

# *La idea es hacerlo nosotros.*

## La cultura autogestiva de los músicos de Paraná

ROMÁN EDUARDO MAYORÁ | UNER

romanmayora@gmail.com

ORCID 0000-0002-5005-5566

| 101

### Resumen

Este artículo describe las prácticas autogestivas de músicos y músicas de la ciudad de Paraná, Entre Ríos (Argentina), a las cuales accedemos a partir de entrevistas en profundidad semidirigidas a 14 agentes culturales, realizadas en el marco del Proyecto de Investigación y Desarrollo Novel N.º3181 «Escenas de la música urbana», radicado en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos.

Para abordar el tema retomamos trabajos anteriores provenientes de la sociología de la cultura, los estudios culturales y la gestión cultural; además de revisar definiciones de la autogestión que provienen de otros campos y disciplinas, como las ciencias políticas y el análisis institucional.

Inicialmente caracterizamos la región estudiada y su infraestructura cultural. También reseñamos algunas clasificaciones y desarrollos conceptuales, y a partir de una lectura de las entrevistas realizadas proponemos una doble categorización de las prácticas culturales investigadas, que se fundamentan a nivel teórico y en base a testimonios aportados por los y las artistas. Por un lado, nos referimos a cinco dimensiones de la autogestión: administrativa, organizacional, ética, estética y política. Estas categorías son complementarias y tienen un objetivo descriptivo. Por otra parte, a partir del análisis de las entrevistas proponemos tres formas de desarrollo de la autogestión: espontánea, inducida y autónoma. Esta clasificación nos permite explorar el modo en que se asumen las actividades autogestionadas, aunque en muchos casos un mismo agente participa de más de una de ellas.

Por último y a modo de cierre hacemos un balance del trabajo realizado, con referencias a las características de la escena cultural local y los cambios recientes en las formas de distribución de la música, el desarrollo de políticas culturales estatales y su relación con el tema investigado.

**Palabras clave:** música, autogestión, gestión cultural

## *The Idea is to Do it Ourselves.* Self-Management Culture of Musicians from Paraná

### **Abstract**

This article describes the self-managing practices of musicians from the city of Paraná, Entre Ríos (Argentina), which we access from in-depth semi-directed interviews with 14 cultural agents, carried out within the framework of the Novel Research and Development Project N.º 3181 «Scenes of urban music», based in the Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos.

To serve this purpose, we go back to previous works (of sociology of culture, cultural studies and cultural management). In addition, we review definitions of «self-management» from other fields and disciplines, such as political science and institutional analysis.

Initially we characterize the studied region and its cultural infrastructure. We also review some classifications and conceptual developments, and based on a reading of the interviews we propose a double categorization of the investigated cultural practices, which are based on a theoretical level and based on testimonies provided by the artists. We refer to five dimensions of self-management: administrative, organizational, ethical, aesthetic and political. These categories are complementary and have a descriptive purpose. On the other hand, based on the analysis of the interviews, we propose three forms of development of self-management: spontaneous, induced and autonomous. This classification allows us to explore the way in which self-managed cultural activities are assumed, although in many cases the same agent participates in more than one of them.

Finally, this article is closed with references to the characteristics of the local cultural scene and recent changes in the forms of music distribution, the development of state cultural policies and their relationship with the investigated topic.

**Keywords:** music, self-management, cultural management

## 1. LAS ESCENAS DE LA MÚSICA URBANA

Para esta investigación realizamos 14 entrevistas en profundidad semidirigidas<sup>1</sup> a músicos y músicas de rock<sup>2</sup> de la ciudad de Paraná, provincia de Entre Ríos (Argentina). La ciudad de Paraná, capital de la provincia de Entre Ríos, se ubica en uno de los márgenes del Río Paraná, a unos 500 kilómetros al noroeste de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y a 200 kilómetros al norte de la ciudad de Rosario. Según datos definitivos del Censo 2010 tiene una población de 247.863 habitantes. Se encuentra ubicada a poco más de 30 kilómetros de la ciudad de Santa Fe, capital de la provincia homónima, con la cual se conecta a través del Túnel Subfluvial y la ruta nacional N.º168 desde 1969. Esta cercanía ha generado una serie de intercambios y vinculaciones entre ambas ciudades, las cuales tienden a conurbanizarse. Al mismo tiempo, Paraná está rodeada por el denominado «Gran Paraná», conformado por las ciudades de Oro Verde, San Benito y Colonia Avellaneda.

| 103

La infraestructura para la actividad cultural en Paraná está dividida entre salas estatales y salas independientes. Entre las primeras se cuentan las instalaciones municipales, como el Teatro 3 de Febrero, el Centro Cultural Juan L. Ortiz, el Anfiteatro Héctor Santángelo y el Centro Experimental de Imagen y Sonido Gloria Montoya. También existen instalaciones dependientes del gobierno provincial, como el Centro Cultural La Vieja Usina o la Casa de la Cultura de Entre Ríos. En todos los escenarios mencionados precedentemente se presentan espectáculos de diverso tipo, incluyendo interpretaciones musicales de diversos géneros. En cuanto a las salas independientes, algunas son emprendimientos privados. Suelen ser locales pequeños, en muchos casos tipo bar, y salvo excepciones tienen vida efímera o mudanzas recurrentes. En relación al rock y la música urbana un local emblemático de este tipo es Limbo, ubicado en la zona del puerto de la ciudad. También hay espacios independientes con funcionamiento cooperativo, en general vinculados inicialmente a la actividad teatral, destacándose por su antigüedad el Centro Cultural La Hendija, activo desde 1989 en el microcentro de la ciudad.

En cuanto a las bandas y grupos de música, existen algunas aún activas con varios años de trayectoria (entre 10 y 25 años) y muchos músicos y músicas que, si bien han pasado por distintas formaciones, han desarrollado una trayectoria personal de muchos años. Han existido numerosas agrupaciones efímeras, algunas muy recordadas por distintas razones y otras cuyos nombres se pierden en el tiempo.

La elección de los entrevistados y las entrevistadas para esta investigación<sup>3</sup> se realizó desde la lógica de los «informantes», agentes «representativos de su grupo o cultura» (Vasilachis, 2006: 128), que aportaron contactos de otros músicos y músicas, hasta saturar la recolección de información. Se establecieron algunos criterios generales. En términos generacionales, conversamos con artistas de edades variadas (entre 22 y 71 años). Seleccionamos intérpretes

de distintos instrumentos (voz, guitarra, bajo, batería) y de diferentes estilos (*blues, jazz, funk, reggae, ska*, electrónica, *punk*, folclore fusión, entre otros).

El análisis de las entrevistas se realizó con miras a identificar y caracterizar las prácticas autogestivas, en función de la información aportada durante las conversaciones realizadas. Esta lectura proporciona un panorama acerca del modo en el cual los y las artistas locales desarrollan sus proyectos y se organizan para alcanzar distintos objetivos. Nuestra investigación, de carácter exploratorio, permite comenzar a indagar en las características de la escena local vinculada a la producción musical, en este caso en relación a las formas de organización y gestión de la actividad.

| 104

## 2. UN ACERCAMIENTO A LA AUTOGESTIÓN: APRENDIZAJES Y DESAFÍOS

Nuestros entrevistados y entrevistadas mencionaron distintas actividades autogestionadas<sup>4</sup>. «Artesanal», «a pulmón», «amateur» o «por amor al arte» son algunas de las expresiones que utilizaron. Seleccionamos fragmentos de estas conversaciones que consideramos centrales a fin de reflexionar en torno al tema, en diálogo con distintas referencias teóricas y de investigaciones anteriores. La autogestión en la actividad cultural es un modo de hacer que se expresa en las acciones (Guerra Veas, 2016) y tiene su correlato en los discursos de los agentes, aunque su definición conceptual presenta variantes y no está exenta de dificultades<sup>5</sup>. Como disparador inicial de las reflexiones y para acercarnos al tema estudiado tomamos las siguientes expresiones registradas durante las entrevistas:

He aprendido muchísimo, pero haciéndolo, no tenía ciertas herramientas antes, las fui adquiriendo. (E. C.)

Podría sonar muy bien esto, pero (...) siempre hay algo que le falta, entonces quiero saber cómo se hace para ver si yo lo puedo hacer bien. (F. L.)

Llega un momento que son tantos los aspectos que vos tenés que manejar, que si la querés a la cabeza para volver a cantar, tenés que sacarte todo eso. (A. F.)

Las trayectorias autogestivas son comprendidas como un proceso de ensayo y error que produce aprendizajes, mejora las prácticas y da a los músicos y las músicas una medida de las posibilidades y limitaciones del medio local. En muchos casos, la actividad creadora encuentra dificultades para insertarse en procesos seriales propios de las industrias culturales, en parte por no contar con las condiciones o el mercado apropiado en la escena local (una característica a la que haremos referencia reiteradamente en estas páginas). Todo esto

lleva a los y las artistas a ejercer diversos roles y a adquirir conocimientos que van más allá de la actividad estrictamente musical.

Becker (2008: 233) explica que los productores y las productoras culturales «toman sus decisiones en relación con la organización en la que trabajan», y agrega que «no es fácil determinar esas cuestiones (...) ya que a los artistas les resulta difícil verbalizar los principios generales sobre los cuales toman las decisiones y hasta dar algún tipo de razones». Como sostiene Quiña (2013b: 126), la actividad autogestionada se manifiesta en prácticas que permiten «una producción musical fundada meramente en la voluntad de los músicos». De este modo, las y los artistas que gestionan poseen y manejan instrumentos musicales y dispositivos tecnológicos; cuentan con capacidades centradas en procesos de producción; se involucran eventual o permanentemente con otras disciplinas artísticas; y deciden sobre estas competencias e intervenciones y sus cruces (Boix, 2016, 2018).

Para algunos/as entrevistados/as, en sus inicios el componente económico era secundario, y luego visualizaron la importancia de planificar y gestionar sus actividades de otra manera, con miras a garantizar la sustentabilidad en el tiempo: «Al principio íbamos por amor al arte (...) porque era para disfrutar» (S. L.). «Uno dice 'nos pagaron bien', una miseria, pero claro, no te pagan nunca, cuando te pagan eso te parece bárbaro» (C. S.).

Músicos y músicas narran obstáculos y aprendizajes para hacer de la actividad un medio de vida. Habitualmente en Argentina las y los artistas independientes no reciben contratos por un monto fijo: es lo habitual que se acuerde un porcentaje sobre el precio de las entradas o directamente se ofrezca alquilar una sala. Estos tratos en muchos casos salen mal y generan perjuicios para las bandas, así como desconfianza respecto a quienes regentean los espacios:

Desgasta mucho el incumplimiento de la otra parte, porque uno va totalmente ensayado (...) y resulta que vas a al bar y te dicen: «No, en vez de 8.000 te vamos a pagar 1.600 para el combustible», ¡no! nos vemos. (L. S.)

Por otro lado, algunas experiencias modelan las expectativas a futuro, influenciando en la organización de posteriores actividades musicales:

Empezábamos a ensayar a las 3 de la tarde y terminábamos a las 11 de la noche [N: se refiere a su participación en la banda de Carlos «Negro» Aguirre, con la cual realizó giras nacionales] (...) Ensayo, convivencia (...) algo idílico, y que aparte te deja una marca que decís «bueno, yo quiero laburar así». Y también entender cómo funciona un proyecto musical más allá de estudiar un tema y aprender a tocarlo

(...) hacer una fecha donde van 500 personas, en el lugar más top, y no ganar un peso... al contrario, quedar debiendo plata. (A. B.)

En muchos casos la música autogestionada apenas permite recuperar los costos de producción (Quiña, 2013a), lo cual aumenta la importancia de los conciertos en vivo como forma de generar ingresos. Esto revela los históricos problemas de la ciudad de Paraná en cuanto a la disponibilidad de espacios habilitados para recitales, sobre todo en el circuito privado e independiente, e incluso la necesidad de generar escenarios improvisados que permitan mostrar la producción del grupo y buscar la construcción de un público propio:

| 106

Lo que más te genera ingresos es el show en vivo. Qué pasa, acá no tenés lugares, entonces no tenés ingresos, es simple la vuelta. (C. S.)

Todos tenemos nuestras actividades y bueno, la búsqueda es intentar vivir de la música. (M. R.)

Nuestra sala de ensayo se la alquilábamos a un viejo, (...) era una tapera, (...) estaba todo derrumbado. (...) Pero había electricidad, y más o menos la hicimos funcionar (...) Dejamos entrar, (...) cobramos, (...) vendemos unos porrones (...). Y empezó a funcionar, todos los fines de semana, y traíamos a otras bandas. (F. L.)

### 3. LAS DIMENSIONES DE LA AUTOGESTIÓN

A continuación, y siguiendo con la lectura de las entrevistas realizadas, proponemos cinco dimensiones en las cuales podemos dividir la autogestión: administrativa, organizacional, ética, estética y política. Seguimos en esto trabajos anteriores, que a partir del análisis de otro tipo de prácticas socioculturales han caracterizado de formas diversas los modos de hacer autogestivos (Colombes, 2009 y 2011). Las dimensiones propuestas aquí tienen un objetivo descriptivo y son complementarias. En muchos casos, integrantes de una misma banda se reparten y asumen estas dimensiones en base a sus relaciones interpersonales y a las capacidades de cada uno, reconociendo que «cada uno (...) tiene *algo* que el proyecto necesita» (Gallo y Semán, 2015:56).

Encontramos en primer lugar una dimensión administrativa, donde son las y los artistas quienes se ocupan de la contabilidad, los aspectos legales, la planificación de metas y objetivos y otras ocupaciones relacionadas:

Por lo general lo manejaba yo al tema de contratos. (F. C.)

Me gusta resolver, como llevar el control de los papeleríos, me gusta aprenderlo. (E. C.)

En el año 81 (...) vendimos el disco [N: se refiere al primer disco del grupo Magma] anticipadamente a los oyentes (...) compraban el disco mediante una suscripción (...) en cuotas. (A. F.)

El proyecto de la banda (...) es a largo plazo, de acá a tres, cuatro años y de ahí empezar a cosechar (...) todo lo que la banda genera se invierte. (S. L.)

[Estoy en] ese nivel en donde uno ve al dinero de manera tangible (...) empieza a decir, a ver, cuánto pago del monotributo, (...) cuántos gastos tengo' (...) estoy empezando a gestionar ahora un contrato.... (F. S.)

En algunos casos las y los agentes reniegan de estas funciones administrativas por considerarlas secundarias, aburridas o que aportan poco a la producción artística y a la estética de la banda. Como nos dijo uno de nuestros entrevistados al ser consultado sobre el tema: «El músico habitualmente le huye a eso porque es una burocracia bastante importante». (C. S.)

Asociado estrechamente a este componente administrativo se encuentra la dimensión organizacional de la autogestión. Ambas dimensiones (administrativa y organizacional) constituyen uno de los nudos en torno a la gestión cultural como campo profesional emergente en la región. La poca presencia de productores/as, managers y gestores/as en la ciudad, sumado en algunos casos a cierta desconfianza de los y las artistas respecto a estos roles, hace que los grupos busquen organizarse ante la imposibilidad de delegar estas funciones o el deseo de evitar encomendar estas tareas a otras personas; incluso a pesar de reconocerlas como actividades poco deseables desde el punto de vista artístico y al mismo tiempo centrales para el desarrollo del proyecto:

Nunca había productores (...) Más aun siendo tan under (...) La idea es hacerlo nosotros. Que no se meta nadie más porque ya hemos tenido problemas con terceros y no está bueno. (G. R.)

Es una banda numerosa, somos 7 músicos (...) nos vamos delegando las tareas. (M. R.)

Lo hacemos nosotros, no hay nadie que trabaje para nosotros. (S. J.)  
Teníamos que hacer el laburo de productor y encima subir a cantar (...) Nunca pudimos encontrar esa persona. Es lo más difícil de encontrar (...) es un laburo irremplazable. (A. F.)

No fueron las mejores experiencias [N: se refiere a la presencia de un mánager en la banda] (...) tal vez porque siempre fuimos un poco

rebeldes con algunas cosas (...) querían tratar a la banda desde un punto de vista mucho más económico que cultural. (C. S.)

Como sostienen desde el Instituto Nacional de la Música (INAMU, 2004: 46), muchas veces «el artista tiende a creer que su representante puede y debe controlar su carrera» sin percibir que el gestor o manager «trabaja para el artista, pero al mismo tiempo este último necesita del representante para impulsar su carrera, así que ambos son indispensables».

| 108

En algunas entrevistas nos encontramos con narraciones acerca de experiencias de vinculación con distintos profesionales del campo cultural. Encontramos incluso un autoreconocimiento de las funciones extramusicales ejercidas; todo esto con resultados y valoraciones diversas:

Teníamos un mánager, después hubo problemas (...) El [productor] ejecutivo somos nosotros (...) ya nos cayó la ficha. (S. L.)

En un momento estuvo una persona dedicándose un poco a la prensa (...) fue como: «bueno, te invitamos a perder plata con nosotros», jaja. (A. B.)

Yo necesito un mercado que sea un poquito más grande (...) si no empiezo a conocer, por ejemplo, cuando son las convocatorias a los festivales (...) pierdo tiempo (...) Estoy pensando si no necesito un representante. (F. S.)

Tenemos (...) representante legal (...) Cuando no estamos muy seguros de lo que vamos a firmar le decimos que lo mire (...) nos dice como son las cosas, (...) nosotros decidimos. (G. R.)

En ocasiones las músicas y los músicos reconocen las funciones administrativas y organizacionales que ejercen por fuera de la composición y la interpretación musical; no obstante, también comprenden que al asumir este rol dejan de lado cierta especificidad que se vincula con la producción artística. En este sentido uno de nuestros entrevistados nos explicaba que: «Se me estaba mezclando mucho el productor con el músico y yo soy músico (...) no me disgusta, pero yo prefiero ser músico». (L. S.)

Por otra parte, hallamos en los y las artistas una dimensión ética, que expresa el compromiso y los valores propios de la actividad. Como sostiene Benito (2018: 24) «categorías tales como 'autogestión', 'independiente', o 'no vender el alma' estructuran relaciones, rigen el pensamiento, modos de relaciones y adquieren protagonismo en la construcción de la realidad social y política». Estos principios éticos se expresan en decisiones concretas que las y los agentes toman en su actividad cotidiana; pero también funcionan como un horizonte de posibilidades y una forma de comprender los trayectos realizados:

...la autogestión (...) ha sido el 99,99% de los logros que nosotros (...) hemos obtenido. (M. R.)

[En el] 77 o 78, por ahí (...) armar algo, era mucho más a pulmón que ahora. Siempre salías perdiendo plata, obviamente. (L. G.)

He golpeado muchas puertas (...) yo voy, golpeo y golpeo. Me echan a la mierda nueve veces y una me dicen que sí. (L. S.)

| 109

Vinculados a esta ética aparecen los principios estéticos de la actividad creadora autogestiva. Quiña (2013) explica que en muchos casos la estética de la música independiente expresa en formas simbólicas el rechazo que los y las artistas sienten respecto a la música comercial masiva. La dimensión estética puede comprenderse a nivel micro, en relación al contexto local y las oportunidades que los músicos y las músicas encuentran para tocar, grabar y desarrollar su carrera; así como a nivel macro, asociado a un cosmos de ideas propias del rock como cultura global<sup>6</sup>:

Hay mucho romanticismo de hacerlo por amor a la música (...) el condicionante económico es re jodido, es así, pero uno tiene que aprender a buscarle la vuelta para sobrevivir (...) Era preferible no tocar, pero cuando salía algo hacerlo en las condiciones que nosotros queríamos. (C. S.)

Encima que estamos poniendo guita para subir el disco (...) entregar el orto así (...) también en lo artístico, no. (A. B.)

En el fondo, hay folklore. Pero no lo ven (...)es (...) una base de guaraní mezclada con *blues*. Pero es una guaraní si vos la medís (...) [N: se refiere a su canción «El Camino»] No es que lo haga propósito, sino que sale así (...) Eso te desaloja de las bateas (...) es lamentable que pase eso en la música argentina. (A. F.)

Tanto al referirnos a la dimensión ética como a la estética, observamos en algunos de los relatos el valor que tienen las respuestas negativas en el ámbito de la actividad musical en la ciudad. Las circunstancias en donde las y los artistas de la escena local dicen que no (a cierta contratación o posibilidad de concierto, a ciertos condicionamientos para la difusión, etc.) van dando lugar a un criterio de acción ético que también enlaza con una toma de posición política. Una de nuestras entrevistadas lo expresaba claramente cuando explicaba: «He dicho muchas veces que no (...) lo contundente para mí, desde mi punto de vista, está en decir 'no'». (E. C.)

Por otro lado, las asociaciones entre bandas y artistas de distintos géneros musicales tienen una tradición en Argentina y han permitido fortalecer la actividad en distintos períodos históricos a partir de proyectos colectivos que enla-

zaron lo estético y lo político<sup>7</sup>. La asociatividad es en muchos casos otra forma de autogestión que revela una dimensión política, en tanto busca visibilizar las problemáticas del sector, potenciar acciones y buscar soluciones.

Los músicos y las músicas de Paraná relatan distintas experiencias, algunas fallidas, otras exitosas, y también truncadas por diferentes motivos. Artistas con varios años de trayectoria comparten memorias de iniciativas realizadas en décadas pasadas que se vinculan a asociaciones gremiales, a proyectos asociativos no formales y a posicionamientos públicos con impronta política:

| 110

Estaba el Sindicato de Músicos. En una época yo estuve en la comisión (...) No podías tocar en público si no estabas afiliado al sindicato, (...) había que ir a rendir. Yo tengo todavía el carnet (...) del 66 o 67, por ahí. (F.C.)

Nosotros hicimos una jugada pícara, nos metimos en el Consejo de Educación, en el Auditorium, y ahí hicimos el concierto (...) No pagamos a la Sociedad Argentina de Intérpretes, Autores y Compositores (SADAIC<sup>8</sup>), entonces va el tipo [N: se refiere al inspector] a levantar el concierto. Entonces el tema era cómo (...) tenía el poder para pasar por encima de un gobierno provincial, y anular un acto (...) en una dependencia oficial. Uh, eso armó un quilombo allá en Buenos Aires, me acuerdo que me llamó Tarragó Ros (...) El tipo que nos frenó la cosa era el Fiscal de Estado (...) Intercedió y le dio la razón a SADAIC. (A.F.)

Eso fue una movida nacional [N: se refiere a la Asociación de Directores de Coros de la República Argentina (ADICORA)<sup>9</sup>] en 2003 o 2004 (...) para integrar a los directores de coro, cosa muy difícil de llevar a cabo porque los directores tenemos nuestro ego (...) El propósito era unir la actividad coral a través de los directores. Después, circular información de cursos y formación. Todos los socios teníamos muchos beneficios. Había una revista. Circulaban arreglos nuevos. La primera gestión [N: en la filial de Entre Ríos] me parece que fue la más fuerte (...) Fue maravilloso la unidad que produjo entre los coros. Eso quedó y funciona todavía. (L.G.)

Nosotros hicimos una productora independiente (...) no prosperó porque fue muy horizontal (...) es muy difícil que todos sean jefes (...) no fue mucho más que eso la experiencia, nos juntamos a putear, en definitiva, era eso. (C.S.)

También hay músicos y músicas que participan actualmente de distintas asociaciones. Como sostienen Quiña, Saponara Spinetta y Contartese (2018: 85) «los procesos de autogestión y profesionalización de sus actores, [y] el surgi-

miento de organizaciones no sindicales de productores para reclamar derechos, entre otros, son algunas de las dimensiones más llamativas en el contexto de la producción cultural en la actualidad». En algunas entrevistas, las y los artistas reconocen tener deudas pendientes al respecto, y en otros casos perciben falta de interés o imposibilidad de lograr acuerdos por parte de sus colegas para generar y sostener este tipo de grupalidades:

el ciclo *Compositoras*, con este objetivo de empezar a visibilizar y a fomentar la creación de la mujer en la música (...) laburar y mostrar nuestra obra (...) está funcionando bárbaro (...) Todas trabajamos para las fechas de cada una, difundiendo, buscando los afiches, pegando, yendo al lugar, viendo qué se necesita, buscando medios. (E. C.)

| 111

Formé parte del ciclo *Compositoras* que se hizo en la Casa de la Cultura, conocí a tremendas músicas. (F. S.)

Todavía me falta (...) hacerme socio de SADAIC (...) el último trámite (...) Estoy afiliado al Instituto Nacional de la Música (INAMU)<sup>10</sup> obviamente, al Colectivo de Industrias Musicales Autogestionadas (CIMA)<sup>11</sup> (...) no es que me junté con ellos en todas las reuniones (...) pero (...) siempre me interesó lo que se podía generar desde ese espacio. (A. B.)

Todos estamos registrados en el INAMU (...) te ofrece descuentos (...) para los viajes. (G. R.)

Lo más cerca que estuve es al INAMU ahora (...) más que nada ir a alguna charla y ver, pero no estar adentro de la organización. Siempre me gustó la idea y la sigo proyectando (...) formar parte de algo más grande. (E. R.).

Por último, durante otras entrevistas hallamos en las y los agentes reservas al encarar procesos asociativos de más largo alcance que la formación de una banda, aunque prestan atención a estas iniciativas y reconocen su importancia:

Fui una vez cuando lo quisieron reflotar al Sindicato de Músicos (...) no me gustó la reunión, vi que ya se estaban peleando por quién iba a ser el cabecilla, y dije «no, al final no....» (L. S.)

En el 2011 (...) hubo otra crisis de lugares para tocar en Paraná (...) nos juntamos con varios músicos (...) empezó a surgir ahí la idea de armar una agrupación para defendernos [N: se refiere a CIMA] (...) finalmente logramos los papeles, hicimos la personería (...) estuve como vocal suplente, una cosa así (...) Empezamos a quedar 4 o 5 nomás, y siempre en las mismas reuniones. (F. L.)

No participamos en ningún gremio oficial ni en ninguna organización oficial, pero siempre estamos abiertos a escuchar y a aportar lo que haya que aportar. (S. L.)

La lucha en el terreno cultural te diría que (...) recién se toma conciencia hace poco tiempo. Hace mucho era como que vos tenías ganas de hinchar las pelotas, básicamente. (A. F.)

En algunos de los casos citados hasta aquí observamos que las experiencias fallidas del pasado han generado desgano o desconfianza hacia las posibilidades de articulación entre las bandas de la ciudad. La formación de redes asociativas que puedan generar posicionamientos políticos y sostenerse a mediano y largo plazo aparece como uno de los desafíos más importantes que se presentan para el fortalecimiento de la escena local, que permitirá visibilizar algunas de las demandas que tienen las y los artistas de Paraná, fundamentalmente en torno a la carencia de escenarios privados (los cuales, como explicábamos antes, suelen tener una vida bastante efímera y es reconocido por las y los artistas como una de las carencias importantes de la ciudad). En este sentido, un logro importante (lamentablemente trunco) fue la aprobación en el año 2015 de la Ordenanza N.º9372 de «Clubes de música en vivo y artes» promovida por la asociación de músicos locales CIMA, que otorga facilidades para habilitar locales privados que programen espectáculos. Hasta el momento esta normativa no ha sido aplicada por el municipio. Volveremos a este caso a continuación, en la voz de uno de nuestros entrevistados.

| 112

#### **4. LAS FORMAS DE LA AUTOGESTIÓN**

Proponemos ahora tres formas de entender el desarrollo de la autogestión (espontánea, inducida y autónoma) que pueden abarcar a todas las dimensiones descritas anteriormente. Esto nos permitirá comprender las actividades que se desarrollan en la escena local, aunque reconocemos que en toda acción cultural tanto las dimensiones como las formas de la autogestión aparecen habitualmente interrelacionadas. Nuevamente, para comprender las prácticas autogestivas relevadas retomamos trabajos anteriores a la luz del proceso de investigación realizado y proponemos nociones que merecen ser discutidas y perfeccionadas en el futuro, e incluso ser ampliadas y modificadas a partir del estudio de otros sectores culturales y otras regiones.

Es necesario aclarar que las conceptualizaciones de la autogestión propuestas aquí no formulan un juicio de valor ni califican las actividades estudiadas. Del mismo modo, son categorías flexibles que no permiten una clasificación permanente, sino que describen formas de encarar prácticas específicas. De hecho, un/a mismo/a agente puede participar en varias dimensiones y formas de la autogestión simultáneamente.

Quizás la primera forma de organización que conocen la mayoría de los y las artistas al iniciar su trayectoria sea la autogestión espontánea. Se trata de encarar acciones de forma rápida y operativa para realizar actividades a corto plazo y resolver problemas en relación a objetivos puntuales. Esta forma de la autogestión requiere la capacidad de enfrentar situaciones y solucionar problemas para permanecer o desarrollarse en el tiempo (Pinto Marquez, 2013), aunque no garantiza la sustentabilidad ni la sostenibilidad del proyecto.

Existen algunos trabajos anteriores que pueden aportar nociones útiles en relación a la categoría propuesta aquí. Al trabajar con comunidades indígenas, Kalisch (2000: 53) refiere a la «autogestión acrítica» que se produce «bajo impulsos contradictorios» sin medir el impacto de la acción emprendida, lo que en muchos casos produce desencanto, abandono o divisiones en los grupos. Si bien no se corresponde de forma total, esta definición tiene rasgos en común con la autogestión espontánea. Por otro lado, Benito (2018: 189) menciona un caso extremo de autogestión espontánea en el campo cultural: la «antigestión», referida a quienes tienen un «desdén por cualquier trámite burocrático».

| 113

En nuestra pesquisa encontramos referencias al modo en que se lleva a cabo la actividad musical autogestionada en Paraná, en muchos casos sin contar con las condiciones indispensables:

Nosotros [hacemos] todo (...) Cuando nos interesa organizar algo, ir a hablar con el dueño del salón (...) armar una cantina para recaudar (...) imprimir las entradas (...) hacer el evento en facebook. (M.R.)

Yo siento que el paranaense se la rebusca (...) para hacer igual las cosas por más que no estén dadas las condiciones, yo creo que ahí se despiertan las mejores cosas. (E.C.)

A la hora de encontrar salidas laborales, producir dinero y desarrollar sus proyectos, los músicos y las músicas toman las oportunidades que se presentan para generar espacios de trabajo, incluso resignando ingresos económicos o realizando acuerdos, aunque los términos no sean los ideales:

Los domingos no funcionaba básicamente el bar [N: se refiere a Limbo, local donde se realiza la Jam de Blues semanalmente: antes de este ciclo, de forma habitual el lugar estaba cerrado los domingos o abría sin espectáculos sobre el escenario] (...) era como una salida para los dos. O sea, era una solución para el bar, para tener un poco más de clientes, y un poco para los músicos, para que nosotros tengamos un espacio. (S.J.)

Teníamos un mánager (...) le encantó la banda, dijo «esto tiene futuro (...) yo voy a laburar con ustedes, no importa que no haya plata, cuando

haya plata veremos» y nos consiguió un montón de fechas, (...) notas en los diarios (...) Hacíamos CD (...) tiradas cortas (...) 100, 150, 200 discos, (...) volaban, (...) los vendíamos en los recitales. (F. L.)

Después de algunos años de trayectoria, esta forma de autogestión espontánea comienza a revelarse insuficiente o contradictoria para sostener proyectos a largo plazo: «Toda esa parte legal (...) ha sido siempre una tarea pendiente que la hemos pospuesto». (M. R.)

Los y las artistas vislumbran los límites que la autogestión espontánea presenta para el desarrollo de sus actividades. Esto no siempre es visto como algo negativo: hay casos donde se prefiere la informalidad, ya que permite a las bandas tomarse ciertas licencias en el cumplimiento de los acuerdos pautados. Como contracara, un acuerdo más formal puede significar potencialmente otras posibilidades de desarrollo, pero en estos casos los músicos evalúan pros y contras antes de embarcarse. Uno de los músicos entrevistados explicaba:

Nos escribieron sellos (...) que querían sacar el disco (...) Empezamos a decir que sí (...) Tuvimos que firmar un contrato, que después nos arrepentimos un poco porque los hicimos dueños del disco como por ocho años (...) Algunos locos son más piolas y lo hacés de palabra (...) es más informal. Por ahí preferimos eso. (G. R.)

En otro plano, la autogestión inducida ha sido definida en relación al cooperativismo y a organizaciones sociales y fabriles (Scurrah y Podestá, 1985; Kalisch, 2000; Palomino, 2003), donde hay un agente externo al proyecto (en general organismos estatales, aunque en nuestra investigación también encontramos empresas privadas) que «asume abiertamente la creación y el impulso» de iniciativas, y brinda apoyo político y económico mediante distintos mecanismos (Scurrah y Podestá, 1985: 3). En el campo cultural los programas estatales suelen tomar la forma de becas, subsidios, premios e incubadoras, entre otros. Esto provoca en los grupos la necesidad de auto-organizarse para obtener el apoyo ofrecido, lo cual en muchos casos requiere la formalización legal de la actividad. También se ha señalado (Kalisch, 2000) que en ocasiones la autogestión inducida genera dependencia del apoyo externo para concretar acciones futuras. Si bien no encontramos este tipo de situaciones en nuestra pesquisa, se trata de un riesgo que tanto las agrupaciones como los organismos responsables de políticas públicas deberían considerar. Por otro lado, en las personas dedicadas a producción artística y cultural la autogestión inducida suele generar posiciones encontradas, ya que «hay quienes aspiran a una mayor intervención de las políticas públicas y hay otros que presentan resistencias entendibles». (Benito, 2017: 85)

En la escena local, la autogestión inducida produce en las prácticas de las bandas un roce con distintos organismos estatales y su estructura burocrática. En las entrevistas realizadas se describieron estas experiencias de formas diversas de acuerdo a las expectativas y los logros de los y las artistas:

En Santa Fe [N: se refiere a la provincia homónima] (...) me contratan mucho, (...) mensualmente tengo una o dos contrataciones. (F.S.)

La Ordenanza del Club de Música y Artes (...) se aprobó por unanimidad en 2016 y no la ponen en funcionamiento. Entonces, te das cuenta que no es que falten políticas de estado (...) no la quieren hacer funcionar. (C.S.)

Algo que los gobiernos (...) no lo ejercitaron más es apostar a la autogestión cultural (...) [Quedó] el Estado como empleador, (...) entonces cada uno (...) hizo una productora (...) y se desperdició un montón de dinero. (A.F.)

Es destacable además que en algunos casos la valoración de las políticas culturales estatales por parte de los y las agentes tiene más relación con la experiencia inmediata de la burocracia que con los objetivos y resultados a mediano y largo plazo de esas políticas:

He estado mejor con la Provincia [N: de Entre Ríos] que con la Municipalidad [N: de Paraná]. Con la Municipalidad siempre he tenido problemas (...) han sido muy informales. (L.G.)

El Estado en general el único defecto que tiene es la demora en los pagos (...) Depende de quién está como intermediario, quién está haciendo la gestión. (...) El segundo disco (...) lo pudimos hacer gracias a una guita del INAMU. (A.B.)

Intentamos con el Colectivo [N: se refiere a Cosmomedia Colectivo, proyecto del cual es integrante] para este Fondo Económico de Incentivo a las Culturas, las Artes y las Ciencias (FEICAC)<sup>12</sup> de 2018 y no entramos porque nos equivocamos en el rubro, o no sé qué. (E.R.)

Me gané el FEICAC para terminarlo [N: se refiere a su primer disco] La grabación ya estaba realizada, yo lo que pedí fue para hacer edición, mezcla, *mastering*, video, gráfica... y llevarlo a las escuelas como difusión (...) Resulta que el FEICAC se demoró, como todos ya sabemos (...) los precios se fueron por las nubes. (E.C.)

Como mencionamos antes, las referencias encontradas en la literatura específica hablan de autogestión inducida fundamentalmente en relación al apoyo brindado por distintos organismos estatales a una constelación de actividades (sociales, productivas, artísticas, etcétera). En nuestra pesquisa encontramos casos dignos de mención, donde la autogestión es inducida a partir de una iniciativa privada que moviliza la acción de las agrupaciones y las empuja a organizarse:

Cuando vino [Alejandro] Romay en el año 88, 89, funda Canal 9 de Paraná (...) lo compra y lo pone en funcionamiento [N: se refiere al empresario mediático dueño en ese entonces de LS 83 Canal 9, de la cual el Canal 9 de Paraná funcionaba como repetidora con algunos programas locales]. Le pidieron a Ramiro [Maradey] que ya estaba con el principio de los Acólitos [N: se refiere a la banda Acólitos Anónimos] la cortina para el primer programa local (...) Entonces no tenía una banda, (...) ahí nos juntamos y nos conocimos. (C.S.)

| 116

Fueron tres años (...) les componíamos las canciones a Emperador que era la comparsa oficial de acá, del Carnaval del Río [N: se refiere al carnaval que se desarrolló en la ciudad de Paraná en los primeros años del siglo xxi] (...) fue una iniciativa de un privado que acompañó el Municipio en esa época (...) se armó un equipo bastante copado, bien profesional y nos buscaron a nosotros, nos daban la temática de cada año (...) armábamos un tema (...) y si les gustaba ese era el oficial de ese año (...) teníamos que tocar todas las noches en vivo el tema en la carroza, de una punta hasta la otra del corsódromo. (S.L.)

En otras entrevistas hallamos indicios de autogestión autónoma, que engloba distintas posibilidades de acción cultural. Kalisch (2000: 53) explica que en estos casos las acciones parten «de la propia estructura y dinámica cultural», con «una idea más cabal de las posibilidades y perspectivas de la continuidad de la acción», y donde «la meta no es el objetivo, sino el caminar, el andar, el proceso». Por otra parte, y desde el análisis institucional, Lapassade (1999: 291) sostiene que más allá de la autogestión en términos económicos y jurídicos, existe un nivel más profundo donde hay «motivaciones y decisiones verdaderamente colectivas», con «raíces en la 'vida afectiva' y en la 'cultura' de los grupos», lo que permite desarrollar «auténticas conductas instituyentes».

En nuestra pesquisa hallamos distintas variantes, siempre vinculadas a las actividades de producción artística y musical. Existe una búsqueda de autonomía financiera, a partir de la generación de un fondo económico común para solventar las distintas actividades a desarrollar:

Todo lo que la banda genera se invierte. Es mucha la plata que gastamos (...) un videoclip para competir en el mercado tenés que hacerlo con una productora (...) Lo podés hacer vos, pero no es lo mismo y por ahí no te lo aceptan (...) Hay que cumplir con ciertos estándares (...) Entonces empezás el caminito hasta que llegás. (S. L.)

Va todo al fondo común (...) ya lo decretamos así desde un principio. (L. S.)

También hay artistas que buscan autonomía productiva o material, y consiguen o buscan conseguir equipamientos con el fin de tener una sala de ensayo, un estudio de grabación o poder realizar giras:

Nos empezó a entrar dinero, y las posibilidades eran estas: o repartimos, o juntamos (...) y compramos instrumentos. (F. C.)

Alquilamos un colectivo (...) le llenamos el tanque de gasoil (...) y partimos (...) Debe haber sido 2002 más o menos (...) Hicimos Gualeguaychú, y de ahí a Pinamar, Gesell, Mar del Plata y después para arriba de nuevo. (S. L.)

Lograr cierta autonomía en las condiciones financieras y/o materiales requiere una planificación de mediano y largo plazo. Pero, además, las capacidades adquiridas por los músicos y las músicas tanto arriba como abajo del escenario se transforman en muchos casos en una segunda ocupación laboral:

Trabajé de cualquier cosa hasta que pude lograr trabajar de lo que me gusta, (...) desde el mismo ámbito de la música pero como técnico y sonidista. (C. S.)

Cuando estaba estudiando sonido empecé a hacer sonido a otras bandas, a operar, y me empecé a meter en otros lugares. (F. L.)

Todos teníamos alumnos. Vivíamos bastante de la docencia (...) Yo me dediqué muchos años a la enseñanza particular. Tuve un instituto durante 20 años más o menos. (L. G.)

La docencia y las labores técnicas (sonido en vivo y en estudio, reparación de equipos, etcétera) funcionan en la escena local como salidas laborales para los músicos y las músicas, donde encuentran actividades rentables que permiten financiar las creaciones y los desarrollos artísticos. El contrapunto entre subir al escenario a tocar y dedicarse a otros trabajos vinculados a la música en muchos casos está en directa relación con las posibilidades de autonomía financiera que unas y otras ocupaciones presentan. Uno de nuestros entrevistados

nos explicaba que: «Ha habido meses donde he ganado más tocando que dando clases, pero no han sido la mayoría de los meses, para ser honesto». (A. B.)

En la vereda opuesta, encontramos una búsqueda de autonomía profesional como horizonte posible, el deseo de organizar el trabajo de forma independiente en el campo de la composición e interpretación artística por fuera de cualquier otra ocupación:

En 2014 (...) hubo una cuestión (...) con todos los grupos en los que estaba (...) estaba viajando un montón (...) empezaba yo a estudiar de otra forma, que tiene que ver con cómo se maneja el ambiente del jazz (...) no sé si podría soportar un ensayo por semana en este momento (...) Entonces (...) me voy de todos mis grupos y empiezo mi grupo solista. (F.S.)

| 118

En 2017 (...) me hacen artista internacional (...) *endorser*<sup>13</sup> (...) me llegó la batería completa, pero me llegó por partes (...) Hice la presentación en La Hendija<sup>14</sup>, fue un montón de gente, 150, 200 personas (...) presentando el set que me habían mandado de Japón (...) fui el primer entrerriano (...) que logró eso. (L.S.)

Existen prácticas autogestivas autonomistas en relación a los posicionamientos políticos de los músicos y las músicas. Esto implica que las y los artistas apuestan a «una producción de sentido intentando visibilizar otras formas de pensar, hacer, sentir cultura (...) micropolíticas que permiten su existencia e interacción en un campo complejo de fuerzas en tensión» (Benito, 2018: 185). Este rasgo adquiere una dimensión fuertemente simbólica en el campo de la producción cultural, tal como se expresó durante las entrevistas realizadas:

Es importante que el músico sea dueño de los discos. Ahora hay una pseudo-producción independiente, que el músico compra 600 discos, (...) pero después (...) tienen que garpar cada disco que se está vendiendo. O sea, no es así, el tema es distinto. (A. F.)

Nunca tuvimos la finalidad de ser famosos (...) pasaba y pasa por otro lado (...) El éxito es una medida que cada uno tiene y se impone. Para mí, yo lo logré (...) No hay que darle gracias a nada más que a tu laburo y trayectoria. (C.S.)

## 5. A MODO DE CIERRE

No hemos agotado el abordaje y la descripción de las prácticas autogestivas, y es necesario realizar nuevas investigaciones sobre el tema. La autogestión cultural tiene finalidades y resultados que van más allá de las vivencias de los/

as productores/as y sus públicos, y se trata de prácticas en constante cambio cuya comprensión escapa a categorías rígidas. Al ofrecer un bien o servicio cultural a riesgo propio, la autogestión aumenta la capacidad de una ciudad o región para satisfacer los derechos culturales de su población sin afectar el presupuesto gubernamental asignado al sector. Son también laboratorios de experimentación estética, generan nuevas sociabilidades y contribuyen a desarrollar nuevas formas de circulación y consumo de música. Como hemos visto, las iniciativas que reciben apoyo público o privado son más bien excepcionales e impulsan nuevas actividades.

| 119

La autogestión cultural es «una incipiente tercera vía de gestión cultural, que no sustituye las ya existentes, pero viene a cubrir una parte de la demanda, no satisfecha desde los centros de cultura pública o privada» (Lorenzo Moles, 2017: 43) y viabiliza acciones a partir de «una necesidad de oferta cultural no cubierta, y de la disponibilidad a autoabastecerla» (Lorenzo Moles, 2017: 51). En estas actividades los principios de productividad y rentabilidad no determinan totalmente las prácticas, aunque en muchos casos los recursos económicos disponibles afectan las trayectorias y los resultados.

Quiña (2013b: 139) problematiza la relación entre la autogestión y la lógica emprendedora en la música, al afirmar que:

Las representaciones propias de la producción musical independiente alimentan el sostenimiento de una noción de emprendedorismo en la cual el músico es reconocido como inversor, administrador y patrocinador de su propio trabajo sin que ello erosione en modo alguno la hegemonía del capital en la producción cultural. Por el contrario, tiende a revitalizarla bajo la apariencia de mantenerse ajena a ella.

Esta tensión no se observa al analizar la actividad musical en Paraná, ya que la escena local no suele conocer otras formas de trabajo por fuera de la autogestión. Con muy pocas excepciones (algunas de ellas históricas) los músicos y las músicas no cuentan con empleadores fuertes (empresas discográficas, productoras de eventos, etc.) que les permitan desarrollarse a largo plazo. Una excepción es el Estado (municipal y provincial, principalmente) que funciona como contratista de manera puntual para determinados eventos, empujando a las bandas a formalizar mínimamente su actividad a través de la inscripción al régimen de monotributo (lo cual les permite cobrar por las actuaciones realizadas). En todos estos casos, los y las artistas autogestionan las diferentes dimensiones de su actividad (que aquí hemos definido como administrativa, organizacional, ética, estética y política) y lo hacen de formas variables (en estas páginas las caracterizamos como espontánea, inducida y autónoma) para lograr sus objetivos.

Como afirma Szarruk, «la autogestión es el término de moda porque es el único que cabe por estos días en el negocio de la música en Latinoamérica» (2012: 39). El modelo tradicional de *broadcasting* (que en el negocio de la música se expresa en la firma de un contrato de grabación, edición y/o distribución discográfica) es la excepción y no la regla en las experiencias relevadas en estas páginas. En los últimos años, además, esta estructura de negocios entró en crisis en todo el mundo (Fernández, 2014). No obstante, los entrevistados y las entrevistadas aún consideran la edición de un disco propio (en formato físico o digital) como un objetivo importante. Quiña (2013b: 136, 137) señala que en la música argentina «persiste (...) la contradicción entre la representación de una producción musical ajena al interés de la gran industria discográfica y la conservación de su formato arquetípico, el disco, como su manifestación material legítima». En base a nuestra pesquisa podemos afirmar que las y los artistas locales no viven esto como una contradicción, ya que el disco no sólo (en algunos casos ni siquiera) funciona como bien cultural transable en la escena de la ciudad de Paraná, sino que permite desarrollar, afianzar y registrar un repertorio propio, algo que va más allá de los fines comerciales de la edición discográfica.

| 120

Las y los agentes organizan y desarrollan sus actividades bajo la premisa de lograr continuidad en el tiempo (Seca, 2004), lo cual requiere planificar las tareas y adquirir nuevas capacidades en relación a distintos roles, algunos de los cuales redundan en ocupaciones laborales secundarias, como la docencia o la asistencia técnica. También surgen lentamente labores de gestión y producción como actividades paralelas a la creación musical. La falta de un circuito estable de escenarios y una estructura de producción para las bandas de la región no ayuda a consolidar estas funciones, aunque experiencias recientes de profesionalización universitaria<sup>15</sup> permiten vislumbrar posibles cambios a futuro.

En el mundo de la producción sonora dentro de la escena local, la autogestión implica desarrollarse por fuera del mercado discográfico y buscar espacios alternativos para tocar en vivo, pero también lleva a los músicos y las músicas a buscar y esperar tanto como a renegar o desconfiar del apoyo que ofrecen las políticas públicas y las posibilidades de asociación con otros agentes. Así, creadoras y creadores miden su éxito a partir del esfuerzo que invierten en la autogestión de sus actividades y en relación a los resultados que obtienen, reconociendo que en muchos casos sus logros son simbólicos y no monetarios.

## Notas

1. En este tipo de entrevista, el investigador lleva a la conversación «una guía de lo que le interesa saber, y trata de conducirla de modo que todos los puntos sean cubiertos con alguna información» (Colombres, 2011: 52). Estos puntos a cubrir están marcados por las preguntas e hipótesis de la investigación. Las entrevistas citadas aquí fue-

ron realizadas en 2018 y 2019 por el equipo de investigación del PID UNER N.º3181.

2. Entendemos por rock un abanico de estilos ejecutados con instrumentos eléctricos o electrónicos, con una métrica habitual de 4/4, que forma parte de una serie de expresiones propias

de las culturas urbanas desde mediados del siglo xx. Como sostiene Frith (2006:137), es posible comprender de forma conjunta «todas las formas populares contemporáneas: el rock, la música country, el *reggae*, el rap, etc...» y distintas fusiones entre éstos y otros géneros musicales. Gallo y Semán (2015:34) han señalado que en la actualidad «el género musical puede ser invocado tanto para ser afirmado como para ser transgredido», dando cuenta de los cambios en curso en el sistema de clasificación genérica de la música.

3. A fin de focalizar en las opiniones de las personas entrevistadas, en las citas incluidas en estas páginas hemos optado por señalar únicamente las iniciales de cada nombre.

4. La autogestión tiene una larga historia vinculada a movimientos políticos, principalmente socialistas y anarquistas (Arvon, 1982) que es imposible resumir aquí. Aplicada tanto a las mercancías como a la producción simbólica, autogestión refiere de forma general a organizaciones que reclaman su autonomía respecto a las políticas públicas y al mercado, con toma de decisiones de forma colectiva y democrática al interior del grupo, y la búsqueda de sustentabilidad y sostenibilidad económica.

5. Benito (2017: 77) sostiene que los nombres de las actividades culturales autogestionadas en Argentina «varían según la década desde el retorno de la democracia (...) '*underground*', cultura '*off*', '*independiente*' o '*alternativa*' y en esta última década '*emergente*'».

6. *Indie* (o independiente), *do it yourself* (o *DIY*), alternativo, *under* (o subterráneo) y emergente expresan ideas globales, que dan cuenta de una forma de comprender la actividad como enfrentada al mercado y/o separada de las tendencias hegemónicas, y que en muchos casos se expresa de forma simbólica en elecciones estéticas. Varios autores han reflexionado en torno a estas ideas en el rock a nivel global (Frith, 1978; Grossberg, 2010; Chastagner, 2012; Negus, 2005; Reynolds, 2010). También existen estudios para el caso del rock argentino a nivel histórico y actual (Alabarces, 1993; uña, 2013; Igarzábal, 2018; Gallo y Semán, 2015).

7. Numerosos trabajos mencionan estas experiencias (Pujol, 2007; Díaz, 2009; Lunardelli, 2002;

Lamacchia, 2011; Vreys, 2018; Demarco, 2018). Agradecemos además los aportes y las discusiones promovidas por el equipo de la cátedra «Aspectos legales, autogestión y asociativismo en la actividad musical» del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral.

8. SADAIC (Sociedad Argentina de Autores, Intérpretes y Compositores) es una entidad de gestión colectiva, donde se realiza el registro de las obras a fin de acceder al cobro de los derechos correspondientes.

9. Nuestro entrevistado integró la Comisión Directiva de la regional Entre Ríos de ADICORA.

10. El INAMU es un ente público no estatal cuyo fin es la promoción de la actividad musical. Este ente promueve y apoya la conformación de entidades asociativas con personería jurídica en distintos puntos del territorio nacional.

11. CIMA es una asociación civil de la ciudad de Paraná que reúne a músicos de distintos géneros. Es una entidad afiliada al INAMU.

12. El FEICAC fue implementado por la Ordenanza N.º8595 de la Municipalidad de Paraná en el año 2006.

13. *Endorsement* es una actividad de marketing cercana al patrocinio, llevada a cabo por empresas privadas que contratan los servicios de una figura pública para probar sus productos y promocionarlos (principalmente en redes sociales). Nuestro entrevistado trabaja de esta manera con distintas marcas de instrumentos e insumos para músicos.

14. La Hendija es un centro cultural independiente de la ciudad de Paraná, que cuenta con dos salas donde se programan actividades artísticas. Además dictan cursos y talleres, y han desarrollado otros proyectos como una radio y una editorial.

15. Nos referimos al crecimiento de la oferta de formación en gestión cultural que se ha producido en los últimos años en Argentina, una realidad a la cual no escapa la ciudad de Paraná, que cuenta con una carrera de pregrado desde 2016 (Fuentes Firmani y Tasat, 2019).

## Referencias bibliográficas

ALABARCES, P. (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.

ARVON, H. (1982). *La autogestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- BECKER, H. (2008). *Los mundos del arte*. Bernal: UNQ.
- BENITO, K. (2017). Autogestión cultural en la ciudad de Buenos Aires. En: *European review of artistic studies*. Vol. 8, N.º 1, 74-91. ISSN 1647-3558. Portugal: UTAD.
- (2018). *Micropolíticas, cultura y lazos sociales*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- BOIX, O. (2016). Excels hay que hacer un montón: «músicos gestores» en La Plata. En: *Revista Avá* 2016 (28), 205-227. Misiones: UNM.
- (2018). Amateurs y profesionales: una mirada desde los mundos musicales emergentes. En: *Revista LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*. Año x, N.º19, 55-72. Buenos Aires: UBA.
- CHASTAGNER, C. (2012). *De la cultura rock*. Buenos Aires: Paidós.
- COLOMBRES, A. (2009). *Nuevo manual del promotor cultural I. Bases teóricas de la acción*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (2011). *Nuevo manual del promotor cultural, Vol. II: La acción práctica*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- DEMARCO, P. (2018). Música independiente en Hantouch, J. y Sánchez Salinas, R. (comps.). *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizad* en Buenos Aires. 117-150. Caseros: RGC Libros.
- DÍAZ, C. (2009). *Variaciones sobre el «ser nacional»: una aproximación sociodiscursiva al «folklore» argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- FERNÁNDEZ, J.L. (coord.) (2014). *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- FRITH, S. (1978). *Sociología del rock*. Madrid: Júcar.
- (2006). La música pop en Frith, S., Straw, W., Street, J. (comp.) *La otra historia del rock*, 135-154. Barcelona: Robinbook.
- FUENTES FIRMANI, E. y TASAT, J. A. (coords.) (2019). *Gestión cultural en la Argentina*. Caseros: RGC Libros.
- GALLO, G. y SEMÁN, P. (comps.) (2015). *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Gorla.
- GROSSBERG, L. (2010). *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra Capital.
- GUERRA VEAS, R. (2016). *Gestión y autogestión en la cultura y otros escritos*. Santiago de Chile: EGAC.
- IGARZÁBAL, N. (2018). *Más o menos bien. El indie argentino en el rock post cromañón (2004-2017)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- INAMU (2014). *Manual de Formación N.º 2: Herramientas de autogestión en la música*. Buenos Aires.
- KALISCH, H. (2000). *Hacia el protagonismo propio. Base conceptual sobre relacionamiento con comunidades indígenas*. Paraguay: PCI-INTERMÓN-SECIPI.
- LAPASSADE, G. (1999). *Grupos, organizaciones e instituciones*. Barcelona: Gedisa.
- LORENZO MOLES, M. (2017). Nuevas formas de autogestión cultural desde la perspectiva del derecho a participar en la vida cultural en Barreiro Carril Beatriz (Dir.) y Fernández Abad Carlos (Coord.), *Cultura y humanización del derecho. Nuevas miradas al derecho internacional y los derechos humanos*. Madrid: Editorial Teseo Press.
- LUNARDELLI, L. (2002). *Alternatividad, divino tesoro. El rock argentino en los 90*. Buenos Aires: Biblos.
- NEGUS, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- PALOMINO, H. (2003). Las experiencias actuales de autogestión en Argentina. Entre la informalidad y la economía social. En: *Revista Nueva Sociedad* N.º184, 115-128. Buenos Aires: Fundación Friedrich Ebert.
- PINTO MARQUEZ, G. (2013). *Autogestión y cultura: propuesta de modelo para el desarrollo de oferta en casa nueve en San Andrés Cholula, Puebla*. Tesis de Maestría en Gestión Cultural. México: Universidad Iberoamericana Puebla.
- PUJOL, S. (2007). *Rock y dictadura. Crónica de una generación*. Buenos Aires: Booklet.
- QUIÑA, G. (2013a). Entre el desarrollo económico y el espíritu libre. La consolidación de un espacio musical independiente en la ciudad de Buenos Aires en Pais Andrade, M. y Molina Roldan, A. (comps.), *Cultura y desarrollo en América Latina: Actores, estrategias, formación y prácticas*. México: De La Vega Editores.

——— (2013b). Parte de la religión. Un abordaje crítico sobre la producción musical independiente en Argentina. En: *Papeles de trabajo* N.º 26, 121-141. Rosario: UNR.

QUIÑA, G., SAPONARA SPINETTA, V. y CONTARTESE, F. (2018). Amor a la música o música por amor. La producción musical como actividad creativa. Trabajo, sensibilidad y política en Wortman, A. (comp.) *Un mundo de sensaciones. Sensibilidades e imaginarios en producciones y consumos culturales argentinos del siglo XXI*. Buenos Aires: Instituto Gino Germani, CLACSO.

REYNOLDS, S. (2010). *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.

SECA, J-M. (2004). *Los músicos underground*. Barcelona: Paidós.

SZARRUK, F. (2012). *Recursos independientes, Autogestión y nuevas tecnologías para músicos. Versión aumentada y revisada*. Bogotá: Fundación Latinoamericana para el desarrollo de las Artes. L.A. Rock Subterránea.

VASILACHIS DE GIALDINO, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.

VREYS, S. (2018). La organización de los músicos y la Ley Nacional de la Música en Pratto, A. V. y Segura, M. S. (eds.) *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2017*, 135-148. Caseros: RGC Libros.

### **Acerca del artículo**

| 124

Este artículo analiza las prácticas autogestivas de los músicos de la ciudad de Paraná, Entre Ríos (Argentina), a las cuales accedemos a partir de entrevistas en profundidad semidirigidas a 14 agentes culturales, realizadas en el marco del Proyecto de Investigación y Desarrollo Novel N.º 3181 «Escenas de la música urbana», radicado en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos.

Fecha de recepción: 1/10/2020

Fecha de aceptación: 5/2/2021