

“La especificidad de la producción cultural independiente en Argentina”

Resultado de investigación finalizada

Grupo de trabajo 32 - Sociología del arte y la cultura.

Guillermo Martín Quiña (Universidad de Buenos Aires)

Resumen

El presente trabajo indaga la especial presencia de lo político en la producción cultural independiente en Argentina, lo cual amén de su sostenido crecimiento en los últimos años no ha sido abordado por los distintos estudios sobre la temática. Mediante un trabajo de archivo realizado en las colecciones documentales del Iberoamerikanisches Institut, Berlin (Alemania) y la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional (Argentina), se analiza la historia moderna del vínculo entre cultura e independencia en Argentina, identificando tres momentos clave para comprender en él la presencia de lo político, en cuyo abordaje se recuperan las nociones de lo arcaico y lo residual planteadas por Raymond Williams para el análisis de la cultura.

Palabras clave: Cultura - Independencia – Política

1. Introducción

La producción cultural independiente constituye un fenómeno actual vinculado a procesos globales como la difusión de nuevas tecnologías de información y comunicación, el emprendedorismo en la cultura, el crecimiento de Internet y su uso en la producción cultural (Baym, 2007; Kruse, 2010; Mullholland, 2008; Newman, 2009; Oakes, 2009; Thornton, 1996). En Argentina, sin embargo, la historia de la cultura independiente no se limita al último cuarto de siglo ni a la autoproducción de objetos culturales sino que se encuentra estrechamente vinculada a su historia moderna y sus conflictos políticos, económicos e ideológicos, algo desatendido por los abordajes recientes (Benito, 2007; Corti, 2007 y 2009; Guerra Lage, 2009; Lunardelli, 2002) y que este trabajo propone indagar.

Nuestro argumento sostiene que la perspectiva original de independencia cultural, centralmente política en el siglo XIX y ligada al Salón Literario de 1837, fue mutando a lo largo de las décadas siguientes aunque no desapareció como tal sino que, como elemento residual de la cultura (Williams, 1977), constituyó una plataforma representacional que intervino en los diferentes sentidos asignados a las posteriores producciones culturales denominadas independientes a través de las luchas históricas y los contextos en que tuvieron lugar, dando lugar a la particular presencia de lo político en las producciones culturales independientes en Argentina reciente.

Recurrimos para dar cuenta de ello a material bibliográfico y documental, cuya búsqueda se ha desarrollado en el archivo del Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín (Alemania), fundamentalmente para el primer y segundo períodos señalados, en tanto hemos recurrido al archivo de la Biblioteca Nacional para el tercero.

2. La independencia cultural como práctica política

“Dos cadenas nos ataban a Europa: una material que tronó; otra inteligente que vive aún. Nuestros padres rompieron la una por la espada; nosotros romperemos la otra por el pensamiento. Esta nueva conquista deberá consumir nuestra emancipación.” (Alberdi, 1955, p. 55).

En estos términos planteaba Alberdi en 1838 la misión que, tras la independencia política recientemente alcanzada, la “Generación de 1837” debía llevar adelante. Esta independencia se consumaría no ya en el terreno de las armas o la lucha política, sino en el del pensamiento. Nucleada en torno del Salón Literario en la Librería Argentina de Marcos Sastre, donde se reunían sus máximos exponentes, como Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, Vicente Fidel López y Juan María Gutiérrez, “fue una verdadera institucionalización de un ideal; un cenáculo en el que se debatieron doctrinas; fueron leídos autores europeos consagrados y se discutieron sus tesis” (Ghirardi, 2007, p. 5).

Su órgano de difusión, el semanario *La Moda*, editó 23 números en total y corrió similar suerte al Salón, que cerró sus puertas en 1838 en un clima de creciente tensión con el gobierno de Juan Manuel de Rosas. Sin embargo, la piedra fundamental de esta generación ya había sido colocada, y se continuó luego con la fundación de la *Joven Argentina*, asociación que presidió Echeverría, y, ya en 1839 y en Uruguay, con la Asociación de Mayo y en las páginas de la revista *El Iniciador*.¹

El planteo de la generación de 1837 recuperaba la noción de emancipación mental o intelectual para reclamar la continuación de la obra que la generación de mayo había realizado en el plano militar y político. Si el yugo colonial estaba formalmente terminado, la entonces joven nación adolecía de una otra dependencia, la de las ideas, el arte y la cultura:

“[...] hay nada menos, que conquistar la independencia inteligente de la Nación [sic]: su independencia civil, literaria, artística, industrial, porque las Leyes, la sociedad, la literatura, las artes, la industria, deben llevar como nuestra bandera los colores nacionales, y como ella ser el testimonio de nuestra *independencia y nacionalidad*.” (El *Iniciador*, N°1, 15 de Abril de 1838, pp. 1-2, cursiva en el original).

Su tarea, pues, era eminentemente cultural. El forjamiento de la nación demandaba completar la independencia avanzando en una tarea “lenta, indispensable, costosa” (El *Iniciador*, N°1, 15 de abril de 1838, p. 1), es decir, con el “imperativo de consumir la emancipación intelectual como corolario lógico de la independencia política” (Weinberg, [1958] 1977, p. 30).

La confianza en un progreso indefinido sujeto al reinado de la razón ilustrada se encontraba en el centro de la renovación artística que ellos demandaban y, por tanto, el arte reclamado debía expresar y reconocer su universalidad, a lo que respondía su noción de “arte socialista”. La matriz de ideas para conseguir ese arte debía provenir de la Europa ilustrada, y la literatura era la depositaria de todo ese cúmulo de expectativas, por lo cual urgía la tarea de llenarla de contenido. Así se construiría una literatura propia, en procura de lo que Fernández entiende como “renovación literaria de la joven república” (1997, p. 29) y que se proponía construir una “cultura independiente, para la que juzgaban indispensable una literatura derivada del medio, comprometida con la realidad americana” (Fernández, 1997, p. 30).

A través de la poesía, en tanto “la primera de las bellas artes por su importancia” (Echeverría, [1846] 1915, p. 101), se emprendería la tarea de la emancipación en la cultura. Sin embargo, ello no debe entenderse separado de lo político, sino por el contrario, una profunda vocación política se evidencia en la búsqueda de la independencia cultural, la cual colaboraría con el desarrollo democrático mediante la formación de los ciudadanos en su misión civilizatoria. En el “Fragmento Preliminar”, Alberdi sostenía que “Difundir la civilización es acelerar la democracia; aprender a pensar, a adquirir, a producir, es reclutarse para la democracia [...] el pueblo que quiera ser libre ha de ser industrial, artista, filósofo, creyente, moral” (1955, pp. 58-59).

Que los integrantes de la 'generación de 1837', representantes de la minoría letrada y acomodada, depositaran sus expectativas “civilizatorias” en el ejercicio poético de la pluma, se comprende así como un proyecto ideológico tendiente a sembrar la semilla del nuevo orden cuyo corpus legal era preciso construir. Según Echeverría, se requería “difundir las ideas que deberán

1 Sobre el exilio de los miembros de la Generación de 1837, véase Ghirardi (2007) y Weinberg (1977).

encarnarse en los legisladores y realizarse en las leyes, hacerlas circular, vulgarizarlas, incorporarlas al espíritu público” ([1846] 1915, pp. 183-184), para luego establecer la legislación que permitiría consolidar la nación. La emancipación cultural, de tal manera, allanaría el camino para la posterior construcción y redacción de un orden burgués “independiente”. No debemos asombrarnos, por tanto, de la misión ciertamente hegemónica, en términos de Gramsci, que la cultura independiente tenía por delante.

De tal modo, la 'generación de 1837' articuló, por primera vez en la historia argentina, la noción de independencia con la de arte y cultura. Esta independencia, que correspondía al desarrollo de una cultura nacional, integraba decidida y conscientemente un proyecto político, el de la élite ilustrada de la Buenos Aires en tiempos de Rosas. Por tanto, la perspectiva de una cultura independiente fundada en la razón ilustrada constituía una herramienta del proyecto civilizador de una burguesía local sin revolución, prestándole el servicio de romper las cadenas ideales que aún la ataban a la Europa “vieja y retrógrada” para que pudiera redactar las actas de su dominación.

Esta primera movilización de la noción de independencia en la cultura centrada en la literatura, a casi ya dos siglos de nuestros días, arrojó sobre la historia cultural local las bases de su involucramiento con lo político. La construcción de una cultura independiente, misión de los hombres de letras, pudo ser reconocida en estos términos como una práctica eminentemente política.

3. El Teatro del Pueblo o la independización de la noción de clase

El segundo momento en que se articuló la noción de independencia con la cultura en Argentina se inició en la década de 1930 y estuvo centrado en el “teatro independiente”. La creación del Teatro del Pueblo el 30 de noviembre de 1930 dio comienzo al proceso que consolidaría un nuevo teatro en Buenos Aires (Fischer y Ogás Puga, 2006; Marial, 1955; Pellettieri, 2006). Creado y dirigido por Leónidas Barletta, integrante del llamado grupo de Boedo, fue, según Marial, “el primer teatro independiente de vida orgánica” (1955, p. 58).²

Su propósito era “[...] realizar experiencias de teatro moderno para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte en general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo” (Acta Fundacional del Teatro del Pueblo, reproducida en Marial, 1955, pp. 61-62). Esta referencia al “envilecido arte teatral” apuntaba al “auge de la revista burda y del sainete ya sin búsquedas y reiterado hasta en los detalles” (Marial, 1955, p. 33), cuya popularidad había crecido durante todo el decenio anterior. La propuesta superadora de Barletta residía en no subsumir el teatro a la taquilla, elevando su calidad artística en procura de la “restauración del teatro de arte en el país” (Barletta, 1939, citado en Pellettieri, 1996). La necesidad de que ese proceso fuera acompañado por el público, al cual se pretendía interesar en ese “teatro de arte” independiente, sostuvo el precio de las entradas lo más barato posible.

Según Dubatti (2006), el teatro independiente se enfrentaba a cuatro características del teatro de su tiempo: los artistas “estrella” que encabezaban las compañías, los empresarios y artistas del circuito comercial, los elencos que sin ser profesionales copiaban los modos teatrales de éste, y los funcionarios del teatro oficial gubernamental. Para sostener y encarar ese enfrentamiento se valió de una independencia de la “industria de la escena comercial”, dando lugar a una “modernización” que colaboró en la renovación del repertorio teatral recuperando la producción dramática europea de entonces con una finalidad didáctica (Ogás Puga, 2011).

² Tras sus inicios en la sala de la Asociación Wagneriana, en la calle Florida, ocupó varios recintos que le cedió la Municipalidad hasta que consiguió una sala donde hoy se yergue el Teatro General San Martín, con capacidad para más de 1000 espectadores y donde tuvieron lugar múltiples actividades. Fue desalojado de allí en 1943 por el gobierno de facto, instalándose finalmente en un subsuelo ubicado en Diagonal Norte al 900. Respecto de la historia del Teatro del Pueblo, véase Verzero (2010).

Aquí aparece una primera coincidencia con el proyecto de la “Generación de 1837”. Entonces se buscaba modernizar al arte y la cultura independizándolo de su lastre colonial, ahora se trataba de independizar al arte teatral de sus cadenas comerciales, también desde una mirada cosmopolita que, curiosamente, retomaba a un pensador de la Europa iluminada como era Rolland.³

Eso era posible dada la confianza que en ambos momentos se depositaba en el arte y la cultura para desempeñar una misión civilizatoria, que tuviera a su cargo la formación de una conciencia racional y nacional propia, en el planteo de la generación de 1837, una función de educación y concientización popular en la propuesta del Teatro del Pueblo (Fischer y Ogás Puga 2006). Tampoco eso pasó inadvertido a Carilla (1958) quien entendía que el teatro independiente debía recoger el guante lanzado por Alberdi respecto de la noción de un teatro de carácter nacional y la importancia que en ello asumía la comunión entre los actores y el pueblo. Su crítica compartía también cierta impronta juvenil con la generación de 1837, tal se da a entender en su propia revista:⁴ “queremos ser lo suficiente mal educados como para sentirnos libres e independientes” (Revista *Metrópolis*, N° 2, citado en Fischer y Ogás Puga, 2006, p. 185).

La diferencia fundamental es que el teatro independiente desarrolló una expectativa de independencia respecto del comercio teatral, de la taquilla, lo que constituye una realidad histórica otra respecto de la que afrontó el Salón Literario. Mientras los miembros de éste se proponían sentar las bases intelectuales para cimentar la dominación burguesa, en la década de 1930 se afrontaban ya los resultados de esa dominación en el plano cultural. El público masivo de una industria cultural en franco desarrollo era posible en la medida en que la cultura representara un negocio para los inversores, lo que la consolidación del sainete y el grotesco criollos en la cartelera teatral de Buenos Aires hacía manifiesto en la arena teatral.

Hay autores que han diferenciado ambos procesos fundados en que el teatro independiente se propuso educar y concientizar a las masas pero terminó formando a un público “burgués” o de “clases medias” (Pellettieri, 2006; Fischer y Ogás Puga, 2006), lo cual es una verdad a medias. En efecto, el Teatro del Pueblo contribuyó a la formación de un público fuertemente alfabetizado y características materiales notablemente distantes de la población de Buenos Aires cien años antes. Pero esto se dio en el marco de una clase obrera crecientemente alfabetizada y escolarizada (Alvarez, 1987; Buchbinder, 2005; Sarlo, 2003), al punto que para Marial “[...] el ascenso de la pequeña burguesía y algunos sectores del proletariado que extendían como corolario de sus intereses materiales, sus intereses culturales y artísticos” posibilitó “la concreción de un teatro que rompiera un estado de cosas [...] en pugna con sus aspiraciones” (Marial, 1955, p. 12).

Por su parte, la denominación de teatro proletario, utilizada para el que asumió un compromiso ideológico explícito (amén del grupo Teatro Proletario, formado y dirigido por Ricardo Passano en 1932),⁵ parece haber colaborado en la confusión sobre los públicos. Durante los primeros años del teatro independiente se formaron varios grupos de teatro con carácter clasista, y caracterizados por realizar sus representaciones en locales partidarios y sindicales, entre otras instituciones. Acaso por esto y por haber planteado la necesidad de definir un arte proletario en oposición a un arte burgués -algo que no era suscripto por Barletta- haya colaborado en fortalecer la asociación entre el teatro independiente y un público que no se reducía a la clase obrera tal como lo proponía el teatro proletario.⁶

3 El Teatro del Pueblo se inspiraba en su homónimo francés, ideado por Romain Rolland. Al respecto, véase Fischer y Ogás Puga (2006).

4 La revista *Metrópolis* primero y *Conducta*, después, fueron los órganos de difusión del Teatro del Pueblo durante su primer decenio de vida.

5 El grupo del que surgió la propuesta de un teatro proletario fue también el de Boedo. Al respecto, véase Saítta (2003).

6 Al respecto, véase “Arte Proletario”, [revista] Teatro del Pueblo, febrero de 1936, N° 7, pág. 2. Nótese que esta publicación, cuyo título era también “Teatro del Pueblo”, editada entre 1935 y 1942 y dirigida por Eugenio Navas, nada tenía que ver con la empresa teatral de Barletta.

En síntesis, el teatro independiente movilizaba explícitamente la categoría “pueblo” -tal lo había hecho Rolland- mas no la de clase, lo que colaboró en alejar al teatro independiente de la perspectiva clasista.⁷ De esta manera, se operó también una suerte de despolitización del teatro, en la cual el teatro independiente se reconoció como un teatro “de arte” más preocupado por negar los intereses de taquilla antes que por representar una herramienta de lucha política, lo que representó una bisagra en la relación histórica entre independencia y cultura.

Así, el proceso vivido por el teatro porteño entre 1930 y 1943, independizado del interés comercial de los empresarios teatrales, los intérpretes “estrellas” y las formas del teatro explotadas por el sainete y el grotesco que se evidenciaban en el teatro comercial, pero también de las luchas obreras, sindicatos y partidos políticos que planteaba el teatro proletario, consagró a la práctica artística libre como el corazón del teatro independiente, relegando el componente más político de la independencia cultural a un lejano segundo plano.

4. El momento del rock: la independencia como alejamiento de la política

El tercer momento en la historia argentina en que volvieron a articularse independencia y cultura tuvo lugar entre fines de la década de 1960 y mediados de la de 1970, centrándose en la música, durante los primeros años del rock nacional. Entonces se movilizaron sentidos ya presentes en la historia local de la independencia y la cultura y se sembraron otros cuya impronta es posible vislumbrar aún en nuestros días.

El surgimiento del denominado rock nacional ha dado lugar a ciertas divergencias, pues se ha ubicado este momento entre 1965 y 1967 (Alabarces, 1993), en 1968 (Carnicer y Díaz, 2009) o bien a mediados de los años sesenta (Vila, 1989). En nuestro caso, sin pretensiones cronológicas estrictas, será suficiente con asumir que el rock se constituyó como fenómeno social y en sus múltiples dimensiones (política, estética, generacional, económica) entre 1965 y 1970. Sí nos resulta importante señalar que su surgimiento estuvo marcado por la oposición al conjunto de músicos “comerciales” que integraron la llamada “Nueva Ola”, un término acuñado a principios de los años sesenta por la compañía discográfica *RCA Victor* que procuraba así actualizar su catálogo para el público juvenil, cuyas figuras eran “los verdaderos ídolos juveniles del momento” (Carnicer y Díaz, 2009, p. 28). Eran músicos como Ramón “Palito” Ortega, Leo Dan y Donald que se representaban como “jóvenes blancos, clasemedieros, muchachos (Un muchacho como yo), rebeldes pero buenísimos [...]” (Alabarces, 1993, p. 39), inspirados en el “American Way of Life” que rezumaban las películas de Doris Day (De Oliveira, 2006) y articulados con programas televisivos como “Sótano Beat” y “Alta Tensión”.⁸ Todo ello evidenciaba que el capitalismo “había sabido transformar la ansiedad de los jóvenes en mercancías sagazmente adecuadas a un nuevo horizonte de expectativas” (Pujol, 2002, p. 254).

En este contexto, los directivos de los grandes sellos no tenían motivo para ser particularmente receptivos con las nuevas bandas musicales, quienes no sólo proponían cantar rock en español sino que además incluían letras en gran medida opuestas al núcleo representacional de su negocio. El rock fue el medio por el cual una generación en medio de un proceso de construcción identitario juvenil (Pujol, 2007) realizó la crítica hacia el mundo que reflejaba esa “Nueva Ola”, como un mundo juvenil hipócrita y construido desde los cómodos sillones del establishment económico (Pujol, 2002).⁹ Con el

7 El hecho de que el Teatro del Pueblo contara hacia fines de la década de 1930 con una sala con capacidad para más de mil espectadores emplazada en una zona central de la ciudad no resulta un dato menor en este proceso.

8 Respecto del fenómeno de la “Nueva Ola” remitimos al lector a De Oliveira (2006), quien describe la relación del fenómeno con el rock estadounidense y, sobre sus características compositivas y musicales, a Carnicer y Díaz (2009).

9 Esa disputa con la música “comercial”, dio lugar, según Alabarces (1993) a la paradoja constitutiva del rock, ya que la canción “La Balsa”, uno de sus hitos fundacionales, había vendido 250 mil copias. Para nosotros, sin embargo, el hecho paradójico no se funda en la cantidad de copias vendidas sino antes bien en el carácter mercantil -entiéndase, discográfico- sobre el que apoyó su difusión. La diferencia merece considerarse pues a veces se asigna a la pequeña escala

paso de los años la “actitud contestataria del rock se establece frente a un sistema social caracterizado como hipócrita, represivo, violento, materialista, individualista, rutinario, alienado, superfluo y autoritario” (Vila, 1985, p. 124), lo cual se encuentra en numerosas letras de rock de entonces.

En este marco, los primeros intentos por realizar musicalmente esta confrontación encontraron un obstáculo difícil de sortear en la indiferencia de los grandes sellos editores por grabar sus trabajos: esto constituyó el principal motivo de la creación de Mandioca en 1968, primer sello de rock de la Argentina.

Mandioca fue una iniciativa de Jorge Álvarez, entonces editor de libros de filosofía y literatura de vanguardia,¹⁰ con la intención de editar propuestas musicales de bandas de rock que las discográficas no tenían intención de sostener. La primera fue Manal,¹¹ cuyo disco simple se presentó en el teatro Apolo el 12 de noviembre de 1968, oficiando el mismo evento de presentación pública del sello. “Mandioca, la madre de los chicos”, tal su nombre original, constituyó el ala discográfica del proyecto liderado por Álvarez (integrado también por una editora de posters y afiches y una productora de espectáculos en vivo: Mambo Show). Mandioca entró en quiebra debiendo cerrar hacia fines de 1970 y sus artistas fueron luego recuperados por el mismo Álvarez en su nuevo emprendimiento, el sello *Talent*, creado bajo el paraguas de *Microfon*, la compañía discográfica encabezada por Mario Kaminsky y Julio Márbiz, a través del cual Álvarez continuó editando discos de rock. La estructura y tamaño de Microfón, que se venía consolidando como uno de los sellos más importantes de música folklórica local, facilitó la distribución de los discos en una escala varias veces mayor a la que podía afrontar la extinta Mandioca. Entonces el rock nacional había adquirido dimensiones que dificultaban editar sus discos de modo artesanal. Para entonces, Mandioca ya había pasado a la historia del rock nacional como su gran impulsor.

Mandioca representa la primera aparición en la música de un espacio de edición independiente, en especial en el rock. Mandioca ofrece tantos elementos para ser considerado un sello independiente (Alabarces, 1993; Alabarces, Salerno, Silba y Spataro, 2008; De Oliveira, 2006; Fernández Bitar, 1987) como para advertir las limitaciones propias de los sellos musicales que así se pretenden. Pues representó una posibilidad de edición para la música desatendida por las grandes editoras y a la vez, su quiebra, cierre y posterior reaparición bajo el nombre de Talent asociada con una compañía discográfica de mayor tamaño evidenció aquella paradoja de la música rock, como crítica que requiere ser vendida (Alabarces, 1993). Curiosamente, Manal, luego de editar su Long Play con Mandioca, firmó un contrato con *RCA Victor*, dejando en claro la dinámica a la cual estaba subsumido el rock (aun el editado por un sello independiente): Manal hizo con *RCA Victor* (con menos suerte en tanto se separarían al poco tiempo) lo que Álvarez haría luego con *Microfon* para mantener viva su actividad editorial. En ese vínculo, coincidente con lo que más tarde ha sido analizado por distintos estudiosos del tema (Hesmondhalgh, 1996; Negus, 1999), el papel del pequeño editor discográfico se circunscribe a descubrir talentos, innovar editando nuevas músicas, desarrollar en sus inicios a los músicos en pos de que alcancen una escala que los vuelva interesantes para las grandes compañías discográficas (y correr con los gastos de los que no la alcanzan).

Mandioca refrendó doblemente al rock nacional: al interior del campo cultural, al acercar a los músicos de rock con el mundo artístico e intelectual a través de los vínculos de Jorge Álvarez con quienes frecuentaban el Instituto Di Tella (donde tuvieron lugar varios recitales);¹² en la dimensión

de producción musical una naturaleza diferente de la que su forma mercantil le otorga, en virtud de lo cual se pretende ajena a la lógica del intercambio. Así, el rock se reconoce desde su origen tributario de una forma mercantil cuya realización (es decir, su venta) lo obliga a someterse a las normas del mismo mercado, sea cual sea la cantidad de discos que venda.

10 Su editorial publicó a autores como Germán Rozenmacher, Rodolfo Walsh y Oscar Masotta.

11 Luego se sumarían, entre otros, Moris, Sui Generis, Crucis.

12 Respecto del papel jugado por el Instituto Di Tella y sus vínculos con la música en la década de 1960, véase Pujol (2002).

económica, al producir las mercancías musicales que los músicos no podían afrontar por propia cuenta y despertar el interés de los grandes sellos o *majors* en esta música, haciéndose cargo de ese escalón intermedio.

Además, fue pionero en articular la edición discográfica (y la producción de música en vivo) con nociones de libertad artística y afecto en el vínculo entre músicos, editores y público, de modo que su objetivo no era reducible al mero interés de ganancia aunque tampoco dejaba de ser una empresa:

“[...] Mandioca, la madre de los chicos es una empresa. Aporta nuevos planteos en ese campo. Sus artistas tienen libertad de creación sin limitaciones. Su contacto con ustedes no es sólo un sonido: es una relación de amor” (López Sánchez, Pujó, Arroyuelo y Álvarez, citados en Grinberg, 2008, p. 84).

Ahora bien, si Mandioca dejó en claro aquella paradoja en torno a lo “comercial” en el rock, la creación de Músicos Independientes Asociados (MIA)¹³ en 1975, mediante la gestión cooperativa de discos y conciertos, representó una recuperación de ciertos sentidos vinculados a lo político aunque de un modo velado en el contexto de represión y persecución de la dictadura 1976-1983 en Argentina. Su apuesta por el trabajo colectivo y cooperativo tuvo gran repercusión en el ambiente del rock y llegó a ocupar varias páginas de la revista *Expreso Imaginario*, una de las más importantes del período. MIA se desarrolló en un marco de avidez de participación colectiva cercenada por un gobierno dictatorial mediante políticas represivas extremas, por lo que la opción se redujo a la esfera cultural. Esto impulsó a MIA, al punto que según Esther Vitale (una de sus fundadoras), MIA “se disuelve en el 81 porque en el 81 empieza una apertura de tipo político. MIA había sido hasta entonces como un refugio cultural. Cuando empezó a haber cierta apertura, cada uno quiso explotar su veta” (Vitale, 2011).

La experiencia de MIA cerró el tercer momento histórico de la relación entre independencia y cultura. Después de la poesía y el teatro, era el turno de la música. La articulación entre cultura e independencia se sostenía ahora sobre las decisiones económicas de los sellos musicales así como sobre la actitud contestataria y juvenil del rock.

Sin embargo, esta crítica hacia “lo comercial” en ningún momento insinuó ribetes clasistas. A este respecto, según Alabarces (1993) la creación de una oposición entre “sentimiento” e “ideología” en su interior fue el resultado del intento de ciertos sectores de alejar al rock del “peligro de la politización”, en un contexto de creciente conflictividad y militancia política juvenil. Así lo ilustra la cobertura realizada por la revista *Pelo* de la visita de Joan Baez a la Argentina en 1974, en la que se leía: “Ella sólo vino a hacer proselitismo y a dictar sus puntos de vista [...] dijo que quería hablar solamente de política, de su cosa con la amnistía y todo ese circo” (Alabarces, 1993, p. 61). Tal era la “estructura de sentimiento” (Williams, 1977) en los primeros años del rock nacional en cuyo seno el desprecio por lo político podía ser tan tajantemente expresado.

5. Conclusiones: la especificidad local de lo independiente

En lo que podemos denominar la historia de la cultura independiente en la Argentina, el teatro de los años 1930 constituye un eslabón fundamental, porque logró recuperar los sentidos de independencia movilizados por los intelectuales de 1837 en una propuesta de producción cultural como herramienta de ilustración liberadora. La novedad estaba ahora dada porque el orden fundado en ésta quedaba representado en la taquilla de la cual el teatro independiente propone liberarse para poder realizar su arte lejos de la lógica del intercambio. No son estas líneas el lugar adecuado para juzgar si lo ha logrado. Nos basta con señalar que el nacimiento del teatro independiente en la Argentina allanó el

13 MIA fue una cooperativa compuesta por músicos, técnicos, iluminadores, diseñadores y productores, cuyo número fue variando a lo largo de los años aunque en general rondaban las treinta personas. Todos ellos llevaron adelante, mediante su trabajo cooperativo, la planificación, organización y desarrollo de conciertos y, a través del sello propio *Ciclo 3*, todas las tareas involucradas en la edición discográfica, desde 1976 hasta 1982.

camino para la articulación entre la producción cultural y la crítica de la cultura como industria, que se recuperaría en la música durante los primeros pasos del rock nacional.

El proceso modernizador que tuvo lugar con el teatro independiente no sólo actualizó la dimensión cultural respecto del ascenso social de vastos sectores de la población, sino que además tuvo el mérito de haber abierto una posibilidad histórica para la aparición y el desarrollo de producciones culturales distintas a las patrocinadas por los grandes capitales de la industria cultural local. A la vez, la consolidación del teatro independiente, aún cuando sostuviera un compromiso político, implicó un distanciamiento de la producción cultural respecto de la lucha política concreta acentuando la división sobre el interés comercial antes que sobre el carácter ideológico del teatro, tal planteaban los partidarios del arte proletario.

Cuarenta años después, el rock pudo desplegar un sentido de independencia que, aún vinculándose a causas progresistas y sin perder por completo la esperanza emancipatoria en la cultura, no debía ya nada a la política. Esta podía pasar, sin más, a representar un “circo”. En Argentina, la historia de la cultura independiente se equipara así a la historia de su despolitización.

Desde ya, no se trata de desconocer los elementos políticos presentes en la música independiente, la intención de este capítulo ha sido antes bien lo contrario: hemos revisado la historia de la cultura independiente en Argentina advirtiendo el papel central que ocuparon en ella con el objetivo de estar atentos a las manifestaciones de lo político que puedan aún tener lugar en la música independiente de nuestros días. En esta dirección, resulta relevante recuperar el planteo de Williams (1977) sobre lo arcaico y lo residual, ya que nos permite advertir la posibilidad de la presencia de lo político sin independizarlo de la cultura dominante. Sostiene Williams que mientras lo arcaico representa la presencia pasiva de elementos de la cultura de modo inorgánico y ocasional, lo residual constituye un lastre que aún “se halla aún activo dentro del proceso cultural [...] como un elemento efectivo del presente” (1977, p. 122, traducción propia). En esta línea de pensamiento, si la oposición entre “sentimiento” e “ideología” desplegada en el ambiente del rock tendía a confinar lo político y lo ideológico a lo arcaico, la propuesta desarrollada por MIA (o mejor, su desmembramiento tras la apertura que se vislumbraba en los primeros años de la década de 1980) puede ser leída en dirección de advertir el carácter residual de éstos en la música rock.

En tanto el lugar que corresponde al elemento político e ideológico en la cultura no es sino resultado de las luchas históricas que la atraviesan, se halla aún en disputa. El reconocimiento de esta disputa supone un primer paso, necesario mas no suficiente, en la comprensión de la especificidad de la producción cultural independiente en Argentina.

6. Bibliografía

- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Alabarces, P.; Salerno, D.; Silba, M. y Spataro, C. (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. En Alabarces, P. (comp.) *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular* (pp. 31-58). Buenos Aires: Paidós.
- Alberdi, J. B. (1955). *Fragmento preliminar al estudio del Derecho*. Buenos Aires: Hachette.
- Alvarez, J. (1987). *Las guerras civiles argentinas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Baym, N. K. (2007). The New Shape of Online Community: The Example of Swedish Independent Music Fandom. *First Monday*. 8(12), http://firstmonday.org/issues/issue12_8/baym/
- Benito, K. (2007, septiembre 19-21) Metáforas de la cultura independiente. En *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires, Argentina.
- Buchbinder, P. (2005). *Historia de las Universidades Argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Carilla, E. (1958). El teatro independiente en la Argentina. *Universidad (Santa Fe)*, 37, 53-82.
- Carnicer, L. y Diaz, C. (2009) Discursos hegemónicos y rupturas en la música para jóvenes y el folklore en la Argentina de 1968. *Boletimúsica. Revista de música latinoamericana y caribeña*, 25, 25-40.
- Corti, B. (2007). Las redes del disco independiente: apuntes sobre producción, circulación y consumo. En AA.VV., *Las industrias culturales en la Ciudad de Buenos Aires. Concurso de ensayos 2007*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires.
- Corti, B. (2009, septiembre 29 – octubre 2) Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón: El debate sobre el vivo de la música independiente. En *VIII Reunión de Antropología del MERCOSUR*. Universidad Nacional de General San Martín, Buenos Aires, Argentina.
- De Oliveira, R. B. (2006). *O escândalo de uma nova perspectiva: Trajetória do movimento do rock argentino (1966-1973)*. Tesis de Maestría no publicada, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Dubatti, J. (2006). Teatro independiente y pensamiento alternativo: traducción del otro y metáfora de sí en África de Roberto Arlt. En H. E. Biagini, A. A. Roig (Dirs.). *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo II: Obrerismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)* (pp. 405-415). Buenos Aires: Biblos.
- Echeverría, E. ([1846] 1915). *Dogma Socialista: precedido de una ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 1837*. Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- Fernández, T. (1997). *Teoría y crítica literaria de la emancipación hispanoamericana*. Alicante: Instituto de Cultura Alicantina Juan Gil-Albert.
- Fernández Bitar, M. (1987). *Historia del rock en Argentina: Una investigación cronológica*. Buenos Aires: El juglar.
- Fischer, P. V. y Ogás Puga, G. (2006). El Teatro del Pueblo: período de culturización (1930-1949). En O. Pellettieri (Dir.). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada* (pp. 159-212). Buenos Aires: Galerna.
- Ghirardi, O. (2007). *La Generación del '37 en el Rio de la Plata*. Córdoba: Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Córdoba.
- Grinberg, M. (2008). *Cómo vino la mano: orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Guerra Lage, M. C. (2009). Intervenciones urbanas en la ciudad global. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007). *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 7(1), 355-374.
- Hesmondhalgh, D. (1996). *Independent Record Companies and Democratisation in the Popular Music Industry*. Tesis de Doctorado no publicada, Goldsmiths College, London.
- Kruse, H. (2010). Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off. *Popular Music and Society*. 33(5), 625-639.
- Lunardelli, L. (2002) *Alternatividad, divino tesoro. El rock argentino en los 90*. Buenos Aires: Biblos.
- Marial, J. (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe.
- Mullholland, N. (2008). The Cultural Economy. *Renewal, a Journal of Social Democracy*. 16(2), 35-44.
- Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Newman, M. (2009). Indie Culture: In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative. *Cinema Journal*, 48(3), 16-34.
- Oakes, K. (2009). *Slanted and Enchanted: The Evolution of Indie Culture*. New York: Henry Holt and Co.
- Ogás Puga, G. (2011). Pilares de la escena independiente argentina. Roberto Arlt en el Teatro del

- Pueblo. *Stichomythia*. 11/12, 28-41.
- Pellettieri, O. (1996). Introducción. En O. Pellettieri (Ed.). *El teatro y sus claves. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino* (pp. 13-19). Buenos Aires: Galerna y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Pellettieri, O. (2006). Algunos aspectos del “teatro de arte” en Buenos Aires. En O Pellettieri (Dir.). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada* (pp. 69-158). Buenos Aires: Galerna.
- Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Pujol, S. (2007). *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens.
- Saítta, S. (2003). La dramaturgia de Elías Castelnuovo: del teatro social al teatro proletario. En O. Pellettieri (Ed.). *Escena y realidad. Estudios de teatro iberoamericano y argentino* (pp. 187-195). Buenos Aires: Galerna y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Thornton, S. (1996). *Club Cultures: Music, Media & Subcultural Capital*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Verzero, L. (2010). Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica. *Telón de fondo*, 11, 1-22.
- Vila, P. (1985). Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En E. Jelín (Ed.). *Los nuevos movimientos sociales/1* (pp. 83-148). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Vila, P. (1989). Argentina's "Rock Nacional": The Struggle for Meaning. *Latin American Music Review*, 10(1), 1-28.
- Vitale, E. (2011). Entrevista publicada en La Gaceta, 14 de febrero de 2011. Disponible en: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/421672/Espectáculos/Donvi--Esther-Vitale--parte-religion-rock-nacional.html> (consulta: Junio 2013).
- Weinberg, F. ([1958] 1977). *El salón literario de 1837*. Buenos Aires: Hachette.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.