

Instituto de Investigaciones Gino Germani
VI Jornadas de Jóvenes Investigadores
10, 11 y 12 de noviembre de 2011

Nombre y Apellido: Guillermo Quiña

Afiliación institucional: Instituto de Investigaciones Gino Germani – CONICET

Correo electrónico: martinguille@yahoo.com

Eje problemático propuesto: Eje 12: Desigualdades y estructura social: producción-reproducción y cambio.

Título

Luces y sombras del “trabajo creativo” en la sociedad de la información. La contradicción entre una promesa de desarrollo y sus condiciones de trabajo en la música independiente porteña.

Resumen

En años recientes el fenómeno del llamado trabajo creativo ha penetrado en las políticas públicas y también resignificado la actividad de los trabajadores en la cultura. En la llamada sociedad de la información, los “trabajadores creativos”, modelo de trabajador contemporáneo y promesa de desarrollo económico, social y científico para las economías locales, encierran situaciones y condiciones muy heterogéneas. A partir de un abordaje cualitativo basado en entrevistas y observaciones sobre la llamada “música independiente” en Buenos Aires, exploramos las características del trabajo creativo en las particularidades que asume la actividad de músicos, gestores y otros intermediarios en un ámbito de la cultura caracterizado por localizarse fuera de la órbita de los grandes capitales discográficos y representado por muchos de sus integrantes como extraño al interés mercantil. Se concluye que la actividad musical independiente desarrolla el trabajo creativo en condiciones de informalidad, precariedad y sobreexplotación no siempre reconocidas como tales, lo cual propicia la reproducción ampliada del capital en la industria de la música, sentando la necesidad de un abordaje crítico de las ciencias sociales respecto de los alcances y supuestos de la categoría en cuestión.

Palabras claves

Trabajo creativo - producción cultural – condiciones de trabajo - música independiente – Buenos Aires

La cultura y el trabajo creativo

Entre las transformaciones que evidencia la cultura en los últimos años, una de las más significativas es la de haber pasado a ser agrupada bajo el rótulo de “industrias creativas”. A veces considerado sinónimo del término “industrias culturales”, lo es sólo en cierto sentido, pues si este último recuperaba la relación entre economía y producción cultural aunque sin la mirada crítica y pesimista del clásico trabajo de Adorno y Horkheimer (2001), se trataba aún de mercancías tradicionalmente reconocidas como culturales, lo que permitía incluir bajo tal rótulo a la producción literaria, musical, televisiva, cinematográfica o teatral. En cambio, la actual apelación a las “industrias creativas”, procurando centrarse en las características creativas del trabajo involucrado, extiende el universo a la publicidad, el diseño, la moda, el software, entre otras actividades¹ características del capitalismo contemporáneo de acuerdo a lo que ha sido denominado “giro cultural” (Jameson 1999).

Si bien se trata de una tendencia originada en Gran Bretaña en el marco de las transformaciones económicas liberales llevadas adelante por el gobierno laborista de Toni Blair y el paradigma liberal de los años 90, distintos organismos estatales y supranacionales (UNESCO/UNCTAD 2008; Observatorio de Industrias Creativas 2008) han apelado, particularmente en los últimos cinco años, al concepto de industrias creativas en los países emergentes y particularmente en América Latina, como una oportunidad que promete motorizar el desarrollo económico, social y cultural.

En ese sentido, la Unesco (UNESCO/UNCTAD 2008) sostenía que “muchos países emergentes se están beneficiando del boom de la industria creativa [...] aunque en su gran mayoría no son capaces de aprovechar sus capacidades creativas para el desarrollo”, por lo cual se pretendía desde ese organismo “contribuir, desde un análisis orientado hacia las políticas públicas, a un mejor entendimiento de las claves en torno de la economía creativa y su dimensión de desarrollo”. (p. 6, traducción propia). Por su parte, en Argentina diversos organismos se han venido haciendo eco de tal boom y lo han plasmado en sus políticas públicas. Mientras un documento de la Secretaría de Cultura (2006) apuntaba la necesidad de desarrollar políticas públicas en torno de las industrias culturales atendiendo a la creciente percepción de su importancia económica que llevaba años en los países desarrollados, el Anuario 2006-2007 del Observatorio de Industrias Creativas de la ciudad de Buenos Aires destacaba el “enorme potencial creativo en el campo de la cultura que empieza a ser comprendido como factor de desarrollo productivo” (p. 5) al presentar la nueva denominación del organismo (anteriormente “Observatorio de Industrias Culturales”).

Asimismo, en los últimos años se ha venido prestando atención a la participación de la cultura en el conjunto de la economía con miras en la confección de políticas públicas al respecto. Por caso, en la ciudad de Buenos Aires, las industrias creativas representaron

¹ El Observatorio de Industrias Creativas de la ciudad de Buenos Aires en su Anuario 2009 incluía en tal denominación a: “Artes escénicas y visuales (teatro, danza, ópera, pintura, escultura, grabado, etc.); Editorial (libros y publicaciones periódicas); Fonográfico (música grabada y en vivo); Audiovisual (cine y video, radio y televisión); Servicios de diseño (gráfico, interactivo, industrial, moda, etc.); Servicios creativos conexos (informática, videojuegos e internet, arquitectura, publicidad, agencias de noticias, bibliotecas, archivos y museos)” (OIC 2009: 10).

entre 2003 y 2008 cerca del 8% de la economía porteña (OIC 2009), superando al sector de la “Construcción” y la “Hotelería y restaurantes”. Por su parte, a nivel nacional esto ha venido siendo atendido especialmente por la Secretaría de Cultura de la Nación (SCN) en la llamada cuenta satélite de cultura, definida como “un sistema de medición económica de las actividades y productos del sector cultural” (s/f: 5) en el marco del MERCOSUR CULTURAL, buscando articular mediciones en conjunto que permitan contar con datos homologables de los países miembro.

En suma, nos encontramos ante una particular configuración del capitalismo global respecto de la llamada “sociedad de la información”, a la cual nuestro país no es ajeno y donde la actividad “creativa” hegemoniza lo cultural signando aún las políticas públicas hacia ella. En tal contexto, nos preguntamos por lo que ello supone en términos concretos en lo laboral, es decir, en las condiciones de trabajo, así como también por cómo es esto representado por los propios actores, por cuanto la naturaleza sínica de las actividades en cuestión interviene de modo decisivo en los procesos de reproducción social contemporáneos.

No se trata, sin embargo, de limitar la mirada a la dimensión industrial de la cultura, la relación salarial y las condiciones de producción ignorando la peculiaridad de sus mercancías. Nuestra apuesta teórica es a una aproximación que contemple ambas dimensiones, es decir, reconociendo el carácter simbólico de las mercancías en cuestión pero asimismo la necesidad de problematizar las peculiaridades de sus procesos productivos concretos.²

Hacia una definición de los trabajadores creativos

Comencemos, pues, por identificar a los trabajadores creativos, ¿quiénes son?

En principio, pueden conceptualizarse como aquellos trabajadores que realizan actividades caracterizadas por la prevalencia de trabajo aleatorio sobre el de carácter redundante. Según Roldán (2010), esto significa que los resultados obtenidos en esos procesos de trabajo no están estrictamente previstos en los códigos que rigen el trabajo, mientras el trabajo redundante consiste en actividades repetitivas tendientes a producir resultados que se desprenden de la aplicación de los códigos. La diferencia entre uno y otro tipo de trabajo resulta el espacio para la actividad creativa del sujeto en el proceso laboral.

Ahora bien, a sabiendas de que esta definición resulta un tanto abstracta, intentemos ir hacia algo más concreto.

Una posibilidad de hacerlo es considerar una nominación cercana: la del trabajo cognitivo; si bien no se trata de sinónimos, se reconoce aquí una primacía del trabajo creativo. Vinculado a las empresas de desarrollo de nuevas tecnologías y en el marco de la llamada nueva economía durante los 90, en tanto había generado cierta creencia de sentido común en la salvación de millones de jóvenes al conseguir un trabajo en empresas tecnológicas (como las que se aglutan en Silicon Valley), hoy en día se ha blanqueado que una parte creciente de los trabajadores cognitivos se encuentran atravesados por los mismos procesos de proletarización que el resto (Rodríguez y Sanchez, 2004).

² Lo dicho resulta particularmente patente en el caso de la música popular en Argentina, un campo donde se han multiplicado en los últimos años los análisis sobre distintos géneros musicales y su relación con narrativas de “sectores populares”, ya sea tango, rock, cumbia o la llamada “música romántica”, muchos de ellos apelando a exhaustivos trabajos etnográficos (Benedetti, 2008; Silva y Spataro, 2008).

Llegados hasta aquí vemos entonces que el trabajo creativo encuentra un antecedente en los procesos de desarrollo de nuevas empresas tecnológicas durante la llamada revolución informática, donde el “conocimiento” se consolidaba como una característica prometedora de nuevas y mejores perspectivas laborales.

Roldán (2005), quien recupera esto al pensar la realidad del trabajo creativo, entiende que existe actualmente “una tercera revolución industrial (Informacional) y la emergencia de una nueva división internacional e informacional del trabajo que concentra la producción de conocimiento científico y técnico, tecnologías estratégicas y trabajo creativo en muy pocos lugares de las economías industriales avanzadas”. Nos encontramos ante un nuevo paradigma de acumulación capitalista global que exige ser problematizado cuando pensamos en los trabajadores creativos o los empleos de la cultura o, en su defecto, no despreciado.

Lo dicho colabora en la comprensión de lo que últimamente ha dado en llamarse “nueva economía”, aludiendo con ello al lugar privilegiado que el desarrollo de nuevas tecnologías digitales y la producción sínica ocupan en la acumulación global del capital.

En consonancia con ello, al indagar el fenómeno de las llamadas “ciudades creativas”, Scott (2006) se encuentra con un conjunto de núcleos urbanos de las economías más industrializadas aunque también algunas de América latina y Asia, donde se asientan industrias de alta tecnología, de servicios comerciales y financieros e industrias culturales y de medios. Esto hace que los mercados de trabajo de esas ciudades se caractericen por una alta capacitación profesional y una alta fluidez y competitividad. En tales industrias, los trabajadores se caracterizan por el empleo de medio tiempo, el trabajo autónomo y la organización temporaria por proyectos. Ello hace que antes que la expectativa de conseguir un trabajo para toda la vida, lo que prime sea la búsqueda de reputación y múltiples contactos, lo cual reviste mayor utilidad según las características del mercado de trabajo en cuestión. Según Scott, eso es algo que aún caracteriza a los trabajadores de altos ingresos, dejando entrever que el fenómeno no es una característica de trabajadores pobres sino que se trata de una flexibilidad organizacional expandida en los diferentes niveles de ingresos.

En tal sentido, parece operar un alejamiento del modelo de control ejercido por la supervisión del jefe en esta organización flexible, lo cual resulta una característica significativa en las representaciones que del trabajo creativo se encuentran hoy en día.

Tales transformaciones del mundo global del trabajo merecen ser recuperadas para comprender cabalmente dónde tiene lugar el fenómeno del trabajo creativo. El proceso de internacionalización de la producción capitalista en los últimos 30 años ha conformado mercados de trabajo en diversas regiones del globo caracterizadas como “trabajo global” (Aneesh, 2009), particularmente en las áreas de software, seguros, asistencia a clientes, servicios de transcripción y traducción, animación, análisis financiero y crediticio, ingeniería, diseño, mantenimiento y desarrollo de páginas web, educación a distancia, investigación de mercado y manipulación de documentos, recursos humanos, entre otras. Es decir, se trata de un fenómeno que comprende mas no se reduce a las industrias creativas o a los nuevos medios de comunicación sino que constituye una nueva modalidad de contratación de fuerza de trabajo del capital global.³

³ Como ejemplo de ello, sirve de ejemplo el caso de India indicado por Aneesh (2009), donde a las industrias de tecnologías de la información la contratación desde el exterior les representó un crecimiento de ingresos de US\$ 9.55 billones en 2002–2003 a US\$ 36 billones in 2005–2006.

Lo dicho, si bien puede parecer accesorio respecto de la naturaleza del trabajo creativo, nos parece fundamental si procuramos desarrollar una mirada crítica respecto de sus realidades y las relaciones de poder globales en que se encuentra inmerso tal fenómeno. Esto cobra validez si consideramos, como han sostenido Gill & Pratt (2008), que los artistas, los trabajadores de los nuevos medios y otros trabajadores de la cultura son conceptualizados como emprendedores modelo en el contexto de la mencionada nueva economía y su promesa de desarrollo tanto por la industria como por muchos gobiernos.

Con esta breve revisión bibliográfica pretendemos habernos acercado a una definición de los trabajadores creativos que nos permita avanzar sobre el fenómeno concreto de la música independiente sin escindirlo de los procesos sociales de que es parte.

Los actores de la música independiente como trabajadores creativos

Nuestra aproximación a estas cuestiones se funda en una preocupación no sólo por cómo la cultura se sitúa socialmente respecto de las diferencias sociales, sino también por cómo éstas son generadas y reproducidas en sus prácticas de producción, algo en pos de lo cual creemos que la música independiente resulta un espacio privilegiado por varios motivos. En primer lugar, porque su origen se asocia a lo alternativo respecto del “*mainstream*” o música comercial, representando una opción más igualitaria, localizada y horizontal entre músicos y público. En segundo lugar, porque en ella es clave el protagonismo de los músicos en tanto emprendedores, desapareciendo del primer plano la compañía discográfica, lo cual contribuye a creer en una ausencia de relaciones de dominación en su ámbito. Tercero, porque su reciente desarrollo es contemporáneo a -y se ha visto motorizado por- las últimas innovaciones en materia tecnológica, tanto en el uso de internet como en el crecimiento y abaratamiento de tecnologías digitales, cuya utilización en el caso de la música suele ser vista como un factor liberador, si bien su uso también acompaña y facilita procesos de precarización laboral.

En síntesis, como hemos dicho en otra ocasión (Quiña, 2010), la música independiente se sostiene sobre una triple configuración representacional: libertad, autenticidad, originalidad. La primera referida al ejercicio musical, la segunda al sujeto de tales prácticas y la tercera al producto musical, todas contribuyen en la identificación de la actividad musical independiente en su conjunto como algo ajeno a la serialidad y la rigidez del trabajo propio de la música mainstream o en gran escala, gestionada por las grandes compañías.

Si el trabajo redundante (no creativo), tal plantea Roldán (2010: 3), demanda al agente “replicar algo cuyo modelo está dado, de manera que el resultado final pueda anticiparse” mientras el trabajo aleatorio (creativo) busca información no provista de inmediato en los códigos que orientan su ejercicio, el contexto descripto de la música independiente parece adecuado para este último, en tanto la música gestionada por las grandes empresas se asentaría sobre el primer tipo de trabajo, amén de las características intrínsecamente artísticas de la música.

Ahora bien, avancemos sobre una breve caracterización de los actores de la música independiente a efectos de pensarlos con relación a los procesos antes descriptos.

En primer lugar, de acuerdo al nivel de mercantilización alcanzado por la música hoy día, existe todo un conjunto heterogéneo de editoras o sellos “independientes”, desde iniciativas de músicos con contadas ediciones hasta empresas pequeñas o medianas con empleados y cantidades regulares de discos por año, lo cual redunda en diferentes estructuras, tamaños y

nivel de ventas. Según una investigación del Observatorio de Industrias Culturales (Palmeiro 2005) se trata de más de setenta, cuya mayoría es de reciente creación.

En segundo, hay agencias de gobierno vinculadas a las políticas públicas hacia la música independiente. En el caso de la ciudad de Buenos Aires, se trata básicamente de la Dirección General de Música, el Observatorio de Industrias Culturales, la Oficina de Exportación de Música y, en un sentido más general, la Secretaría de Cultura, que constituyen actores institucionales claves en la asignación de recursos dada la ausencia de grandes capitales.

Tercero, los productores culturales, es decir, los músicos en sí mismos, con relación a cuyo trabajo configuran un mosaico de situaciones sumamente heterogéneo. Pues hay desde casos en que ellos mismos editan y distribuyen su material haciéndose cargo también de la gestión de sus conciertos y presentaciones, hasta quienes llevan años editando sus discos en pequeños sellos discográficos y tercerizando distintas etapas de la gestión musical o editorial. Se trata de nuestro actor principal, pues es el sujeto de las prácticas donde focalizamos nuestra investigación.

Cuarto, los llamados intermediarios culturales (en este caso, musicales), gestores, organizadores, críticos, comunicadores que, si bien tienen vínculos muy cercanos con músicos y muchas veces también lo son, se dedican a mediar entre la producción musical y el público, sea el de un concierto en vivo o a través de una emisora radial, crítica de discos o artículos periodísticos. Específicamente en la escena musical independiente, se trata de un grupo muy diverso aunque fuertemente marcado por su recurso al trabajo propio que, contando en muy pocas ocasiones con asistentes o empleados, conforma una red vital para la circulación cotidiana de la producción musical dada la ausencia de grandes cadenas de distribución y venta así como de propaganda.

Quinto, el público, cuyo análisis en sí mismo no forma parte de nuestra aproximación, siendo que nos enfocamos sobre las prácticas de producción de música independiente, pero que adquiere ciertas particularidades en torno del vínculo que establece con el músico (Quiña, 2009).

Por último, las organizaciones patronales y de músicos. Por un lado, las tradicionales como SADEM (Sindicato Argentino de Músicos) o CAPIF (Cámara Argentina de Productores de la Industria Fonográfica), que si bien son regularmente ajenas a la escena independiente, suelen establecer vínculos con sus actores en situaciones o cuestiones específicas, como ser la promulgación de la Ley del Músico o la organización de eventos musicales. Por otro, las propias de la escena independiente, por cierto más novedosas: UMI (Unión de Músicos Independientes), dedicada a ofrecer al músico independiente asesoría legal, orientación y facilidades para la edición de su trabajo, MUR⁴ (Músicos Unidos por el Rock), que surgió luego de la llamada “Tragedia de Cromañón”⁵, con un perfil más radicalizado que la anterior en términos de las demandas que plantea y, por último, UDI (Unión de Discográficas Independientes), surgida al calor del desarrollo local de la música independiente de los últimos años.

Una vez reconocidos los sujetos de la escena musical independiente, nos encontramos en mejores condiciones para pensar las problemáticas y particularidades del problema en cuestión en ello.

⁴ El MUR es una organización de músicos que en los últimos cuatro años ha tenido una presencia clave en la escena independiente, reclamando distintas políticas públicas hacia la actividad musical independiente.

⁵ Se trata del incendio de la discoteca “República Cromañón”, el 30 de diciembre de 2004.

Si bien la producción de música en términos “independientes” no representa novedad alguna en nuestro país,⁶ sí lo es la constitución de un área de mercado específica que reclama para sí una dinámica propia. En tal sentido, debemos comprender la particularidad de su surgimiento como tal, asentada en la inflexión histórica que significó en Argentina el cambio de siglo en términos sociales, políticos, económicos y tecnológicos que modificó el negocio local de la música.

Víctor Ponieman, director del sello discográfico Random Records, en la conferencia BAFIM 2008 explicaba el crecimiento de la música independiente pues “*con la crisis actual [las discográficas multinacionales] están desorientadas, porque se vendía muy bien y hoy “cambió el negocio”. La diferencia es que ellas tienen disciplina y dinero, y las independientes tienen pasión, amor a la música y creatividad, así van haciendo su camino, que es el que van dejando las multinacionales.*”

Ciertamente, las ventas en el mercado nacional de la música (uno de los más concentrados del mundo), luego de haber alcanzado su techo histórico en los años 1998 y 1999, cayeron estrepitosamente hacia el año 2001 y 2002, acompañando la crisis económica entonces desatada (Fuente: CAPIF, 2008). Es en ese marco de retracción de las multinacionales de la música que se abrió la posibilidad de desarrollar, en una escala mucho más reducida que la media, múltiples emprendimientos musicales en un espacio vacante del mercado musical.⁷

Esto permite comprender a la música independiente no ya como un fenómeno cuya importancia en la economía se ha reconocido recientemente sino cuyo desarrollo se encuentra imbricado en las dinámicas recientes del capital, con lo cual nuestra problemática se enmarca fuertemente en los mismos procesos que al inicio del trabajo señalábamos como característicos del llamado trabajo creativo o nueva economía.

Considerando las varias definiciones de trabajo creativo así como su vínculo con las nuevas tecnologías, nuestros actores de la música independiente representan efectivamente un núcleo de trabajadores creativos, pues si bien se encuentran lejos de los estereotipos de *Silicon Valley*, aprovechan intensivamente las nuevas tecnologías digitales info-comunicacionales, asumen formas de trabajadores autónomos, apelan permanentemente a su iniciativa personal.

Ahora bien, ello no significa que los propios actores se reconozcan tales. De hecho, hemos identificado ciertas particularidades que hacen de la música independiente una actividad donde se tiende a alejar el reconocimiento de problemáticas de clase.

En primer lugar, la reducida escala de los emprendimientos musicales independientes arroja pequeñas cantidades de trabajadores agrupados bajo cada unidad productiva y público no masivo, tanto en la edición musical como en la actividad en vivo, el fuerte de la música independiente. Estas pequeñas cantidades colaboran en la representación de ésta como

⁶ Desde la década de 1970 se pueden encontrar emprendimientos de gestión independiente de la música, precursor de lo cual fue el grupo MIA (Músicos Independientes Asociados), liderado por los músicos de la familia Vitale.

⁷ Cabe señalar que no es ésta la única causa del desarrollo de la música independiente en la ciudad, sino antes bien una de sus condiciones de posibilidad. Pues no pueden soslayarse otros factores que contribuyeron a ello: el desarrollo de la cultura como un “recurso” a nivel global (Yúdice, 2002); la difusión masiva de tecnologías digitales de manipulación del sonido o el uso de internet como posibilidad de difusión musical fuera de los canales convencionales. Sin embargo, es esta condición de posibilidad económica la que nos permite comprender el vínculo problemático que establecen las prácticas y representaciones de la música independiente con la música “mainstream”.

distante de las estereotipadas problemáticas clasistas entre masas de trabajadores y grandes capitalistas.

En segundo lugar, una característica central del trabajo creativo y cultural es la del trabajo autónomo. En este caso, los actores de la música independiente no sólo lo tienen por norma sino que a ello se agrega el carácter artesanal del trabajo pues las limitaciones de escala conllevan una ausencia de una división de trabajo que permite identificar a la música independiente como una actividad donde el conjunto de las tareas descansan sobre un mismo individuo.

Uno de nuestros entrevistados, músico y a la vez gestor de su propio espacio de espectáculos en vivo, lo planteaba en los siguientes términos:

“generalmente los lugares así [independientes], que hacen movidas [son así]: acá estoy directamente yo solo, no es que somos tres o cuatro, las decisiones pasan todas por mí, digamos, toda la cuestión artística hasta de la birra, los precios, los empleados, todo lo dirijo yo, más allá del tiempo, es como tener la cabeza siempre ocupada”. [Alberto, entrevista personal]

Si bien la apelación al concepto de “independiente” se sostiene hegemónicamente sobre la figura del músico emprendedor/gestor que no depende para hacer y difundir su música más que de sí mismo, es posible encontrar una cierta flexibilización en ello, centralmente relacionada con la distribución del trabajo terminado o, en otros casos, la grabación y/o edición de discos.

Finalmente, en sintonía con la importancia que las redes de relaciones –en particular las movilizadas en torno de las nuevas tecnologías- han asumido en el campo cultural en los últimos años, la música independiente hace un uso preferencial de las relaciones de amistad y filiales por sobre las contractuales entre los diferentes actores (Palmeiro, 2005). De tal modo, se resuelven, en parte, las dificultades que se desprenden de la escasa división del trabajo ya mencionada.

El gerente de una pequeña compañía discográfica nos indicaba que eso diferencia a la música independiente la diferencia claramente:

[En la música independiente] *Generalmente los vínculos son de amistad. Esa es la diferencia* [con la música mainstream]. (Julio, entrevista realizada por correo electrónico)
Ahora bien, al tratarse de una actividad cultural, los vínculos de amistad repercuten en las representaciones del contenido de la obra así producida y establece parámetros singulares de aproximación a la música, no ya dependientes del interés comercial, donde el gusto y la elección individual asumen un papel relevante.

Una de nuestras entrevistadas, conductora de un programa de radio vinculado a la música independiente, encontraba una diferencia fundamental entre su vínculo con los músicos que invitaba a su programa y el que ella observaba en otras radios:

— [...] yo creo que lo que les resulta atractivo a los músicos de venir al programa tiene que ver con que yo les dedico toda la hora a ellos. Entonces se pueden explayar, se pueden pasar todos los temas que en otro lado no, se relajan [...] yo si tengo un disco de una banda y me gusta mucho, y puedo pasar durante una hora seis temas, lo voy a hacer, porque atrás de un disco no hay solamente un ‘Ah, qué bueno, sacaron un disco, quién grabó, quién editó, ah, quién lo produjo, ah, mirá vos, bueno, listo, cuál es el corte de difusión, y con cuál van a hacer el video, ah, genial, genial, cuándo tocan? –Tal día. –Bueno, listo’ o sea, para eso leo la gacetilla, no los invito, no los hago viajar una hora, juntarse conmigo, hablar diez minutos de eso, escuchar otro tema y que se vayan. (Patricia, entrevista personal).

Lo expuesto nos permite advertir que las particularidades que acercan a la música independiente al trabajo creativo tal como ha venido siendo definido por diferentes autores no son azarosas o secundarias sino que integran el núcleo de representaciones que caracterizan a la música independiente.

Las condiciones del trabajo creativo en la música independiente.

Las condiciones del trabajo creativo a escala global han sido ampliamente criticadas desde diferentes miradas, aunque a la fecha estas críticas no parecen haberse difundido más allá de los espacios académicos. Trabajos como los de Lazzarato, Pang, Mac Robbie o Hesmondhalgh son ejemplos de ello, en particular dirigidos hacia las formas más industrializadas de la cultura. El desafío que enfrentamos y proponemos en la construcción de una aproximación crítica a las realidades latinoamericanas es la consideración de formas de producción diferentes de las tradicionalmente concentradas de las grandes industrias culturales y es por ello que hemos elegido a la música independiente para pensarlo.

Pero avancemos sobre las condiciones laborales concretas de la producción musical independiente. Para ello, apelaremos a los testimonios recogidos en el trabajo de campo; si bien puede resultar algo extenso, lo hemos preferido a efectos de retratar realidades concretas sobre las cuales prácticamente no existen datos estadísticos.

En primer lugar, deben considerarse los recursos técnicos y de confort con que cuentan. El avance tecnológico ha permitido que sea cada vez más fácil grabar, manipular y editar música, al punto que puede hacerse en una PC hogareña sin demandar cuantiosas inversiones. El responsable de un blog muy conocido de música independiente nos contaba cómo lo aprovechaba en su trabajo cotidiano:

-Sí, [uso] una PC común. Es todo desde la web, yo lo puedo hacer desde cualquier... también puedo estar acá y entrar al blog y actualizarlo... trato de que sea todo bastante móvil. [...] yo tengo una cámara, hace un tiempo me compré una camara HD [...] que filma muy bien y capta muy bien el sonido que por eso la compré y a veces cuando voy a los shows los filmo –sin saber mucho filmar ni nada- y los subo después. Esa sería la producción digamos más sofisticada que hago. (Ernesto, entrevista personal)

A su vez, estas ventajas, facilitadas por la masificación de ciertas tecnologías, también tienden a reducir los estándares técnicos en la actividad musical, como los conciertos en vivo, pues se generaliza la percepción de que es innecesario avanzar con el manejo profesional de ciertos recursos sonoros en virtud del provecho sacado a las computadoras de tipo hogareño en el ejercicio musical cotidiano. En esta dirección, se observa un cierto efecto contrario pues ello redunda en una caída de la calidad sonora obtenida, algo que si el músico está en condiciones de mejorar puede hacerlo él mismo, aunque no siempre se da esta posibilidad. Tal nos relataba Pablo cuando con su banda se encontraban tocando en vivo con escasos -o mal utilizados- recursos técnicos, aún los responsables del manejo de sonido parecían desconocer ciertas cuestiones del manejo de las tecnologías sonoras:

O decis “no, no anda la potencia del escenario, no hay monitoreo y no se puede tocar” te dicen “bueno, no, no importa, salimos sin monitoreo, trajimos todos auriculares? -Sí. Bueno, lo hacemos con auriculares, armamos una consolita ahí, salimos con auriculares”... Y siempre poniéndole el pecho, y todo “reme, reme, reme” y vas a trabajar a una radio y no se sabe mucho, yo me encuentro que se un montón que más que un operador de la rock and pop en un momento, dice “no me llega a saturar” “-No, abrí el compresor, tenés el compresor cerrado, ¿viste?” No te da tampoco correrlo al tipo y ponerte en la consola. Mauro, que es el guitarrista

[también] trabaja de sonidista, llega a lugares y son un desastre, y después de una hora que lo ves al chabón peleándose dice “bueno”, se arremanga, se pone en cuatro patas y dice “no, ves acá el coso...está mal, esto está al revés, vamos a salir por estas cajas no por acá, esto está mal apuntado, estos reflectores hacen ruido...” Y es todo a pulmón, siempre todo... es cansador. No tendría que estar arreglando todo...

Por otro lado, estas posibilidades, reconocidas en el mercado discográfico –aún las pequeñas empresas-, acompañan cierta irregularidad propia de la edición independiente que muchas veces termina atentando contra la formalización de los proyectos editoriales. Al respecto, también nos contaba que su grupo musical, habiendo realizado todos los pasos para la edición de su disco que le requería la empresa discográfica (independiente) que habían contratado, encontraba demorado su lanzamiento y los mismos responsables del sello les habían sugerido que lo hicieran circular por internet:

[...] vos vas a la compañía y le decís ‘mirá acá está el disco, acá están los videos, acá está la banda andando’, ¿qué tiene que hacer la compañía? Mínimo, editar el disco, ¿mil copias? Bueno, todavía no lograron que lo edite. Firmaron con un sello que se llama [...] lo colgué en [el sitio web] Taringa yo. Porque [el director del sello] le dijo “súbanlo a Taringa, súbanlo a todos lados”, digo ¿qué sentido tiene? ¿Para qué? ¿Lo vas a distribuir? ¿Lo vas a meter en [la tienda de discos] musimundo? En musimundo no compra nadie más, no va nadie a musimundo, ¿dónde vas a ir? [...]. (Pablo, entrevista personal)

En segundo lugar, los procesos descriptos involucran también a las condiciones de seguridad con que se trabaja en la música independiente, las que distan mucho de ser las apropiadas. Si bien es cierto que desde el año 2005 (luego del incendio del boliche bailable “República Cromañón”) en la ciudad de Buenos Aires hubo un drástico cambio de política en materia de habilitaciones para locales de música, consistente en hacer cumplir a rajatabla las formalidades legales (lo cual significó que muchos debieran cerrar) alcanzando muchas veces a resultar ridículo en tanto no se exigía para otras actividades artísticas en los mismos locales, también debe señalarse que la mayoría de las salas de música en vivo, en particular las utilizadas por la música independiente, no cuentan con las condiciones de seguridad necesarias para ese tipo de actividades.

Durante los últimos años, esas políticas gubernamentales significaron una reducción real de espacios de música en vivo, tal como nos contó Patricia, programadora musical de una radio de música independiente en cuyas salas se organizaban numerosos recitales:

[...] las condiciones legales que nos piden a nosotros y edilicias que nos piden a nosotros, [...] una radio independiente, de estas características para que acá se pueda tocar, implican los gastos más grandes, que esto que está acá se transforme en una puerta de emergencia, por lo tanto este entrepiso tiene que desaparecer y... todo el sistema de ventilación artificial que tiene que tener un lugar como este, para que se pueda fumar... para que se pueda [hacer] una cantidad cosas. Como la [radio] no está en condiciones de esa inversión, acá no se puede tocar. (Patricia, entrevista personal)

Pablo, músico con actividad de conciertos regular en la ciudad y que toca con diferentes bandas musicales nos decía que muchas veces hay cuestiones de seguridad para el trabajo del propio músico que ni siquiera son tenidas en cuenta:

[Trabajar en la música independiente] no tiene ventajas. Ventajas no hay; es todo... porque 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, vas a la cocina “eh,

cobre, ¿no hay? El escenario, una cañería, la pata...” y terminás haciendo el puente vos para no quedarte electrocutado, cosas así. [...] (Pablo, entrevista personal)

En tercer lugar, al contar con pocos recursos para afrontar la actividad musical (alquiler de equipos de sonido, sala de ensayos, etcétera) muchos músicos se agrupan para compartir tales gastos. Otra posibilidad, en el caso de espacios independientes de música en vivo, es realizar programaciones conjuntas, de modo de ofrecer al músico rotación de salas y aprovechar al máximo las capacidades individuales de cada sala para publicitarse entre sí. En tal sentido, se refuerzan los vínculos entre músicos y otros actores, en virtud de resolver colectivamente estas dificultades. Según Pablo:

[...] las bandas nuevas comparten sonido si van a tocar a las plazas... es obvio que hace falta unirse las bandas, pero nosotros como ya somos bastante ya veteranos, [...] nos juntamos, bah, pero tenemos que ir más a lo seguro, ahora compartimos sala con [la banda musical] Aztecas Tupro, que son amigos con los que tenemos trabajo en común, pero sí, la cuestión es juntarse. Hay que compartir gastos [...]

Según otro músico, una cierta camaradería colabora con el desarrollo de la música independiente:

-yo creo que hay un compañerismo, como que nos ayudamos un poco, eso ahí ya juega las personas como son, no? Por ahí te toca compartir una fecha con una banda y...para ahorrarse gastos entre los dos haces una llamado y “no querés poner la batería, nosotros llevamos los equipos de viola y cosas? –Bueno, dale”. Después si combinan las banda y son parecidas o si anduvo bien la fecha decís “che, armamos otra fecha?” (Sebastián, entrevista personal)

En cuarto lugar, se advierte que en las múltiples actividades que supone la música independiente, desde la gestión de espacios hasta la edición musical, es común la multiplicidad de tareas o la polivalencia en el trabajo, dada la escasa o nula división del trabajo imperante. Si bien es cierto que la música independiente se caracteriza por la preeminencia del músico en todo el proceso de trabajo, también ello sucede en la gestión cultural vinculada, donde es prácticamente imposible contratar contadores, administradores, diseñadores, etcétera. La narración de Patricia sobre su tarea de manager deja en claro como una actividad puntual, al desarrollarse en la música independiente se extiende sobre múltiples tareas:

[...] tiene que haber una persona que vaya a ver lugares, trate con los lugares, cobre la entrada, controle si cobra otro la entrada que lo que cobra sea lo correcto, hacer el acuerdo con el lugar y resolver la guita del músico... desde todo eso hasta que al músico no le falte agua en el escenario cuando se sube a tocar, que el flete esté a horario acá, que el flete esté a horario allá, que el que hace la prensa la haga, sino es el manager, que las cosas salgan en la agenda y que esté donde tiene que estar, que cuando sale el disco el disco esté en las disquerías, que se haga la movida necesaria para vender discos en los shows, controlar, nada...yo hay momentos que manejo guita que no es mía y tiene que haber alguien de mucha confianza entre nosotros, porque yo manejo la plata de la banda, por ejemplo, en este momento, hay un disco nuevo que sacó la cantante y los discos están en mi casa y en la suya, en mi casa hay discos, hay volantes, hay folletos, hay...bueno, una cantidad de cosas, hasta que el sonidista de la banda esté el día del show en la prueba de sonido, asegurarse de pagarle, toda esa movida [...] (Patricia, entrevista personal)

Esto, asentado en el proceso de trabajo musical de la propia banda, representa una dimensión de la polifuncionalidad laboral, pues también los sellos editoriales

independientes encuentran dificultades que deben ser encaradas por los propios músicos (aunque aquí, por su manager):

[...] la presentación oficial era el 1 de abril y yo quería que saliera en revistas en marzo, empecé '¿cuándo sale el disco?' [...] me dicen 'para qué cuándo sale el disco?' '-¡Revista! ...desde el 10 de febrero están los discos en las revistas, para que salgan en marzo, porque la presentación es en abril.' '-No, no llega, ¿qué hacemos?' Y hagamos, entonces... tuve yo que ponerme a copiar, a editar discos en mi casa, a hacer las tapas en color, cerrarlos, armar las gacetillas, todo [...]

En la gestión cultural, la pequeña escala del emprendimiento también impide contar con diferentes especialistas, de modo que mucho recae sobre una sola persona. En este sentido, nos decía Vanina:

[...] programo música [...] y aparte hago la coordinación general de la sala, de los horarios, de las puestas de luces, de los ensayos... de los alquileres, soy más o menos la que tengo como en la cabeza todo lo que sucede en [el espacio]... [...] todo lo que tenga que ver con música lo hago yo. Coordinar también los horarios de la prueba de sonido, el sonido, pasárselo al sonidista, al iluminador, sí, sí, todo ese trabajo lo hago yo.

A su vez, estas limitaciones afectan las posibilidades de desarrollo y crecimiento, pues el estado incipiente de la división del trabajo aunque resultado del placer por llevar adelante algo así, representa una barrera organizativa:

[...] desde lo económico es muy difícil poder mantenerlo, porque lo que entra por bordereau, que es la entrada que le queda al espacio, es muy..la verdad que es mínimo porque las entradas cuestan entre 20 y 25 pesos y [al espacio] le queda el 30% del total del bordereau, descontando SADAIC que hay que pagar, digo a veces por función, 200 pesos, toda una noche de venir a ver, a trabajar...entonces bueno, uno lo hace porque quiere, porque le gusta, porque cree, todo eso y bueno, tratar de buscar la plata por otro lugares, como subsidios, ahora la ley de mecenazgo estamos viendo si se puede hacer algo, pero es muy difícil porque a veces las ideas son buenas, los proyectos también, las leyes también, pero...operativamente es muy difícil todo. (Vanina, entrevista personal)

En quinto lugar, ante estas dificultades y en tales condiciones la importancia de los vínculos personales directos se vuelve decisiva, porque representa un recurso afectado en numerosas áreas, como publicidad, alquiler de sala y equipos, programación, armado de escenario, distribución online de material, etcétera. Amén de ello, la relación humana se resignifica en virtud de lo que representa la música independiente como algo no motivado por el interés comercial sino por el placer. Así nos lo relataba Vanina:

[...] también tiene que ser como un buen vínculo con los músicos [...] porque puede ser un músico increíble, buenísimo que se llena todo, pero si en la sala no te llevas bien con él, el chico que hace el sonido, el de las luces, nosotros o yo que soy la que después me siento a conversar con los números, le explico... si no hay ese feeling, no está bueno trabajar. No porque... si es por el goce que lo estamos haciendo. (Vanina, entrevista personal)

Además, los vínculos personales se vuelven claves en la formación profesional y la adquisición de conocimientos requeridos en la actividad. Es el caso del trabajo de manager de Patricia:

-bueno, sí ese trabajo lo aprendí haciéndolo; había trabajado con grupos de amigos así dándoles una mano, cobrándoles la entrada en algún show o negociando alguna cosa, pero nada, aprendí ahí haciéndolo, a medida que, algunas cosas por intuición o porque me moví siempre dentro del ambiente o porque acá mismo en la radio yo hice el trabajo al revés, que era el de estar del lado del que organiza desde el boliche.

Por último, una cuestión decisiva tiene que ver con la estabilidad y el ingreso de los trabajadores de los emprendimientos de música independiente. En principio, el principio de placer que rige las actividades de música independiente puede llegar a significar que el trabajo es sencillamente impago, lo que incluso redunda en que el trabajador deba afrontar gastos con su propio dinero, siempre movido por el gusto de hacerlo. Así funciona una cierta lógica de colectivización en el proyecto musical, cuyas dificultades se reparte entre todos. Este es el caso de Patricia con la banda de la cual es manager:

Eso yo [...] lo hago porque quiero, yo de ahí no recibo un peso, salvo que agarres algo como [un concierto] para el gobierno de la ciudad [...] y te pagan [...] por lo general los managers cobran o fijo o un porcentaje de la fecha, por lo general trabajan por un 20% el manager, pero ¿qué pasa? En una banda independiente donde por lo general no hay plata, donde para tocar tenés que pagar a veces hasta 1000 pesos en una fecha, más el sonidista, más el flete... terminás poniendo... termina poniendo plata toda la banda [...]

También existe una situación algo mejor, la de quienes dedicándose profesionalmente a la práctica de música deben diversificar sus actividades a efectos de obtener ingresos para reproducirse, pues los que se logran en la música independiente no lo permiten. Según Pablo:

[...] En realidad, si podría decirse que vivo de la música, no. Siendo indie no se puede. Siempre tenés que tener algo y algo que destaca de ser músico indie es que podes hacer un montón de cosas, o sea en la carrera que venís haciendo aprendés a hacer un montón de cosas, armar tu show, ya sea de sonido, de producción, logística, o que sea, vestuario, vos tenés que hacer todo y en un momento hay más laburo en eso que de músico. Ahora yo por ejemplo vivo de edición, edito para un disc-jockey la música de... los shows... [...] ya conseguir un lugar que no te cobre es una locura, es re difícil, pero si lo conseguís tenés que llevar tus cosas, armar tus cosas, flete, los músicos que van a ir, tenés que llevarte 50 pesos aunque sea, para no tener que gastar la plata en la comida la cena y se hace muy difícil... yo así que hago otras cosas, como todo el mundo.

Estas condiciones de trabajo afectan significativamente el desarrollo de los proyectos musicales, pues no pueden garantizar a los músicos un ingreso estable, lo cual redunda en una alta rotación de los instrumentistas profesionales, quienes más allá de tocar por placer muchas veces deben abandonar los proyectos en pos de conseguir un ingreso en alguna banda con actividad de conciertos más regular. Así sigue Pablo:

[...] se fue el flautista el año pasado por ejemplo, se fue a tocar con [la banda musical] Dancing Mood. Dancing Mood sí toca y labura un montón, le ofrecieron 500 pesos por show y dijo "chicos, tengo que laburar, me encanta la onda pero..." cuando se fue el bajista también les dijo lo mismo.

Algo atípico aunque no excepcional son los casos donde hay una relación de dependencia más reconocida, que provee un ingreso constante, aunque irregular de acuerdo a la actividad y las posibilidades del emprendimiento. Según Lorena, ex colaboradora en un blog de música independiente y actualmente empleada en un sello discográfico, ella llegó a eso fruto de haber planteado firmemente que necesitaba un ingreso mensual para dedicarse a ese trabajo de modo cotidiano, pese a lo cual durante el período en que trabajó en un portal digital de noticias de música independiente acabó por agotar sus ahorros:

[...] yo tenía un ingreso fijo pero por... a ver, no porque yo generase ingresos o porque [el proyecto comunicacional] generase ingresos, sino porque yo había planteado un acuerdo tal en que si yo le dedicaba tantas horas a ese trabajo, necesitaba poder vivir de eso porque si no le iba a tener que dedicar menos horas, es un arreglo medio... no sé, algunos

meses quizás cobraba menos, otros más, pero... sí, me comí mis ahorros básicamente. Con lo cual vivir de eso es medio... sí, no tenía otros ingresos, pero, no sé. (Lorena, entrevista personal)

En síntesis, las descripciones precedentes configuran en la música independiente un panorama laboral caracterizado por el empleo inestable y en condiciones precarias tanto de seguridad como técnicas y musicales. Si bien esto último tiende a ser reconocido como una dificultad o un aspecto negativo que se resuelve “poniéndole el hombro” o las “ganas” necesarias, lo primero, es decir las condiciones de trabajo no suelen verse desde una mirada crítica como algo a transformar sino como una condición ya dada del funcionamiento de la música independiente. Como veremos en la conclusión, es aquí donde creemos que la comprensión cabal de esto requiere un análisis crítico que contemple las relaciones de poder y la construcción de hegemonía en la música.

Conclusiones

Las condiciones de producción de la música independiente están en relación estrecha con el nuevo paradigma neoliberal de trabajo, aunque en apariencia le sean extrañas, como podría hacer suponer la pretensión de que la música independiente se ubique en los márgenes de la gran industria musical. Tal se ha señalado respecto de otras ramas de actividad cultural (Pang, 2009; Mac Robbie, 2009), los trabajadores creativos en la música esconden profundas desigualdades y relaciones de explotación. Al igual que sus pares de otras industrias de la cultura y las tecnologías info comunicacionales, guardan un alto grado de informalidad, irregularidad y precariedad en sus actividades, marcadas por la polivalencia, la variación permanente en sus ingresos y la temporalidad de sus contrataciones.

Considerando la división entre trabajo creativo y trabajo redundante (Roldán 2010), en la música independiente, dadas la ausencia de división del trabajo y la precarización a que somete a propietarios pequeños el mismo capital, las tareas redundantes deben resolverse de modo “creativo”, alternando actividades, desarrollando ingenio, buscando optimizar recursos personales y conjugándolos con los de las empresas en un marco artesanal caracterizado por la indistinción entre ambos. Lo que en la gran industria musical es resuelto en un marco de códigos estrictos con trabajo redundante profesionalizado, en condiciones quasi industriales o prácticamente artesanales, los códigos no guardan tal rigidez o bien desaparecen y dejan mayor lugar al trabajo aleatorio. Así se juntan tareas redundantes como limpieza, armado de escenario, llamadas telefónicas y contrataciones, entre otras tareas y se organizan de modo “creativo” por parte de cada trabajador. Entonces, bajo un rótulo aparentemente novedoso que daría cuenta de algo diferente, nos encontramos con un solapamiento de las relaciones de explotación. Esto merece mayor atención, por cuanto entendemos que involucra discusiones teóricas más amplias y además exige discutirse explorando otras realidades más allá de la música.

Estas condiciones de trabajo, lejos de ser ajenas a la gran industria musical, son aprovechadas por ella, no sólo en las funciones de experimentación e innovación de repertorio editado (Palmeiro, 2005), sino también en la música en vivo, lo cual se observa en la participación ocasional de grupos de música independiente como bandas “soporte” en conciertos de gran escala o con músicos internacionales. A su vez, ello representa una exposición valiosa para el grupo musical dados los escasos recursos para hacerlo con que normalmente cuenta.

La precariedad e informalidad laboral como producción de desigualdades no es advertida por los actores, en cuyo testimonio se observa un reconocimiento de diferenciación en la

música mas sólo de tamaño respecto de la música mainstream o gran industria musical, ante lo cual es posible desplegar la hipótesis de que se trata de una construcción hegemónica donde intervienen diferentes factores de poder, tal se señaló en la primer parte del trabajo, tendiente a ocultar las desigualdades en las relaciones de explotación tras una apariencia de meras diferencias de tamaño entre los capitales individuales. Esto nos permite avanzar más adelante en otras direcciones para corroborar esta y plantear otras hipótesis.

Si bien las condiciones de la música independiente se identifican por los actores con la característica artesanal y el desinterés gubernamental por desarrollar políticas específicas de promoción musical, esto no suele ser reconocido y requiere un señalamiento crítico de parte de las ciencias sociales, que muchas veces optan meramente por “dar voz al actor”, obviando la pregunta respecto de las relaciones de desigualdad y explotación presentes en las producciones concretas más allá de cómo éstas son planteadas por los actores involucrados.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (2001) *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- Aneesh, A. (2009) “Global Labor: Algocratic Modes of Organization.” *Sociological Theory*, 27:4 December 2009: 347-370.
- Benedetti, C. (2008) “El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo.” *Revista Transcultural de Música*, 12. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art02.htm> (consulta: abril 2011).
- CAPIF (2008) "Mercado de la música en Argentina" Informe anual de CAPIF – 2007.
- Gill, R. y Pratt, A. (2008) “In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work.” *Theory, Culture & Society* 2008, Vol. 25(7–8): 1–30.
- Jameson, F. (1999) *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.
- McRobbie, A. (2009) “Reflections on Precarious Work in the Cultural Sector” in (eds) B.Lange, A. Kalandides, B. Stober and I. Wellmann Governance der Kreativwirtschaft: Diagnosen und Handlungsoptionen (123-139), Transcript Verlag.
- OIC (2008) “Informe la economía creativa de la ciudad de Buenos Aires”. Buenos Aires, Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires.
- (2009). Anuario 2008. Buenos Aire: Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires.
- (2010) Anuario 2009. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires.
- Palmeiro, C. (2005) *La industria del disco*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires.
- Pang, L. (2009) “The Labor Factor in the Creative Economy.” *Social Text* 99, Vol. 27, No. 2, 55-76.
- Quiña, G. (2010) “La cultura como espacio de la contradicción. Una aproximación hacia la complejidad de las prácticas musicales independientes en la ciudad de Buenos Aires.” En *Actas VI Jornadas de Investigación en Antropología Social*, 03 al 06 de Agosto 2010, Universidad de Buenos Aires.
- Quiña, G. (2009) “¿Amor a la música o pequeña industria cultural? Las múltiples dimensiones de la ‘escena musical independiente’ en el Área Metropolitana de Buenos Aires”. En *Actas VIII Reunión de Antropología del Mercosur “Diversidad y poder en*

América Latina", 29 de Septiembre al 02 de Octubre 2009, Universidad Nacional San Martín.

Rodríguez, Emmanuel y Sanchez, Raúl (2004). "Entre el capitalismo cognitivo y el Commonfare" en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. VV.AA. Madrid: Traficantes de sueños.

Roldán, Martha (2010) "Trabajo 'creativo', industrias culturales, y desarrollo." Trabajo presentado en *2010 Congress of the Latin American Studies Association*, Toronto, Canada October 6-9, 2010 [mimeo].

Roldán, Martha (2005) "Exploring the New International- Informational Division of Labor, Collision between Time-Space Configuration, and Engendered Work Organization: Reflections from Argentina." *Gender, Technology and Development* 9 (3), 2005, 319-346.

Scott, Allen (2006) Creative cities: conceptual issues and policy questions. *JOURNAL OF URBAN AFFAIRS*, Volume 28, Number 1, pages 1–17.

Silba, M. y Spataro, C. (2008) “‘Cumbia Nena’. Jóvenes bailanteras: entre las líricas, los relatos y el baile”, en Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (comps.) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (89-111). Buenos Aires: Paidós.

SCN (2006) *Click*, año 1, 2, octubre 2006.

SCN (s/f) *Cuenta satélite de cultura*, Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación. Disponible en www.sinca.cultura.gov.ar/sic/publicaciones/libros/libro_cuenta_satelite.pdf (consulta: Agosto 2011).

UNESCO/UNCTAD. *The creative economy report*. Geneva/New York: UNCTAD/UNDP. 2008.

Yúdice, G. (2002) *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.