

Reseña de: Canciones, instrumentos y amigos. Organización del trabajo artístico en la producción contemporánea de Córdoba

Ignacio Javier Huerta

ignacioguerta@gmail.com

Universidad Nacional de Villa María

Canciones, instrumentos y amigos. Organización del trabajo artístico en la producción contemporánea de Córdoba”¹

Resumen

El siguiente trabajo final de grado explora la organización del trabajo que desarrollan un conjunto de músicos y músicas en la ciudad de Córdoba. Lo característico de estos artistas es que autogestionan en relación a otros actores, sean músicos/as, diseñadores, sonidistas productores, gestores culturales, entre otros. Entonces nos preguntamos: ¿cómo comprenden el trabajo que realizan?, ¿de qué instrumentos y tecnologías intervienen?, ¿de qué modo se vinculan con estos actores?, ¿qué lugar tiene lo colectivo?

En esta investigación utilizamos el concepto de mundo del arte de Becker (2008) que entiende el trabajo dependiente de una red cooperativa articulada mediante modos de hacer convencionales. Por ello partimos de dos convenciones, la “canción” y la amistad para luego comprender las relaciones que articulan.

Palabras claves: música; trabajo artístico; autogestión; mundos del arte; amistad

¹ El mismo fue realizado bajo la dirección de la Dra. Ornela Boix, a quien agradezco por su compromiso y dedicación. La defensa del TFG se realizó el 14 de agosto del 2020 y fue calificado con la nota de diez.

Canciones, instrumentos y amigos.

Organización del trabajo artístico en la producción contemporánea de Córdoba

Una pregunta está en la base del Trabajo Final de Grado: ¿cómo organizan los y las músicas de la ciudad de Córdoba su trabajo? Este interrogante, en apariencia simple, nos ayudó a desplegar un amplio conjunto de preguntas para profundizar y definir un problema de investigación, por ejemplo: ¿a través de qué criterios se organizan?, ¿cómo los aprenden?, ¿de qué modo se mantienen económicamente los y las artistas?, ¿qué importancia tiene lo colectivo?, ¿cómo definen sus producciones?, ¿qué objetos, entendidos como instrumentos musicales y tecnologías de grabación, intervienen? y ¿cómo se produce “independientemente” en Córdoba?

La relevancia de estas preguntas está dada en dos sentidos fundamentales: primero, desde una observación común para artistas, periodistas e investigadores que comprenden al mercado local como periférico respecto a Buenos Aires, implicando una experiencia particular para quienes allí se desempeñan. Rescatamos esta mirada de periodistas como Puig y Pucheta (2013) y Pairone (2016) que reconocen la emergencia, en las últimas dos décadas, de artistas locales² que producen en independencia de las redes discográficas, tomando la autogestión como clave para ensamblar redes con diversos agentes locales. De este modo se configuró un complejo ecosistema musical (Guevara Olgín, 2019) que se caracteriza por mantener mayor autonomía de Buenos Aires, la cual décadas atrás era el centro gravitacional de cualquier proyecto en dicho arte. Segundo, dada la carencia de investigaciones académicas que saturan la comprensión del fenómeno musical desde esta particularidad cordobesa y, específicamente, del trabajo que allí tiene lugar.

Aún en su especificidad, reconocemos que el caso cordobés no está exento de los profundos cambios ocurridos en el capitalismo contemporáneo (Boltanski y Chiapello, 2002; García Canclini, 2012) y, por consiguiente, de los nuevos modelos de producción de las industrias culturales vinculado a las transformaciones tecnológicas recientes (García Canclini, 2012; Yúdice, 2008; Ochoa, 2003; Gallo y Semán, 2012). En este marco, el trabajo artístico sufrió un corrimiento en su definición para ampliar su alcance a nuevos actores que se precian por “cultivar” la creatividad como principal valor agregado. Esta mirada hegemónica del trabajo artístico jerarquiza las competencias de los y las trabajadores, valorando su flexibilidad para adaptarse a múltiples necesidades, la disponibilidad constante, el trabajo sin horarios fijos y la creatividad. Crítica de esta mirada, Pinohet Cobos (2015) considera que esta definición comprende al trabajador como un “empreendedor amante del riesgo” con la obvia consecuencia de naturalizar la precariedad del mercado laboral en el cual se inscribe. Éste es un punto controversial en la sociología del trabajo artístico actual ya que problematiza los modos de comprender la posición del sujeto y sus márgenes de libertad sobre las lógicas imperantes del mercado artístico. Encontramos, por un lado, investigaciones que se apoyan en las condiciones estructurales de la industria para caracterizar al trabajo como precario, inestable, a destajo, inseguro e incapaz de conformar una carrera artística (García Canclini, 2012; Quiña, 2014); y, desde otro lado, hay quienes dan prioridad a la acción de los actores, comprendiendo el trabajo desde la apropiación y reconfiguración que realizan los y las músicas de esas “condiciones” (Gallo y Semán 2016; Boix, 2016). En esta discusión sociológica inscribimos nuestro abordaje para analizar el vínculo entre arte y trabajo.

² Esto se constata con datos estadísticos realizados por la Municipalidad de la Ciudad de Córdoba, que en el 2018 llegó a 1673 músicos/as (Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba, 2019).

Para ello tomamos una posición teórico-metodológica cualitativa de carácter etnográfica que nos permitió seguir a los actores (espacial y simbólicamente), explorando cómo las redes de interacción son ensambladas. Comenzamos el trabajo de campo tomando dos bandas de referencia que tienen en común ser oriundas de la ciudad de Córdoba, el autogestionar sus producciones y compartir algunos de sus miembros: Toch y Sei Nou Mandi. Al observar las presentaciones de estos grupos encontré un conjunto de otros artistas que asiduamente eran invitados a tocar o que participaban como espectadores. Al lograr acercarme a conversar con algunos de ellos y ellas, me comentaron que se conocieron por asistir a la misma institución de formación (La Colmena), por haber tomado clases particulares con alguno de ellos o por compartir producciones musicales. Además, era llamativo que entre todos se reconocían como amigos/as o hasta "hermanos/as". Estas primeras observaciones fueron el indicio de la existencia de una red sobre la cual presuponíamos se organizaba el trabajo en la música. Por esta razón, retomamos la teoría de los mundos del arte de Becker (2008) para construir una red cooperativa de artistas y personal de apoyo. Los artistas ocupan el centro de esta red al monopolizar aquellas actividades que convierten a un objeto en artístico, dejando en una periferia a quienes realizan otros trabajos necesarios para una producción (pero que no son considerados artísticos) y son nombrados por el autor como personal de apoyo. El trabajo, en este punto, depende de las convenciones que regulan la coordinación entre ambos grupos, tomando en cuenta ciertos conocimientos y habilidades técnicas, estéticas y una trama objetual específica como soportes de las mismas.

Por lo tanto, siguiendo los vínculos entre los y las artistas abrimos nuestra exploración hacia un conjunto de bandas que se reconocían "en un mismo camino", particularmente me refiero a: Fly Fly Caroline, Así, Negra Marta and de Pupin Love, Jota Figueroa, Gabi Merlo, Refolk y Sabor Canela. La mayoría de quienes participaban de estos proyectos tenían entre 24 y 40 años, también gran parte asistieron a una o varias instituciones de formación musical y obtuvieron un título superior, se mantenían económicamente mediante un amplio conjunto de actividades en relación a la música y pertenecen a sectores de ingresos medios de la sociedad cordobesa. Así desplegada precariamente la red, hasta ese momento, concentramos el trabajo de campo en el vínculo personal con los y las músicas de estas bandas, asistiendo a recitales, charlas en bares, asados, reuniones de producción y, por último, participando en la gestión del grupo Fly Fly Caroline. En simultáneo, se realizaron 12 entrevistas a artistas, sonidistas y manager que participaban en la red analizada.

El abordaje teórico-metodológico que seguimos permitió construir dos convenciones, la "canción" y la amistad, que regulan la interacción entre los participantes y un amplio conjunto de instrumentos y tecnologías. Con el avance de nuestra inserción al campo, se volvió relevante la enunciación que hacen los y las músicas en ciertas situaciones donde debían definirse; "hacemos canciones", "somos del cancionero" o "cancionistas" decían. Todos compartían el término de "la canción" para referirse así a un conjunto de conocimientos y valoraciones estéticas que performaban un modo particular de hacer en la música y que tiene su piedra angular en valorar lo expresivo y auténtico por sobre lo técnico.

La canción, en tanto convención, tiene efectos sobre los géneros musicales al pasar a considerarlos como recursos estilísticos-creativos disponibles para su uso, es decir, no son interpretados ya como unidades estancas sobre las cuales construir una identidad, más bien todo lo contrario, los y las músicas evitan caer en la filiación directa con uno sólo de estos al entender que limita la práctica artística. Esta característica no es específica de la red analizada, como muestra Gallo y Semán (2016), una de las claves para comprender los emprendimientos musicales actuales es la lógica de lo transgenérico que implica la liberación

de ciertos patrones de catalogación para la creación y el gusto, habilitando así una mezcla desprejuiciada. También retomamos los aportes de Irisarri (2016) para dar cuenta que esta mezcla no es azarosa, sino que está mediada por el criterio de autenticidad en el sentido de crear un "sonido propio" y que sea distintivo del músico/a. Para el caso aquí analizado, lo auténtico traduce las clasificaciones que imponen los géneros en un sentido positivo, se las válida en tanto referencias de escucha, permitiendo hacer uso (para su mezcla) de un lenguaje previamente constituido. Pero, al mismo tiempo, las anulan cuando tienen que definirse identitariamente según uno de estos.

Además, la canción al jerarquizar la expresividad como valor máximo, reorganiza un conjunto de competencias y saberes respecto de los instrumentos musicales y tecnologías en la producción. Los y las artistas se caracterizan por sostener la práctica musical desde múltiples instrumentos, relegando el perfeccionamiento sobre uno solo como espacio de intervención en la música (como músico instrumentista), con el objeto de ampliar el acervo de recursos creativos. También éstos debieron incorporar un conjunto de tecnologías que les posibilitaron grabar, mezclar y masterizar por su propia cuenta. El proceso de digitalización amplió las posibilidades en la música al permitir prácticas de autoproducción, pero para ello debieron dedicar tiempo y recursos a capacitarse y proveerse de estos objetos (computadora, placa de sonido, micrófonos, consola), que son considerados como básicos para la composición de canciones.

La amistad, por otro lado, es un vínculo que conecta a quienes participan de esta red, sean tanto artistas como productores, gestores, sonidistas, periodistas o fotógrafes, posibilitando la cooperación al reglar éticamente el mundo del arte. Por tal motivo, aquí la comprendemos como una convención sin la cual no podría sostenerse la red, pero reconocemos también que este tratamiento es limitado ya que es un vínculo que excede al caso estudiado. Entonces, retomamos a Boix para analizar la amistad como "una práctica y una narrativa que exige reciprocidad en dos sentidos: respecto de redes, conexiones y contactos, y en compartir un conjunto de reglas específicas en el trabajo artístico producto de vivir una situación similar en la música" (Boix, 2014:7). En el caso analizado, estos dos sentidos siempre están presentes en las relaciones que mantienen los y las músicas, pero hacemos una distinción relevante: cuando se relacionan artistas gana protagonismo una cooperación moral basada en compartir "un mismo camino"; luego, cuando se vinculan artistas y otros participantes más alejados de la red, la amistad se traduce en una cooperación estratégica, como intercambio de favores.

En otro apartado, analizamos cómo estas convenciones entraman una organización particular en el mundo del arte, tejiendo colectivos que son flexibles en sus tránsitos y permiten desarrollar trayectorias individuales. Como dijimos arriba, los y las artistas participan de varios proyectos musicales al mismo tiempo, lo que les amplía el espectro de oportunidades para vivir de la música al realizar diversas actividades en cada uno. Es necesario aclarar que cuando digo proyectos no me refiero solamente a ser parte de otras bandas, sino también a diversas actividades que están vinculadas a la música, como son: dar clases particulares, talleres de composición o creación de canciones, grabar y producir musicalmente a otros artistas, oficiar de sonidista en diversas presentaciones y gestionar eventos culturales de diversos tipos. Todas estas actividades, si bien son paralelas a la autogestión de una (o varias) bandas, se encuentran en estrecha relación con el trabajo realizado dentro del grupo. Un ejemplo paradigmático es Fernando, miembro de la banda Fly Fly Caroline y quien se encarga de su gestión técnica, para lo cual debe contactarse con las salas en donde planean presentarse para acordar los equipos de sonido y luces necesarios, entre otras actividades. Fernando se especializó en esta área de la gestión

musical dado su interés por grabar y editar su música, armando un estudio de grabación en su casa con las pocas herramientas que disponía y que con el tiempo se fue profesionalizando hasta alquilar una casa en donde graba y produce a otras bandas. Fernando entendía que gracias a la producción de su banda podía desarrollar esta actividad dado el reconocimiento que ganaba.

Como señalé anteriormente, en la producción musical es necesario interactuar con otros actores ajenos al núcleo de artistas y con los cuales se deben entablar acuerdos que les permita sostener el trabajo en un mediano plazo. Me refiero, particularmente en la banda mencionada, a un productor musical, un sonidista que opere en vivo, un diseñador gráfico y una fotógrafa que realiza el material audiovisual. Estas cuatro personas forman el equipo de trabajo básico para gestionar cualquier evento y con los cuales es fundamental negociar acuerdos para que la producción sea concordante a las expectativas estéticas, en los tiempos y con los recursos que el grupo dispone. Para ello, los y las músicas parten de rechazar el trabajo de "onda", como un ofrecimiento "desinteresado", porque consideran que se entorpece la coordinación del trabajo al no poder controlar el resultado. En cambio, sostienen la necesidad de que cada uno tenga una retribución justa, proponiendo lo que llaman una relación "artístico comercial" que tiene por objeto regular los marcos de la cooperación. Lo característico de esta relación es conjugar las lógicas de la amistad en el arte (compartida por aquellos que están en un "mismo camino") con la mercantil, lo que posibilita arreglos más flexibles en términos económicos y negociar otro tipo de retribuciones en favores y reconocimiento, al mismo tiempo que acordar modos de trabajo.

A modo de cierre de esta reseña, consideramos que nuestro abordaje tiene la fortaleza de comprender el trabajo desde la mirada de los actores en los contextos de producción, complejizando el análisis sobre las condiciones en la industria musical. En primer lugar, comprendemos que las definiciones estéticas sostenidas por los actores definen un espacio de intervención en la música y, por lo tanto, de las competencias del artista. La canción, con las características mencionadas, habilita nuevas actividades desarrolladas por los y las artistas y desde las cuales se mantienen económicamente, ampliando el horizonte de profesionalización. La amistad también permite ensamblar el mundo del arte y, podríamos suponer, organizar un mercado al unir a diversos agentes en la producción musical. Segundo, nos alejamos de lo planteado por Quiña (2014) para el cual esta relación es la prueba fáctica de la precarización y desprofesionalización de la música, más bien, todo lo contrario, la misma posibilita marcos de seguridad a mediano plazo y estrategias profesionales que son elegidas por sobre otras actividades formalizadas. Tercero, estos modos organizan colectivos que son flexibles pero no en el sentido propuesto por Gerber Bececci y Pinochet Cobos (2012), en donde se independiza las carreras de los colectivos, más bien aquí analizamos que los y las artistas se inscriben en muchos proyectos en donde circulan diversos actores pero cada uno jerarquiza su compromiso con estos según la importancia que tengan para sus trayectorias profesionales, es decir, los grupos son parte fundamental de las carreras que luego emprenden individualmente. Por último, el caso analizado nos permite dar cuenta que las prácticas de artistas autogestionados crea un mercado musical local, pero nos preguntamos para profundizar la investigación: ¿cómo se relacionan con las industrias discográficas y las plataformas de distribución?

Bibliografía

- BECKER, H. (2008) *Los mundos del arte*, Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- BECKER, H Y FAULKNER, R. (2015) *El Jazz en acción: La dinámica de los músicos sobre el escenario*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BOIX, O. (2016) *Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)*. Tesis de posgrado (Doctora en Ciencias Sociales). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- BOLTANSKI, L. Y CHIAPELLO, E. (2002) *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid: Akal.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2012): "Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes", en Canclini, N.; Cruces, F.; Urteaga Castro Pozo, M. (Coords.) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Barcelona: Ariel Telefónica.
- GALLO, G. Y SEMÁN, P. (Comp.) (2016) *Gestionar, mezclar, habitar: claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, Buenos Aires: Editorial Gorla.
- GERBER BECECCI, V. Y PINOCHET COBOS, C. (2012) "La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas", en García Canclini, N., Cruces, F. y Urteaga, M. (Coords.) (2012) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Barcelona: Ariel Telefónica.
- IRISARRI, V. (2016) "Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires", en Gallo, G. y Semán, P. (Comp.) (2016) *Gestionar, mezclar, habitar: claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, Buenos Aires: Editorial Gorla.
- OCHOA, A. (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Norma.
- PAIRONE (2013) *Nociones de independencia y autogestión en la escena de música urbana del campo de la música popular en Córdoba. Prácticas, estrategias y tomas de posición en distintos procesos de producción discográfica (Tesis de grado)*, presentada en la Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información, para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social
- PINOCHET COBOS, C. (2015) "De la economía creativa a la escala etnográfica. Apuntes en torno al trabajo artístico joven", en revista *Ensamble*, año 1 (2), disponible en: <http://www.revistaensambles.com.ar/ojs-2.4.1/index.php/ensambles/article/view/43>
- PUIG Y PUCHETA (2012) *Bienvenidos al show: apuntes para una nueva música urbana de Córdoba*, Córdoba: Editorial Grafica 29 de Mayo.
- QUIÑA, G. (2014) "Las múltiples dimensiones de la música independiente". En la revista *Versión Estudios de comunicación y política*, núm. 33, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- SECRETARÍA DE CULTURA DE LA MUNICIPALIDAD DE CÓRDOBA (2019). *Comunidad artística. Personas. Música. Ciudad de Córdoba. Informe 2017-2018*. Recuperado de: <https://drive.google.com/file/d/0B5hBiwWzjOv9Zxc4d2NSd2tiWHlqTWFsZHFXbkZtWXF6NTYw/view>
- SEMÁN, P. Y GALLO, G. (2012). *Música y nuevas tecnologías: efectos de pluralización*. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (30), 151-162.
- YÚDICE, G. (2008): "La transformación y diversificación de la industria de la música" en Bustamante, E. (Ed), *La cooperación cultura-comunicación en Iberoamérica*, Madrid: AECID.