de la música (a los que hoy se opta por denominar ‘productores’) ve progresivamente empeorar sus condiciones de trabajo. En esta ponencia nos detendremos en este último punto, con el objeto de indagar en el terreno concreto las implicancias que estas transformaciones tienen sobre el trabajo en el ámbito musical en términos de las condiciones de contratación, ingresos, seguridad, entre otras, que han venido desplegándose en este ámbito en los últimos años, en especial en la periferia de grandes centros urbanos. Para ello hemos aplicado un cuestionario autoadministrado a 161 grupos musicales de la zona de Avellaneda (Prov. de Bs. As.) y realizado asimismo entrevistas con distintos actores (músicos, sonidistas, gestores, etcétera) de la actividad, procurando un abordaje de tipo cualicuantitativo que nos permita abordar la diversidad de situaciones en el sector. Se concluye que la producción musical independiente, pese a representarse bajo nociones de emprendedorismo e independencia como extraña a los negocios de la gran industria cultural, no se encuentra ajena a transformaciones del mercado laboral de mayor alcance y a escala planetaria, lo que implica no sólo altos niveles de precarización, salarios por debajo del valor de reproducción de la fuerza de trabajo y pésimas condiciones de seguridad sino la necesidad de pensar a los músicos, técnicos y demás profesionales del sector como trabajadores de la cultura.

Palabras Clave: Música independiente – Condiciones de trabajo – Precariedad – Trabajadores de la cultura

**Música y nuevas tecnologías: ¿está todo dicho?**

La producción, distribución y el consumo musical conforman uno de los ámbitos de la cultura donde más comúnmente se suelen ejemplificar las transformaciones y reestructuraciones productivas vinculadas con las nuevas tecnologías digitales de información y comunicación. No sólo respecto a una suerte de crisis de los formatos físicos tradicionales (CDs, DVDs, etcétera) sino también en

cuanto a las posibilidades que ofrecerían para garantizar mayor diversidad cultural así como de más y mejores oportunidades para el trabajo de los músicos.

Y es que ciertamente los formatos digitales permitieron una rápida circulación de las mercancías musicales a escala global y los teléfonos celulares y reproductores portátiles de música potenciaron la escucha cotidiana, alimentando también expectativas democratizadoras de la escucha y la producción en torno de la utilización de tecnología digital en la música.

Si bien la industria de la música ha estado desde sus inicios marcada por los avances tecnológicos (desde la invención del gramófono, pasando por la del disco de vinilo en los 40 y del CD en los 80), la diferencia, según apunta Yúdice (2007) es que, a diferencia del cambio tecnológico previo, que tendió a agigantar el negocio discográfico, esta nueva ola de innovaciones en materia de tecnologías digitales ha generado la tendencia contraria. Y lo habría logrado no sólo permitiendo a los usuarios compartir y transferir obras musicales en formato virtual prácticamente entre cualquier punto del planeta, sino abaratando y facilitando la producción fonográfica tanto para nuevos y pequeños sellos musicales como para los propios músicos. Por ello es frecuente encontrarse con el señalamiento de que el abaratamiento y masificación de las tecnologías digitales tienen un efecto profundamente positivo sobre la música independiente y, por ende, sobre la diversidad musical, ya que el proceso de producción resultaría mucho más barato y no harían falta ya los grandes desembolsos de capital que se requerían en otras épocas para editar un disco.

Hasta aquí, parecería estar todo dicho en cuanto al vínculo entre las nuevas tecnologías digitales y la producción musical. A primera vista, la digitalización de la música sólo parece tener aspectos positivos para todos los actores, salvo para los grandes consorcios de la industria discográfica, que no comprenderían que su modelo de negocios basado en la propiedad de las copias de los fonogramas y su distribución a gran escala así como su empeñamiento en perseguir a los consumidores que comparten o descargan música a través de Internet ya no se condice con el estado de avance de la tecnología, otra afirmación que no es raro encontrar entre los estudios abocados a las nuevas tecnologías y la cultura.

Es cierto que el proceso de producción fonográfica, gracias a las tecnologías digitales, resulta mucho más accesible para los distintos actores involucrados, en especial los propios músicos, y de ello no cabe esperar otra cosa que una crecimiento exponencial de la autogestión, la diversidad musical y el enriquecimiento de los repertorios musicales.

Sin embargo, la particularidad de que la música en el capitalismo asume la forma de mercancía y, por tanto, se subsume a la lógica de acumulación del capital, exige que la abordemos como tal y no sólo como una actividad que realizan individuos aislados entre sí y ajenos a los procesos económicos que atraviesan a las industrias culturales.

En un libro que lleva ya algunos años de publicado (Anderson, 2007), su autor sostiene que en la era digital desaparecen muchas de las restricciones de escala de la economía tradicional que modifica sustancialmente las posibilidades de supervivencia de producciones musicales más pequeñas, dando lugar a una proliferación de economías de pequeña escala.

Ahora bien, distintos estudios sobre el mercado discográfico digital han echado por tierra esta hipótesis, advirtiendo que la mayor parte de la oferta musical de sitios de streaming como Deezer, Spotify o Rhapsody no han vendido copias, en tanto mucho menos de una quinta parte de la sus catálogos explican la casi totalidad de sus ingresos (Quiña, 2015). Asimismo, cabe agregar que el mercado digital de música es uno de los más concentrados del planeta, incluso más aunque que el de soportes físicos: según la consultora estadounidense Music Watch, en 2014 sólo entre Amazon, Google y Apple se repartían más del 80% de las descargas pagas de música en Estados Unidos, el mayor mercado del mundo. Finalmente, a la fecha –IFPI acaba de publicar su informe anual sobre el sector a escala global- y pese a lo que desde hace años se viene sosteniendo respecto de la crisis de los discos como sostén del negocio musical (Yúdice 2007), todavía en 2015 la venta de discos en formatos físicos y digitales representa la mayor parte del negocio fonográfico global (60%) y la recaudación por venta de discos físicos duplica a la generada por el streaming (tanto los servicios de suscripción como los basados en publicidad).

En otros términos, de lo que se trata es de dilucidar en qué medida el carácter mercantil de las obras musicales puede ser eludido por las transformaciones tecnológicas y cuáles son las realidades que frente a ello enfrentan los propios músicos, aspecto que no suele ser indagado por los abordajes sobre la temática.

Por ello, algunas de las preguntas que motivan esta ponencia son ¿qué sucede en este marco con el trabajo de los músicos? ¿Qué posibilidades encuentran para poder vivir de su trabajo musical? ¿En qué condiciones se despliega? ¿Han servido las nuevas tecnologías para modificarlas? Nuestro objeto es indagar en el terreno concreto las implicancias que estas transformaciones tienen sobre el trabajo en el ámbito musical en términos de las condiciones de contratación, ingresos, seguridad, entre otras, que han venido desplegándose en este ámbito en los últimos años, en especial en la periferia de grandes centros urbanos.

Este trabajo se enmarca en la intersección de dos proyectos de investigación radicados en la Universidad Nacional de Avellaneda, bajo la dirección del autor. El primero lleva por título “Las industrias culturales en los suburbios. Una exploración de la producción musical independiente en el Partido de Avellaneda.” y corresponde a la programación UNDAVCyT 2013 de esa casa de estudios; el segundo es un proyecto PICT de la Agencia Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (convocatoria 2014) intitolado “La producción de música independiente como trabajo creativo.” En

el marco del primero hemos aplicado un cuestionario autoadministrado a 161 grupos musicales de la zona de Avellaneda (Prov. de Bs. As.) que se inscribieron en el festival Arde Rock III, organizado en 2015 conjuntamente por la Municipalidad de Avellaneda y la Unión de Músicos de Avellaneda, consistente en la producción de conciertos en vivo en distintos espacios que posee el municipio y nos encontramos realizando entrevistas con distintos actores (músicos, sonidistas, gestores, etcétera) de la actividad, procurando un abordaje de tipo cualicuantitativo que nos permita abordar la diversidad de situaciones en el sector. En estas páginas se presentan especialmente los resultados de la primera de estas instancias del trabajo de campo, aunque asimismo apelamos a entrevistas realizadas en investigaciones anteriores a músicos y otros actores del ámbito musical para ilustrar algunos de los aspectos abordados que, a su vez, serán profundizados en la segunda etapa de campo actualmente en curso.<sup>1</sup>

### **Resultados preliminares de la encuesta**

Un aspecto que nos ha interesado puntualmente indagar en la encuesta concierne a la frecuencia de la actividad en vivo de los grupos musicales. A este respecto, ha resultado particularmente llamativa la elevada frecuencia de conciertos que la gran mayoría de las bandas manifiesta tener. En concreto, 7 de cada 10 bandas tocan al menos una vez por mes y más de 2 de esas 7 lo hacen cada 15 días o más frecuentemente, lo que representa una nutrida oferta musical para el distrito. Si a ello se agrega que de las 3 bandas restantes, 2 manifiestan tener actividad musical en vivo cada dos o tres meses, tenemos una dinámica musical notablemente activa en la que sólo el 10% de las bandas inscriptas toca en vivo menos de 4 veces al año. En otras palabras, la gran mayoría de las bandas inscriptas tiene actividad en vivo de modo regular, lo que implica como punto de partida una gran vitalidad musical independiente en la zona.

Los datos obtenidos nos despiertan dos inquietudes puntuales que deberemos tener en cuenta en la siguiente etapa del campo, basada en una aproximación cualitativa mediante entrevistas en profundidad, así como en el análisis final de los resultados. Por un lado, la necesidad de indagar cómo se desarrolla esta nutrida actividad en términos formales y lo que puede representar para los músicos para su reproducción, esto es, las formas que el ingreso de los músicos asume, sea un salario (cachet), una ganancia (por la venta de entradas) o una colaboración voluntaria del público (“a la gorra”) y las modalidades de contratación de los distintos artistas, técnicos y otros trabajadores. Por otro, que esa cantidad abultada de conciertos ofrece una pauta de la importancia económica de la actividad aún más allá de los propios músicos, siendo que según los números arriba expuestos y para la muestra en cuestión el total ronda los 1950 recitales o presentaciones en vivo por año, una cifra

<sup>1</sup> Esta ponencia recupera varios de los intereses e inquietudes desplegados en un trabajo reciente donde fueron presentados los primeros resultados del relevamiento (Quiña & Moreno, 2016).

que en la realidad del distrito es mayor dado que el cálculo corresponde sólo a las bandas inscriptas al concurso. Lo primero, refuerza la importancia ya señalada acerca de recuperar elementos de la sociología del trabajo y la producción cultural en el abordaje del fenómeno en pos de analizar las características que asume la dimensión laboral. Lo segundo reclama la perspectiva de la economía política de la cultura por cuanto se encuentra aquí en juego todo un entramado de prácticas, actores e instituciones que constituye una dinámica económica particular con necesidades y demandas específicas.

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

Los datos obtenidos de la muestra, en efecto, advierten que apenas 30 de las 161 bandas relevadas (es decir, menos del 20%) ensayan en sala propia o en la casa de alguno de los miembros del grupo. Mas allá del llamado de atención que estos datos permiten hacer respecto de la persistencia de prácticas “tradicionales” en la actividad cotidiana de los músicos a pesar de las nuevas tecnologías digitales, nos interesa señalar la constancia de desigualdades en torno a la infraestructura que requiere la actividad musical, como lo es la necesidad de una sala de ensayo. Pues de aquí podemos inferir que el costo por el uso de salas de ensayo privadas<sup>2</sup> no es algo que merezca ser ignorado al momento de avanzar en el análisis sobre los casos concretos, más allá de las facilidades o descuentos con que cuenten los músicos para ello (por ejemplo, cuando se comparte la sala con otras bandas o algún familiar o amigo les reduce el precio del alquiler).

Lo mismo que respecto de las salas de ensayo sucede con la edición musical. Pese a que distintos autores han insistido con las nuevas facilidades con que cuentan los músicos para grabar y editar en virtud de las nuevas tecnologías digitales, lo que implicaría una etapa histórica sustancialmente diferente a otras cuando se requerían grandes desembolsos de dinero para alcanzar un disco, los datos relevados indican una realidad que difiere sustancialmente de estas expectativas. Para dar cuenta de ello, apelamos a tres aspectos de la producción y el trabajo musical y fonográfico.

---

<sup>2</sup> Cabe notar que, a la fecha, el precio del alquiler de salas de ensayo se ubica entre los \$80 y los \$150 la hora, (casi lo mismo que cuesta una entrada para un espectáculo en vivo de música independiente) según la ubicación geográfica, características, horarios y días de la semana.

Por un lado, el lugar elegido por las bandas para la grabación continúa en gran medida siendo las salas de grabación tradicionales. Mientras sólo el 15% de las bandas afirmó haber utilizado salas propias (“caseras”) para sus grabaciones (más allá de si ellos mismos hayan editado o no dicho material), la gran mayoría restante continúa utilizando salas de grabación privadas. Esto configura una realidad en la que, al igual que en el caso de los ensayos, la utilización de infraestructura adecuada demanda un gasto considerable por parte de la banda y un elemento que aleja de la posibilidad de grabación a quienes no cuentan con sala propia ni con los recursos para afrontar el alquiler de sala. Aún cuando pueda contarse con las tecnologías digitales necesarias para registrar en formatos digitales el sonido de la banda, resulta necesaria una infraestructura adecuada que no es sencillo -ni se encuentra muchas veces al alcance de los músicos- de montar por propia cuenta, en atención a los requerimientos de aislamiento acústico, microfonado, ventilación, etcétera. Si bien esto no resulta una gran complicación cuando se trata de uno o dos músicos (una habitación pequeña puede adaptarse temporalmente a los efectos de grabar dos voces, por caso), cuando las bandas son numerosas aumenta significativamente la dificultad de hacerlo sin recurrir a una sala profesional sin mermar la calidad de la grabación.

Por el otro lado, en cuanto a la edición del propio material musical, de cada 10 bandas que contestaron a la pregunta acerca de si tenían o no material editado, 4 afirmaron no tenerlo, entre las que aquellas que se encontraban en proceso de hacerlo no alcanzaban al promedio de una por cada 10. En otras palabras, un tercio de las bandas consultadas no dispone de material editado a pesar de todas las supuestas facilidades que las nuevas tecnologías digitales ponen a disposición de los músicos para hacerlo por su propia cuenta. Si bien se comprende por lo antes expuesto que resulta oneroso editar material con buena calidad sonora cuando no se dispone de sala propia, resulta llamativo que una proporción tan elevada de bandas tampoco lo haga de modo casero sin mayores expectativas en cuanto a calidad del sonido, lo cual deberemos indagar en la etapa cualitativa de campo. Podríamos arriesgar la hipótesis a este respecto de que los actuales niveles de concentración del mercado digital de música dificultan la llegada a éste por parte de pequeñas bandas independientes, con lo cual no representan el aliciente suficiente para realizar el desembolso de dinero y recursos que demanda la edición y grabación de fonogramas: hay pocas expectativas de obtener ingresos mediante reproducciones por sitios como YouTube o Spotify.<sup>3</sup>

Por último, los índices de registro legal de fonogramas representan otra pauta de la ya señalada diferencia entre las expectativas que para muchos han despertado las TICs y la realidad de la

---

<sup>3</sup> Un artículo publicado en el periódico británico *The Guardian* (03/04/2015) se hacía eco de la elevadísima cantidad de reproducciones online vía streaming que debía alcanzar una obra para que el intérprete lograra el equivalente al salario mínimo (estimado en 1260 dólares estadounidenses): mientras en *Spotify* esa cifra era de 180mil, en el caso de *You Tube* debía tener 700mil reproducciones (al mes).

actividad musical. En consonancia con la proporción de grupos musicales que han editado su trabajo, alrededor de un tercio de quienes respondieron la pregunta, no han registrado obra de ninguna forma. Si bien lo anterior podría explicarse por la posible escasa utilización de herramientas digitales por parte de los músicos o las bandas, es destacable que prácticamente la totalidad de los entrevistados manifestó utilizar la red de Internet para la difusión de su trabajo, en portales tales como Facebook, Twitter u otras redes sociales virtuales. En otras palabras, la utilización de herramientas digitales entre los músicos tiende a limitarse a la difusión y a introducirse, mucho más lentamente, en las etapas de producción musical, que continúan resultando demasiado onerosas en relación con las posibilidades concretas de ingreso que representan para muchas bandas musicales.

Por su parte, el trabajo en vivo parece asumir un lugar central y son sus condiciones lo que intentamos abordar a continuación.

### **El problema de la contratación en el vivo**

Si la actividad en vivo fue históricamente la principal fuente de recursos para los músicos independientes, esto se vio acentuado desde principio de los años 2000 en el marco de la llamada crisis del disco, a lo cual en el ámbito local se sumó la crisis económica entre los años 2001 y 2003. La centralidad del vivo es evidenciada en los datos recabados pero advertida por parte de los músicos.

Por ello uno de los aspectos centrales de nuestro abordaje lo representa el arreglo o contrato –formal o verbal- entre los músicos y los propietarios o gerenciadore de salas de concierto en ocasión de los shows. A este respecto, nos ha interesado indagar si aquí se reproduce la tendencia bastante difundida en el ámbito de la actividad musical y las industrias creativas y culturales en su conjunto consistente en que los músicos administren, promocionen y financien su producción, asumiendo el riesgo empresario bajo la noción de “emprendedor” o “gestor”.

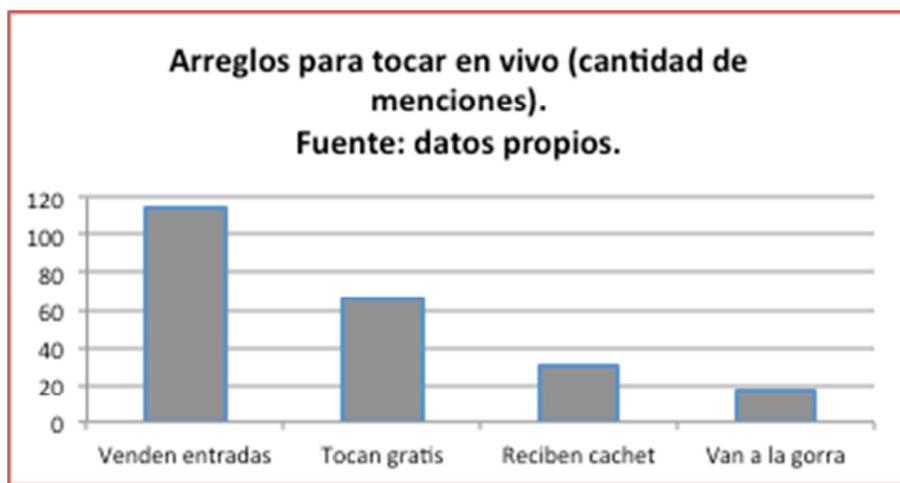
En efecto, una de las figuras más difundidas en las llamadas industrias creativas es la del emprendedor, reconocida como la forma más apropiada para encarar los desafíos del trabajo creativo, enmarcado en un conjunto de transformaciones tecnológicas y a cuya dinámica resultaría inadecuada la contratación “clásica” de la fuerza de trabajo. Según Rowan la noción de “emprendedorismo” o “emprendizaje”, tan actualmente de moda en el ámbito de la gestión cultural y las políticas públicas de fomento a las industrias culturales, alude al supuesto carácter emprendedor de los productores culturales independientes en el marco del giro neoliberal que han adoptado las políticas culturales en los últimos veinte años a escala global, incentivando la lógica privada de la gestión cultural y en

intonía con la proclama de la creciente importancia de las industrias creativas para la economía (Rowan, 2010).<sup>4</sup>

En el caso particular de la producción musical independiente, esto ha venido desplegándose mediante el sostenimiento de una noción de emprendedorismo –muchas veces entendido como ‘autogestión’- en la cual el músico es reconocido como gestor de su propio trabajo sin que ello erosione en modo alguno la hegemonía del capital en la industria de la música.

El relevamiento que realizamos arrojó resultados que no contradicen estas tendencias, sino que, por el contrario, respecto de los arreglos entre las partes en ocasión de llevar adelante un espectáculo de música en vivo, muestran una gran proliferación de arreglos en que los músicos son desconocidos como trabajadores.

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



Estos datos reflejan una realidad local que se encuentra en sintonía con un proceso más amplio de capitalización que ha implicado el progresivo sometimiento de la actividad musical a la lógica capitalista de producción y administración de espectáculos, incluso de aquellos de reducido tamaño que históricamente han caracterizado a la música independiente, acentuado tras la tragedia de Cromañón pero en marcha ya desde antes en un marco de progresiva crisis de la venta de discos.

<sup>4</sup> En un trabajo recientemente publicado, De Peuter y Cohen (2015) analizan cómo la tendencia a desconocer el derecho al salario de los trabajadores de la cultura en lugar de lo cual se les retribuye con un espacio de “visibilidad” o “exposición” contribuye con el proceso de constituirlos como emprendedores o empresarios.

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

### **Las condiciones laborales**

Los datos convocan a continuar el análisis acerca del tipo de contratación en la segunda etapa de campo, en pos de indagar en qué medida lo que es mencionado como cachet se corresponde con formas contractuales, si se ajusta a los convenios colectivos de trabajo vigentes para la actividad, si se obliga a los músicos a realizar una facturación como trabajadores autónomos, etcétera.

Esto cobra relevancia pues una de las prácticas más comunes cuando los músicos reciben un cachet es solicitarles la presentación de un recibo o factura, tal como si fueran proveedores independientes de un servicio (“musical”, en este caso) y no trabajadores que cobran un salario por su trabajo. Esta práctica, que emparenta la actividad musical a otras áreas de la economía donde los contratos tercerizados fuerzan a los trabajadores a presentar factura para cobrar su salario, es conocida por los músicos y no es raro que se “presten” las facturas entre ellos o usen la que su manager o productor les facilita a tal efecto. Además, aunque en términos fácticos dicho pago represente en salario del músico, este se realiza por fuera de los convenios colectivos del sector<sup>5</sup> y los montos quedan sujetos a la arbitrariedad del empleador. Así nos lo contaba Ramiro, guitarrista desde hace más de 20 años:

*[...] “Y justamente ahí fue la primera vez que nos dijeron ‘-Si no tenés factura no podés tocar.’ Y bueno, al final [la factura la] consiguió el tecladista y tocamos [...] pero en general no, al menos en el nivel donde nos movemos nosotros, si tocás en lugares más grandes siempre alguno tiene que poner la factura, el manager pone la factura, y después te lo descuenta.”*

---

<sup>5</sup> El correspondiente a la actividad musical en vivo es el CCT 112/90, rubricado por el Sindicato Argentino de Músicos (SAdeM) y cámara patronales del sector, aunque distintas organizaciones de músicos independientes se han opuesto a su implementación.

Sin embargo, no sólo los ingresos de los músicos se encuentran en juego, sino también las condiciones en que desarrollan sus tareas. Según las narraciones de los propios músicos las condiciones de trabajo en materia de seguridad e higiene en los espectáculos musicales de pequeña escala suelen ser notablemente insuficientes, llegando a poniendo en riesgo su integridad física y, en ocasiones, son los mismos músicos quienes se encargan de resolver carencias en ese sentido, como nos lo contaba el bajista de una banda hace ya algunos años al entrevistarlo:

“[...] hay cosas que no deberías estar haciendo y las terminás haciendo, cosas ínfimas, qué se yo, llegas a un escenario en un festival, un bar, lo que sea y ves que el escenario no está conectado a la tierra y decís “esto no está a tierra” y “uhhhh..?” Vas a la cocina [y decís:] “cobre, ¿no hay? El escenario, una cañería, la pata...” y terminás haciendo el puente vos para no quedarte electrocutado, cosas así.”

El caso del bajista de la banda Raras Bestias, muerto el 11 de Octubre de 2015 arriba del escenario en un bar de Rosario mientras intentaba reparar un micrófono descompuesto para continuar con su espectáculo musical, llamó recientemente la atención de la prensa y la opinión pública sobre el problema de las inspecciones y las condiciones de seguridad de los locales donde se realizan conciertos, pero lo cierto es que esta realidad lleva muchos años en el rubro. Según nos han contado varios músicos, pocos son los locales donde hay instalaciones eléctricas adecuadas, sistemas de seguridad para incendios o ventilación suficiente.

Por su parte, la falta de reconocimiento del músico como trabajador no sólo tiene lugar en el ámbito privado, sino que puede advertirse en las políticas públicas y la normativa legal más recientes. En el plano nacional, hasta 2015 había dos iniciativas que desde el Ministerio de Cultura de la Nación resultaban elocuentes a este respecto: el Mercado de Industrias Culturales de la Argentina (MICA) - evento bienal organizado desde 2011- y el programa Recalculando –presentado en la edición 2013 del MICA-. Aún cuando se proponían entre sus objetivos sostener y promocionar producciones culturales por fuera de los “canales dominantes del mercado”, en procura de saldar desigualdades que se dan en la esfera privada de la producción cultural, ninguna contemplaba a los trabajadores de la música, los ingresos de los músicos por su trabajo ni las condiciones en que desarrollan su actividad. Por el contrario, los trabajadores de la música son invisibilizados tras una gran vidriera de “emprendedores”, “gestión colectiva”, “trabajo en red” o “colaborativo” donde pareciera no haber conflictos entre capital y trabajo en la cultura. Tampoco las últimas dos leyes sancionadas que regulan y fomentan la actividad musical, la primera de ellas en la Ciudad de Buenos Aires (Ley N° 3022) sancionada en 2010 y la otra a nivel nacional (Ley N° 26.801) en ningún rincón de su

articulado consideran al músico como trabajador. Si bien su análisis minucioso escapa al objeto de esta ponencia, es acaso una de las omisiones más significativas siendo que resultan ambas de un proceso de participación y debate de las distintas organizaciones de músicos.

En otras palabras, se trata de un contexto tendiente a desconocer los derechos laborales de los músicos y que afecta tanto al ámbito privado de la actividad como a las políticas públicas e incluso a las propias organizaciones de músicos independientes y que se articula con el actual llamado al emprendedorismo cultural, sustentado en la fuerte carga simbólica del trabajo artístico creativo (Oakley, 2014) aún cuando se realice en condiciones de inestabilidad, precariedad y bajos salarios.

### **Apuntes finales**

La producción musical independiente se representa bajo nociones de emprendedorismo e independencia, e incluso levantando en ocasiones la bandera de la autogestión, como extraña a los negocios de la gran industria cultural, pero no se encuentra ajena a transformaciones del mercado laboral de mayor alcance y a nivel global. Por un lado, en cuanto a los procesos de tercerización que pueden advertirse en el conjunto de las industrias culturales y que implican crecientes niveles de precarización de sus trabajadores, los que son contratados por fuera de la normativa de los convenios que rigen la actividad, por salarios por debajo del valor de reproducción de la fuerza de trabajo gracias a los que muchas producciones culturales pueden subsistir dada la pequeña escala de su público,

y con pésimas condiciones de seguridad para los trabajadores de la cultura. Por otro lado, la expectativa depositada en las nuevas tecnologías digitales en cuanto a la renovación de oportunidades para las producciones culturales independientes y las posibilidades de enriquecer la diversidad cultural gracias al abaratamiento de la producción, difusión y distribución, se muestra notoriamente lejana de la realidad de los músicos: la persistencia del alto costo de las necesidades de infraestructura en los procesos de ensayo, grabación y edición así como la concentración de los canales de difusión y distribución digitales configura una realidad en la que son aún los grandes capitales de la industria de la música quienes se benefician de las innovaciones tecnológicas. Por el contrario, los músicos son cada vez más desconocidos en cuanto trabajadores y ello es incluso refrendado por las normativas y las políticas públicas desplegadas por los Estados.

El presente trabajo pretende contribuir a la discusión acerca de los modos en que la independencia de las producciones culturales, muchas veces embanderada como objetivo progresista en materia cultural por gobiernos e incluso desde el campo académico, así como la incidencia que en ello tendrían las nuevas tecnologías digitales, desestiman las desigualdades que todavía gravitan en la producción cultural, tanto en materia de infraestructura como en la concentración del mercado

digital, y soslayan la problemática del trabajo en la cultura, lo que redundará en el desconocimiento del carácter de trabajadores de los músicos, en la falta de problematización de las condiciones en que éstos desarrollan sus tareas y en la escasa intervención del estado en esta dirección.

Resta continuar nuestro abordaje sobre la problemática desde una perspectiva cualitativa basado en entrevistas con los actores y observación in situ, a efectos de continuar nuestra aproximación sobre las representaciones y la perspectiva de los propios actores sobre las cuestiones ya expuestas, con la convicción de que su reconocimiento como trabajadores resulta fundamental en su lucha por el mejoramiento de las condiciones laborales que enfrentan los músicos hoy.

### **Bibliografía**

Anderson, C. (2007) *La economía long tail*. Barcelona: Urano.

De Peuter, G. y Cohen, N. S. (2015) “Emerging labour politics in creative industries”. En En Oakley, K. y O’Connor, J. (eds.) *The Routledge companion to the cultural industries* (pp. 305-319). Routledge, Abingdon.

Oakley K. (2014) “Good work? Rethinking cultural entrepreneurship”, In: Bilton C; Cummings S (eds.) *Handbook of Management and Creativity*. Cheltenham: Edward Elgar. 145-160

Quiña, G. (2015, 27 – 28 Agosto) “Acerca de la llamada ‘teoría de la larga cola’ y la digitalización musical.” En: Segundas Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo - Pre ALAS 2015, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

Quiña, G. y Moreno, F. (2016) “Las músicas independientes en los suburbios.” *Cartografías del Sur*, 3: 199-220.

Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Yúdice, George (2007): *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.