.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: Rock y política cultural : el caso de los/as músicos/as autogestionados/as de rock del Partido de Avellaneda y sus vínculos con el municipio (2015-2019)

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Valeria Lucia Saponara Spinetta

Esteban Dipaola, dir.

Pablo Vommaro, co-dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2022

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Valeria Lucia Saponara Spinetta

Rock y política cultural.
El caso de los/as músicos/as autogestionados/as de rock del Partido de Avellaneda y sus vínculos con el municipio (2015-2019)

Volumen N° 1

Tesis para optar al título de Doctora en Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Director: Esteban Dipaola
Co-director: Pablo Vommaro

Buenos Aires
2021

RESUMEN

El proceso que derivó en la aprobación de la Ley Nacional de la Música, en 2012, permite entender tanto la acción colectiva y la participación política que asumen los/as músicos/as en la demanda colectiva de sus reclamos, como el surgimiento de organizaciones de músicos/as que se crearon desde entonces. En ese contexto, en Avellaneda se originó la Unión de Músicos de Avellaneda (un colectivo de músicos/as autogestionados/as que se vincula políticamente y articula con la gestión municipal para obtener políticas culturales) y desde el área de cultura municipal se impulsaron espacios para fomentar la participación y el trabajo organizativo y colectivo de los/as músicos/as locales, entre los que sobresale el Frente Cultural "María Remedios del Valle", creado en 2018. Dicho colectivo aglutinó, en 2019, a diferentes colectivos culturales para "militar la campaña" electoral.

El pasaje a gobiernos identificados como neoliberales, en 2015, inauguró un nuevo ciclo de movilización que, en el caso local, se evidencia en la movilización política sostenida por la UMA y en la conformación del Frente Cultural. Por su parte, otros procesos más actuales evidencian el protagonismo asumido por los/as músicos/as locales. Sobresalen las demandas realizadas por las mujeres músicas por mayores espacios de participación y sus denuncias públicas hacia la UMA, debido a sus prácticas excluyentes. Como, así también, las denuncias y demandas por espacios para tocar en vivo que realizaron ciertos músicos durante el contexto de ASPO. En este marco, emergieron nuevos colectivos de músicos/as y profesionales del mundo del rock autogestionado, los cuales pasaron a articular con la Dirección de Ciudadanía Cultural (DCC) y tuvieron un lugar en el desarrollo y realización de las políticas culturales dirigidas al sector.

El objetivo de esta tesis fue analizar las tensiones, los desgarramientos y los conflictos en las relaciones entre la política cultural de la gestión municipal y los/as músicos/as autogestionados/as de rock de la ciudad –focalizando en los/as agrupados/as en la UMA y en el Frente Cultural–, entre diciembre de 2015 y diciembre de 2019. Partí de suponer que los vínculos entre la política cultural municipal y los/as músicos/as autogestionados/as y organizados/as de rock de Avellaneda, además de generar condiciones que benefician a la actividad musical –mediante redes de cooperación y articulación con instancias estatales–, genera conflictos, tensiones y disputas que tienen que ver con las desiguales condiciones de poder entre las personas y los agentes que intervienen y con la vigencia de ciertos "mitos de

origen" que, históricamente, han entendido al rock como espacio de resistencia cultural y juvenil y que los/as mismos/as músicos/as tienden a reproducir.

Mi metodología se basó en un trabajo cualitativo, de corte antropológico, el cual comprendió trabajo de campo etnográfico; de este modo, privilegié la perspectiva de los/as propios/as actores/actrices sociales y analicé sus prácticas e interpretaciones. En suma, siguiendo un enfoque etnográfico, di cuenta de la voz de los actores y las actrices y de mi posicionamiento biográfico como actriz que forma parte del campo estudiado; y sostuve esto con un marco teórico y estado del arte. También recurrí a rastrear y analizar fuentes secundarias.

En este trabajo pude concluir que si bien los/as músicos/as autogestionados/as de rock de Avellaneda se relacionan con el Estado por medio de sus políticas culturales desde la cooperación, el consenso y la acción colectiva; el conflicto, el disenso y la disputa son parte constitutiva de este vínculo. Estos/as músicos/as participan colectivamente en los procesos de demanda, negociación y elaboración de las políticas culturales; aunque desde desiguales condiciones de poder y en un marco donde emergen conflictos y diferencias de intereses. Sostengo que las disputas al interior de este mundo del rock local provienen de las desigualdades en el acceso a las políticas culturales de la DCC. Además, esa injerencia se articula con otras dinámicas, propias del mundo del rock local, vinculadas con las desigualdades de género, las desigualdades en el acceso (uso y apropiación) de las tecnologías digitales y la falta de consideración de los/as músicos/as como trabajadores de la cultura. Considero relevante el hecho de que los/as músicos/as tiendan a acusar a la UMA de acaparar los eventos más masivos y valorados, al mantener vínculos con la DCC; pues, a partir de esa trama se entiende el acercamiento de músicos/as, mediante la organización en nuevos colectivos, que pujaron y demandaron al municipio para acceder e intervenir en el desarrollo y acceso a las políticas culturales dirigidas al sector.

Entiendo que el vínculo con el Estado genera conflictos en función del reparto y acceso a las oportunidades –que privilegia a la Comisión Directiva de la UMA– e incluso no resuelve la cuestión del reconocimiento de los/as músico/as como trabajadores/as de la cultura; a la vez que tiende a excluir a las mujeres músicas que demandan reconocimiento y acceso y a los/as músicos/as que no participan en colectivos. Y aunque los objetivos y políticas culturales de la DCC se vinculen con el paradigma de democracia participativa, y la *cooperación*, el *compromiso* y la *transformación social* sean categorías nativas centrales para la UMA, el Frente Cultural y la DCC; en este mundo prima el conflicto, las relaciones de poder, el reparto y acceso desigual a los recursos estatales. Y pese a que la DCC dice reconocer a los/as músicos/as como

trabajadores de la cultura –al igual que la UMA y el Frente–, sus políticas culturales no garantizan oportunidades laborales que permitan acceder a una paga de forma estable.

Con esta tesis intento dar una visión global de como la acción y actividad colectiva de todas las personas y agentes, que intervienen, cooperan y disputan, hacen posible e inciden en la actividad musical autogestionada de los/as músicos/as de rock en el caso local. Espero aportar a la comprensión de los movimientos dinámicos que se producen en las prácticas e interpretaciones políticas de los/as músicos/as autogestionados/as de rock; generar información fehaciente sobre la actividad musical local; aportar la reflexión sobre el trabajo y las experiencias dentro del campo, desde la experiencia musical misma; y trazar futuras líneas de análisis vinculadas con cuestiones de género y con las nuevas formas de realizar la actividad musical durante el contexto de ASPO.

ABSTRACT

The process that led to the approval of the National Music Law, in 2012, allows us to understand both, the collective action and political participation that musicians assume in the collective demand of their claims, as well as the emergence of organizations of musicians that were created since then. In this context, in Avellaneda the Avellaneda Musicians Union (a group of self-managed musicians that is politically linked and articulates with municipal management to obtain cultural policies) was created and spaces were promoted from the municipal culture area to promote the participation and organizational and collective work of local musicians, among which stands out the Cultural Front "María Remedios del Valle", created in 2018. This group brought together, in 2019, different cultural groups for "military the electoral campaign.

The change to governments identified as neoliberal, in 2015, inaugurated a new cycle of mobilization that, in the local case, is evidenced in the political mobilization supported by the UMA and in the formation of the Cultural Front. By the way, other more current processes show the prominence assumed by local musicians. The demands made by women musicians for greater spaces for participation and their public denunciations of the UMA stand out, due to their exclusionary practices. As well as the complaints and demands for spaces to play live made by certain musicians during the context of ASPO. In this framework, new groups of musicians and professionals from the world of self-managed rock emerged, which came to articulate with the Dirección de Ciudadanía Cultural (DCC) and had a place in the development and implementation of cultural policies aimed at the sector.

The objective of this thesis was to analyze the tensions, tears and conflicts in the relationships between the cultural policy of municipal management and the city's self-managed rock musicians –focusing on the groups at the UMA and at the Cultural Front–, between December 2015 and December 2019. I started by assuming that the links between municipal cultural policy and the self-managed and organized rock musicians of Avellaneda, in addition of generating conditions that benefit musical activity –through networks of cooperation and articulation with state entities–, generates conflicts, tensions and disputes that have to do with the unequal conditions of power between the people and the agents that intervene and with the validity of certain "myths of origin" that, historically, have understood rock as a space of cultural and youth resistance and that the musicians themselves tend to reproduce.

My methodology was based on a qualitative, anthropological work, which included ethnographic field work; In this way, I privileged the perspective of the social actors / actresses themselves and analyzed their practices and interpretations. In short, I privileged an ethnographic approach, I realized the voice of the actors and actresses and my biographical position as an actress that is part of the field studied; and I supported this with a theoretical framework and state of the art. I also resorted to tracking and analyzing secondary sources.

In this work I was able to conclude that although the self-managed rock musicians of Avellaneda relate to the State through its cultural policies based on cooperation, consensus and collective action; conflict, dissent and dispute are a constitutive part of this link. These musicians participate collectively in the processes of demand, negotiation and elaboration of cultural policies; although from unequal conditions of power and in a framework where conflicts and differences of interests emerge. I argue that the disputes within this world of local rock stem from inequalities in access to the cultural policies of the DCC. In addition, this interference is articulated with other dynamics, typical of the local rock world, linked to gender inequalities, inequalities in access (use and appropriation) of digital technologies and the lack of consideration of musicians. as workers of culture. I consider relevant the fact that musicians tend to accuse the UMA of monopolizing the most massive and valued events, by maintaining ties with the DCC; Therefore, from this plot, the rapprochement of musicians is understood, through the organization into new groups, who pushed and demanded the municipality to access and intervene in the development and access to cultural policies directed to the sector.

I understand that the link with the State generates conflicts based on the distribution and access to opportunities –which privileges the UMA Board of Directors– and does not even resolve the issue of recognition of the musician as workers of the culture; at the same time, it tends to exclude female musicians who demand recognition and access and musicians who do

not participate in collectives. And although the cultural objectives and policies of the DCC are linked to the paradigm of participatory democracy, and cooperation, commitment and social transformation are central native categories for the UMA, the Cultural Front and the DCC; in this world, conflict, power relations, and unequal distribution and access to state resources prevail. And despite the fact that the DCC claims to recognize musicians as cultural workers – as well as the UMA and the Frente–, its cultural policies do not guarantee job opportunities that allow access to stable pay.

With this thesis I try to give a global vision of how the collective action and activity of all the people and agents, who intervene, cooperate and dispute, make possible and influence the self-managed musical activity of rock musicians in the case local. I hope to contribute to the understanding of the dynamic movements that occur in the political practices and interpretations of self-managed rock musicians; generate reliable information on local musical activity; contribute reflection on work and experiences within the field, from the musical experience itself; and to draw future lines of analysis related to gender issues and to the new ways of carrying out musical activity during the ASPO context.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN…….....10

1) Presentación del tema……...10

2) Objetivos, planteamiento del problema e hipótesis…….....16

3) Perspectivas teóricas para analizar la problemática……..19

4) Metodología y forma de abordar el tema…….....21

5) Organización de la tesis y contenidos de los capítulos……..24

CAPÍTULO 1. "QUE SI NOS PONEMOS TODOS DE ACUERDO, LLEGARÁ LA PAZ". MARCO TEÓRICO Y LÍNEAS DE ANÁLISIS E INVESTIGACIÓN……...27

1) Introducción……..27

2) La producción musical independiente. Entre la cooperación y el conflicto…….27

3) Políticas culturales……36

4) Las lógicas de producción de las industrias culturales y las desigualdades estructurales que conllevan……45

5) Acción colectiva y politización desde el arte……53

5.1 Usos sociales y políticos del arte…….54

5.2 Participación política juvenil, militancia y perspectiva generacional……..61

CAPÍTULO 2. "TODOS NUESTROS HIJOS VAN A PODER COMER". ROCK, POLÍTICA, INDEPENDENCIA Y AUTOGESTIÓN MUSICAL EN ARGENTINA: ANTECEDENTES Y LINEAS DE INVESTIGACIÓN……..68

1) Introducción……..68

2) El rock y la producción musical independiente/autogestionada como objeto de estudio en el país…….....68

3) Antecedentes y vínculos entre el rock nacional y el mercado. La independencia y la autogestión como alternativas……...75

4) Estudios sobre el rock nacional: mito contestatario, resistencia/aguante y vínculos con la política…….....83

5) Cromañón: el impulso para la participación y organización de los/as músicos/as……91

6) Nuevos vínculos entre los/as músico/as y el Estado: entre la lucha y la articulación…96

CAPÍTULO 3. *"CON EL ROCK EN LAS VENAS":* POLÍTICA CULTURAL MUNICIPAL, ORGANIZACIONES DE MÚSICOS/AS (UMA Y FRENTE CULTURAL) Y PARTICULARIDADES DEL CAMPO……107

1) Introducción……107

2) El caso de Avellaneda……107

2.1 La UMA y el Frente Cultural……..108

2.2 Antecedentes, estudios a nivel local y particularidades del campo……109

2.3 Reconstrucción del campo……...117

2.4 Mis propias experiencias en el trabajo de campo con músicos/as locales……123

3) Política cultural e intervención estatal. Las particularidades de Avellaneda……128

3.1 La oferta cultural en Avellaneda. El área de cultura y sus concepciones……128

3.2 La política cultural dirigida a la actividad musical local……...133

4) Primer Foro de Cultura de Avellaneda **y** Mesa de Gestión y Coordinación de Actividades Musicales de Avellaneda……136

4.1 Mesa de Gestión y Coordinación de Actividades Musicales de Avellaneda……137

4.2 Políticas culturales de promoción de la música desarrolladas luego del Foro. Usos, apropiaciones, participación y críticas por parte de los/as músicos/as……..142

CAPÍTULO 4. *"NADA COMO IR JUNTOS A LA PAR"*. VÍNCULOS ENTRE LA UMA Y EL ESTADO……..148

1) Introducción……148

2) Vínculos y articulación entre la UMA y la Municipalidad de Avellaneda……**.**148

2.1 Condiciones desfavorables para la actividad musical y relación entre los/as músicos/as organizados/as y el Estado. Orígenes, objetivos y acciones de la UMA……149

2.2 Programas realizados mediante la articulación entre la UMA y la gestión local……..156

3) El compromiso político de los/as músicos/as de rock de la UMA……162

3.1 Percepciones e interpretaciones de los/as músicos/as de rock de la UMA……162

- Percepciones e identificaciones con el rock y con la política……...162

- Percepciones sobre las gestiones de gobierno……..166

3.2 Prácticas políticas y militantes de los/as músicos/as de la UMA……172

4) Conflictos y tensiones entre los/as músicos/as……175

4.1 Acceso desigual a las oportunidades ¿cooptación u oportunidad política?**.....**175

4.2 Actividades musicales públicas versus actividades musicales de gestión privada ¿Contradicciones o predilecciones?.....181

CAPÍTULO 5. "MARCHA DE LA BRONCA". ARTICULACIÓN ENTRE EL FRENTE CULTURAL "MARÍA REMEDIOS DEL VALLE" Y LA ACCIÓN ESTATAL……..188

1) Introducción……188
2) Vínculos y articulación entre el Frente Cultural y la gestión municipal……..189
2.1 Orígenes, objetivos y acción colectiva del Frente Cultural……..189
2.2 Confluencia en el accionar del Frente Cultural y el municipio local……194
3) La militancia política que asume el Frente Cultural……198
3.1 La militancia política del Frente Cultural……198
3.2 Hitos que movilizan adhesiones militantes en el Frente Cultural y trayectorias militantes de sus integrantes……204
4) Intervenciones que promueven la participación y la adhesión militante/política…….212
4.1 Intervenciones artístico-culturales en el espacio público……213
4.2 Intervenciones artístico-culturales en el espacio virtual……...221

CAPÍTULO 6. "PARÁ LA MANO". ACCIONAR POLÍTICO DE LOS/AS MÚSICOS/AS LOCALES DE ROCK DURANTE LA CAMPAÑA ELECTORAL, CONFLICTOS, DESAFÍOS, INCLUSIONES/EXCLUSIONES Y NUEVOS COLECTIVOS DURANTE EL CONTEXTO DE ASPO"……226

1) Introducción……226
2) Posicionamientos de los/as músicos/as de rock, accionar y militancia conjunta entre el Frente y la UMA durante la campaña electoral 2019……...227
3) La paridad de género: una deuda pendiente dentro de la UMA……235
4) Contexto de ASPO: desigualdades digitales, nuevos conflictos, colectivos y desafíos para la producción musical autogestionada y las políticas culturales locales……...245
5) Incorporación de nuevos colectivos, exclusiones y articulación con la DCC……...258

CONCLUSIONES……268

INTRODUCCIÓN

1) Presentación del tema

A nivel mundial, el rock surgió "como una forma musical exclusivamente orientada a la juventud" (Keightley, 2006: 171) y definida por su oposición a lo adulto, representante simbólico de la sociedad de masas. A nivel nacional, se insistió en entender al rock argentino como espacio impugnador y de resistencia cultural y juvenil –contra el mundo comercializado de los adultos– (Alabarces, 1995, 2008; Alabarces et al., 2008). Según Vila (1985), la actitud rebelde y contestataria con que se caracterizó al rock se estableció frente a un sistema social definido en términos negativos. La contradicción se da ya que se construyó una retórica cuestionadora (Garriga Zucal y Salerno, 2008) y se postuló una división terminológica: comercial/no comercial –énfasis ético, ligado al venderse o no venderse como gesto resistente– (Grinberg, 2008) y complaciente/progresiva –énfasis estético, donde lo progresivo se vincula con la "ideología de la autenticidad" y el mandato moral de "no transar"–; pero aun así el rock no pudo construirse por fuera del mercado y de la industria cultural (Alabarces, et al., 2008; Flachsland, 2015).

Distintos autores han señalado que la conformación del rock implicó inclusiones y exclusiones. Según expresó Pujol (2007a), en sus inicios el rock fue excluyente, su identidad se definió por aquello que rechazaba o contraponía; para el autor (2019), la política y la música entablaron relación para integrarse o para excluirse. Para Garriga Zucal y Salerno (2008: 84), "en el espacio del rock el poder suele ser caracterizado como una virtud negativa adjudicada a una alteridad extramusical" como los políticos o la policía. De acuerdo con Provéndola (2015: 56), "el rechazo a la acción y pasión política se debe a la naturaleza de su poder, que se observa como obsoleto por su corrupción, su violencia y su dogmatismo". A lo largo de la historia existieron varios momentos de encuentro entre rock y política, aunque, según Provéndola (2015) eso no implicó un trasfondo cultural. Pujol (2015a) destacó la inflexión en la relación entre el rock y la sociedad luego de la guerra de Malvinas, la cual lo convirtió en un fenómeno de masas y de mercado.

En el nuevo siglo, la Tragedia de Cromañón[1] trastocó la situación de los locales de música en vivo en Capital Federal y el conurbano bonaerense. Provéndola (2015) señaló que el mayor costo lo pagó el rock, ya que "se ordenó una clausura masiva de salas destinadas a

[1] Refiere al incendio ocurrido en la discoteca *República Cromañón*, durante el recital de la banda de rock barrial *Callejeros*, el 30 de diciembre de 2004. En la tragedia murieron 194 jóvenes.

conciertos de rock y la actividad cesó bruscamente" (ídem: 88). En términos de Gallo y Semán (2015), la tragedia acarreó la crisis de las formas estéticas y organizativas, transformando las preferencias musicales y redefiniendo los gustos. Desde entonces, la Unión de Músicos Independientes (UMI)[2] aumentó su representación y tuvo lugar una activa participación de los/as músicos/as en el proceso de debate que sobresalió, en 2012, con la sanción de la Ley de Nacional de la Música (Lamacchia, 2012).

En Argentina existen numerables estudios e investigaciones académicas que, desde las Ciencias Sociales, Humanidades y los estudios pioneros de Pablo Vila (1985; 1987a, 1987b, 1987c), han analizado el tema del rock nacional. Dado que en esta tesis me interesa el vínculo conflictivo y dinámico entre el rock nacional y el poder político, ahondaré sobre estas cuestiones en el capítulo 2, donde repondré antecedentes en el estudio del tema; allí retomaré momentos claves, los cuales están atravesados por experiencias organizativas y de autogestión y por ciertos acercamientos entre artistas y el Estado. A su vez, retomaré trabajos recientes que han abordado la relación entre el rock nacional y el Estado, a partir de nuevas redefiniciones y formas de institucionalización y experiencias organizativas de las últimas décadas. Es de destacar que, en los últimos años, la producción musical independiente ha despertado interés estatal, evidencia de ello es la Ley Nacional de la Música –y todo el proceso que derivó en su sanción–, así como también la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y la Ley de cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales (sobre la que profundizaré en el capítulo 6).

Aquí sólo mencionaré que diversos trabajos (Cingolani, 2019; Flachsland, 2015; Lamacchia, 2012; Provéndola, 2015) señalan el acercamiento entre los/as músicos/as y el Estado –en particular con las gestiones kirchneristas– y las posibilidades que abrió para que disminuyera la desconfianza de los/as artistas hacia lo estatal. Sobre este tema, Flachsland (2015) se ha centrado en la imbricación de prácticas musicales autogestivas con políticas estatales y Provéndola (2015) en el involucramiento de los músicos de rock en discursividades propias de la política. Por su parte, Lamacchia (2012) ha contribuido al análisis del proceso de autogestión musical, centrando la mirada en la UMI como una experiencia impulsora de otras organizaciones de músicos/as y enfatizando su aporte en el proceso de lucha que dio lugar a la elaboración de políticas públicas novedosas que promueven la música y, particularmente, al sector independiente. En este contexto propongo enmarcar a los colectivos artísticos que tomo como objeto de estudio en esta tesis, además de centrarme en la historia cultural contemporánea

[2] Organización de músicos/as autogestionados/as que funciona desde el año 2001 como Asociación Civil sin fines de lucro, con el objetivo de mejorar las condiciones en las que se realiza la actividad musical.

y en esta acción colectiva y participación política que asumen los/as músicos/as organizados/as. En esta línea, Boix (2017a) ha situado, en la Argentina de los años 2000, la emergencia de organizaciones musicales que constituyen una nueva institucionalización basada en la colaboración, las nuevas tecnologías, la gestión musical, una nueva legitimidad del mercado y las relaciones con el Estado mediante sus políticas culturales.

Entonces, en Argentina, el proceso que derivó en la sanción de la Ley Nacional de la Música en 2012 (y en la resultante conformación del Instituto Nacional de la Música: INAMU)[3] evidenció un hito en la participación e intervención política de los/as músicos/as. Tanto la iniciativa por la ley como la experiencia de diferentes agrupaciones de músicos/as independientes demandando derechos al Estado (sobresale el caso de la UMI) impulsaron, promovieron y respaldaron la agrupación y organización de músicos/as; además de guiar el accionar político de diferentes colectivos artísticos (Cingolani, 2019, 2020; Lamacchia, 2012; Infantino, 2019a, 2019c, 2019d; Quiña et al., 2019; Saponara Spinetta, 2018b).

En esta tesis parto de la propuesta de Infantino (2019a, 2019c, 2019d, 2020), que señala que en este proceso en que artistas han demandado una participación/intervención en el diseño, la gestión e implementación de políticas culturales, el caso de los/as músicos/as independientes y sus demandas al Estado (y la disputa por la Ley Nacional de la Música) fue una de las primeras iniciativas que abrió el camino –e implicó un modelo– para que diversos colectivos artísticos –que se asumen independientes– se posicionen frente al Estado y le realicen reclamos políticos y demandas colectivas. Dicha cuestión se vincula con cambios en la forma de concebir a las políticas culturales, de pensar la independencia y la autogestión y de considerar los vínculos con el Estado. En esta línea, estudios recientes (Cingolani, 2019, 2020) plantean que el clima de época iniciado para el campo de la música, con el proceso que derivó en la sanción de la Ley Nacional de la Música, es un cambio profundo dado que los músicos deciden articular con el Estado desde la disputa, desde la participación o desde la propuesta de eventos; y el Estado aparece –desde el punto de vista de los músicos– como un actor con quien es posible articular, dialogar y disputar.

Dado que mi tema de investigación refiere a la producción musical independiente y/o autogestionada, al rock, las experiencias organizativas y las políticas culturales, registraré líneas de análisis en el capítulo 1 y dialogaré con debates y estudios que tengan que ver con esta

[3] Organismo autárquico con autoridades provenientes del ámbito musical que ha tenido un rol protagónico en el surgimiento y crecimiento de diferentes organizaciones de músicos/as independientes en distintos puntos del país. El INAMU, entre otras cosas, brinda charlas, actividades, asesoramiento e información a los/as músicos/as independientes y/o autogestionados/as.

producción musical, sus vínculos con las industrias culturales y las condiciones desfavorables que atraviesan, en el contexto nacional y a nivel regional. En el capítulo 2, retomaré trabajos académicos que, a nivel nacional, indagaron sobre la producción musical independiente y el rock (en vínculo con el mercado y la política).

La producción independiente de la música popular ha sido entendida como la que "circula parcialmente fuera de la industria musical, mediante la iniciativa de sellos independientes, la autoproducción, el mecenazgo público, y también el mercado callejero y la piratería, abordada como un caso de producción independiente y de consumo informal" (González, 2013: 93). Sin embargo, en el caso local se presentan heterogeneidades en esta producción, que como tantas otras "construye su independencia en diálogo, negociación y tensión con diversas instancias del mercado y el estado" (Gallo y Semán, 2015: 19). Siguiendo a Lamacchia (2012), quien entendió que la autonomía artística y el poder de decisión sobre la obra hacen a la independencia en la música[4] –y advirtió sobre las dificultades que acarrea este proceso–; en esta tesis adhiero a considerar que "el concepto independiente es una categoría que se va construyendo socialmente de acuerdo a los actores y a las relaciones de poder que se establecen dentro del espacio musical" (ídem: 122) y, asumo que, si bien muchos/as músicos/as locales se asumen independientes, la palabra autogestión es más adecuada para caracterizar este quehacer musical dadas las particularidades que presenta el campo.

En la categoría de músicas independientes, Quiña y Moreno (2016: 201) incluyeron a "un amplio abanico de músicos, sellos discográficos, promotores, productores e intermediarios varios que se diferencian del accionar de los grandes consorcios de la industria musical (aunque interactúen con ellos en múltiples instancias de la cadena de valor)". Los autores (Quiña, 2018, 2020; Quiña y Moreno, 2016) sostuvieron que dicha música ha venido creciendo en los últimos veinte años en Buenos Aires, a causa del uso de las tecnologías digitales y de su capacidad de generar oportunidades de empleo y espacios de participación social a nivel local; aunque señalaron las precarias condiciones laborales con bajos niveles de ingresos que atentan contra la sustentabilidad de tales oportunidades.

Reconociendo las particularidades que asume la producción musical autogestionada en el caso local (sobre las que profundizaré en el capítulo 3, donde rastrearé estudios y focalizaré en mis propias experiencias de campo), estudiaré los diversos vínculos que el Estado y los/as

[4] En sintonía con el articulo N° 65 de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, el cual expresa la definición de "música independiente" elaborada por Diego Boris (presidente del INAMU), y considera música producida en forma independiente a aquella "donde el autor y/o intérprete ejerza los derechos de comercialización de sus propios fonogramas mediante la transcripción de los mismos por cualquier sistema de soporte teniendo la libertad absoluta para explotar y comercializar su obra".

músicos/as organizados/as de rock han entablado en los últimos años. Tales vínculos se profundizaron durante la última década mediante políticas culturales dirigidas al sector y, particularmente, mediante la relación directa entre la gestión municipal y los/as músicos/as organizados de la Unión de Músicos de Avellaneda (UMA). Desde su creación, en 2012, dicho colectivo de músicos/as asume una participación y militancia política; además, se vincula y articula con instancias municipales a fin de obtener políticas que fomenten la actividad musical y mejoren sus condiciones de producción. Dicho vínculo se tradujo en oportunidades que el agente estatal brindó al suministrar recursos y facilitar espacios (Quiña y Moreno, 2016). En este contexto, la existencia de la UMA es clave para comprender la dinámica de la acción colectiva y la participación política de los/as músicos/as locales en la demanda colectiva de sus reclamos.

A su vez, sobresale el Foro de Cultura y la Mesa de Gestión y Coordinación de Actividades Musicales, espacios organizados por la Dirección General de Cultura, Arte y Espectáculos de la Municipalidad, en 2017, para fomentar el trabajo organizativo y colectivo de los/as músicos/as locales. Y la creación, en 2018, del Frente Cultural "María Remedios del Valle", un colectivo de artistas militantes que en 2019 pasó a aglutinar a diferentes colectivos culturales a fin de "militar la campaña" electoral. Al analizar estos espacios, cubriría una vacancia, pues no han sido estudiados antes. En su mayoría, los músicos de la UMA son varones y se autodefinen como tales (la presencia de músicas mujeres es excepcional –responde a cuestiones puntuales y utilitarias– y la de identidades disidentes nula)[5]; en tanto, en el Frente Cultural y en el área de cultura municipal hay una participación más igualitaria. Los/as integrantes de UMA en su mayoría son adultos/as de más de 30 años, mientras que en el Frente y en el área de cultura hay mayor presencia de personas de entre 20 a 30 años. En comparación con quienes integran la UMA, los/as integrantes del Frente presentan mayor nivel de formación académica y/o artística y una inserción laboral ligada a la actividad musical. Pese a ser colectivos diferentes, el Frente y la UMA (en menor medida) tienen entre sus integrantes a trabajadores/as municipales que, además, asumen una militancia política en la gestión.

Pese a que la mayor parte de la producción y el consumo cultural de la provincia de Buenos Aires se concentra en el conurbano bonaerense (Quiña y Moreno, 2016), son escasos los estudios que aborden las especificidades de la producción independiente y/o autogestionada, las políticas municipales y el fenómeno del rock en la región. Y más aún en el partido de

[5] Pese a que en términos estrictos y en ciertos momentos sus músicos integrantes fueron exclusivamente varones, mi decisión fue referirme –de forma no sexista– a quienes integran este colectivo como los/as músicos/as del colectivo, de la UMA o de la organización.

Avellaneda, donde han proliferado más notas periodísticas –en general desde la prensa local– que estudios académicos. La producción académica sobre el rock nacional y la música independiente ha tendido a tomar como epicentro a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Pese a ello, existe un conjunto de producciones académicas que tematizan sobre el fenómeno del rock en otras ciudades; con respecto a la Provincia de Buenos Aires, sobresale la Ciudad de la Plata que es objeto de un conjunto de producciones locales que desde las Ciencias Sociales abordaron el fenómeno del llamado "rock platense" (Boix, 2016a, 2016b; Cingolani, 2019, 2020; Igarzabal, 2018; Jalil, 2000, 2017; Pujol, 2007a; Vicentini, 2010). En Avellaneda, el fenómeno musical independiente recién fue considerado para la indagación por parte de proyectos de investigación que se han desarrollado en la UNDAV, dirigidos por Guillermo Quiña.

Mediante un relevamiento cuantitativo realizado en 2015, el cual consta de una encuesta a 161 músicos de bandas de rock, Quiña y Moreno (2016) han arrojado datos valiosos para avanzar en el análisis del caso local, aunque la base de datos conformada corresponde a una porción de las bandas locales –las inscriptas en la tercera edición del festival municipal *Arde Rock*, gestionado por UMA– y no tiene en cuenta la voz femenina, pues los encuestados fueron exclusivamente varones. Mediante estos datos, Quiña y Moreno (2016) han caracterizado, de modo provisorio, la realidad de la música independiente en Avellaneda. Han reconocido la importancia simbólica que tiene el rock para la identidad musical de las bandas, han destacado la alta frecuencia con que la mayoría de las bandas realizan la actividad en vivo –entre 15 y 20 conciertos anuales–, mediante la venta de entradas por parte de los artistas –quienes, en general, desconocen sus derechos laborales y cargan con el riesgo del negocio–, han detectado un bajo índice de edición artesanal –y la importancia que siguen teniendo las salas de ensayo y los estudios de grabación tradicionales– y el escaso uso de herramientas digitales específicas para la producción, difusión, distribución y comercialización de la obra musical[6].

Según Moreno y Quiña (2018), Avellaneda presenta diversas realidades socioeconómicas y, pese a que no es uno de los distritos más pobres del conurbano sur, su realidad dista de ser la de otras grandes ciudades de la región con población de sectores medios (cuyos públicos tienen mayor capacidad de consumo y en donde se puede constituir un circuito de música en vivo propio). Otra particularidad de las bandas y músicos/as locales es que, en su

[6] En otro trabajo, Moreno y Quiña (2018) analizaron el lugar y uso de las NTICs entre los músicos de rock de Avellaneda y destacaron limitaciones económicas que obstaculizan la adquisición y uso de tecnologías digitales y limitaciones culturales que tienen que ver con la no apropiación de estas herramientas por parte de los músicos, vinculadas con la falta de conocimiento y de capacidad para operar con ellas en procesos de composición, grabación y edición musical.

gran mayoría, carecen de sellos independientes propios (Moreno y Quiña, 2018), cuestión que se contrapone con lo que ocurre en el caso de La Plata, donde el *indie* tiene mayor peso y la figura de los sellos musicales es central (Boix, 2016b, 2017a). Según han expuesto Moreno y Quiña (2018), las condiciones de posibilidad para el desarrollo de proyectos musicales en Avellaneda están limitadas por la cantidad y capacidad económica de las audiencias, la falta de espacios para tocar en vivo y las políticas culturales locales, entre otras variables.

En esta tesis dialogaré con las investigaciones mencionadas, que serán tomadas como antecedentes del estudio que aquí presento. Sin embargo, y a pesar de la importancia y la relevante presencia que la producción musical autogestionada y el rock tienen en la ciudad de Avellaneda[7], advierto que el análisis sobre estas cuestiones a nivel local, y desde las líneas de análisis que planteo en esta tesis, resulta vacante para la investigación académica. Considero que es necesario profundizar en estudios sobre el diseño, la aplicación y la percepción de los/as artistas sobre las políticas culturales y agentes estatales, y sobre sus demandas y modos de participación y acción colectiva, en casos locales como el que aquí propongo.

Diferentes factores obstaculizan mi tarea de investigación, como la escasez de estudios académicos sobre el caso local y la falta de relevamiento exhaustivo y datos sobre los/as artistas, los espacios musicales y la actividad musical autogestionada avellanedense. Esto se dificulta dada la informalidad propia de la actividad musical independiente (Quiña, 2012a) y la inestabilidad que presentan las bandas, sus formaciones y muchos espacios dirigidos a la actividad. La falta de registros y documentos oficiales es una característica que atraviesa tanto a la UMA como al área de cultura de la municipalidad. Sobre estas cuestiones me explayaré en el capítulo 3, allí reconstruiré las particularidades del campo mediante la articulación de datos provistos por diferentes personas y agentes que hacen al mundo de la música local (músicos/as, trabajadores/as del área de cultura municipal, gestores culturales, etcétera) y los datos recolectados en mi trabajo de campo etnográfico.

2) Objetivos, planteamiento del problema e hipótesis

Ante tal panorama, y dada la importancia central que asume la actividad musical en el partido, esta investigación tiene como objetivo analizar las tensiones, los desgarramientos y los conflictos en las relaciones entre la política cultural de la gestión municipal y los/as músicos/as

[7] Incluso, dada la relevancia del fenómeno, desde el área de cultura del municipio se elaboró el programa *valores locales* para contabilizar no sólo a los/as músicos/as, sino a todos/as los/as artistas de la ciudad. El programa quedó suspendido pues sería inaugurado el 20 de marzo de 2020, cuando se decretó a nivel nacional el Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO) a causa del Covid-19.

autogestionados/as de rock de la ciudad de Avellaneda –focalizando en los/as agrupados/as en la UMA y en el Frente Cultural–, entre diciembre de 2015 y diciembre de 2019. Las preguntas que guían mi investigación son las siguientes: ¿cuáles son las tensiones que producen estas instancias de cooperación? ¿Cuáles son las disputas que genera la participación colectiva de los/as músicos/as? ¿Cuáles son las contradicciones que causa el vínculo con el Estado? ¿La alianza con la gestión local es instrumental y utilitaria?.

Planteo la hipótesis de que los vínculos entre la política cultural municipal y los/as músicos/as autogestionados/as y organizados/as de rock de Avellaneda, además de generar condiciones que benefician a la actividad musical –mediante redes de cooperación y articulación con instancias estatales–, genera conflictos, tensiones y disputas que tienen que ver con el mundo del rock y, en este caso, con desiguales condiciones de poder entre los agentes que intervienen y con ciertos "mitos de origen" (Alabarces, 1995, 2008). Entre estos últimos sobresale la característica contestataria y resistente contra los poderes establecidos con la que fue entendido históricamente –y que se le asigna habitualmente– el rock y que los/as mismos/as músicos/as reproducen.

He planteado los siguientes objetivos específicos:

1. Explorar la producción musical en el Partido de Avellaneda, focalizando en los/as músicos/as de rock y caracterizar a los/as diferentes actores/actrices que intervienen y las condiciones en que desarrollan la actividad musical.
2. Analizar la acción colectiva, las redes cooperativas y las tensiones que atraviesan a los colectivos artísticos, atendiendo a las formas en que desarrollan sus actividades y a sus interpretaciones.
3. Analizar etnográficamente la relación entre los/as músicos/as de rock de Avellaneda y la política cultural del municipio. Identificando las demandas que los colectivos de músicos/as realizan al Estado y las políticas culturales que promueven.
4. Identificar los sentidos en que los colectivos artísticos propuestos en esta tesis usan las artes como herramienta de disputa política y de transformación social.
5. Reconocer los modelos/paradigmas de políticas culturales que subyacen en las relaciones entre los/as músicos/as y la gestión municipal local.
6. Comprender las representaciones, prácticas y acciones políticas y colectivas de los/as músicos/as de rock de Avellaneda. Identificando las causas, compromisos, el repertorio de acciones militantes y las configuraciones generacionales en los espacios de participación colectiva, entre 2015-2019, inclusive.

7. Vislumbrar el caso de músicos/as de rock que no adhieren a estas instancias colectivas y/o políticas.
8. Aportar a la construcción de un estado del arte sobre las temáticas rock nacional, prácticas políticas colectivas y política cultural.

El interés analítico en este periodo y la elección del Partido de Avellaneda se fundamenta en la particular relación que entablan los/as músicos/as de rock con la gestión política local y en las tensiones que conlleva, dado que implica desiguales condiciones de poder y contradice el mito atribuido históricamente al rock que lo entiende como espacio de resistencia cultural y juvenil (Alabarces, 2008). A su vez, considero que lo novedoso de mi trabajo gira alrededor de poder dar cuenta de los movimientos dinámicos que se producen en las prácticas e interpretaciones políticas de los/as músicos/as de rock, específicamente en un partido del conurbano bonaerense.

Como mencioné anteriormente, el proceso que derivó en la aprobación de la Ley Nacional de la Música, en 2012, fue de importancia central para la participación política de los/as músicos/as y para las organizaciones de músicos/as que se crearon desde entonces; y fue en este contexto que se originó en Avellaneda la UMA, en el marco de un concurso municipal. A la vez, el pasaje de gobiernos de corte popular –identificados como "progresistas" o "anti-neoliberales", de izquierda o centro-izquierda– a otros de centro derecha –identificados como neoliberales–, en 2015, inauguró un nuevo ciclo de movilización que, en el caso local, se evidencia en la movilización política asumida por la UMA y la conformación del Frente Cultural "María Remedios del Valle". Este último incorporó a artistas que expresan y se posicionan a favor de la gestión municipal, contra el neoliberalismo –al cual vinculan con las gestiones del Frente Cambiemos[8] que a nivel nacional y provincial gobernaron entre diciembre de 2015 y diciembre de 2019– y a favor del "modelo político anterior"[9]. El dominio del neoliberalismo del siglo actual comprende, según Yúdice (2002a: 18):

[8] El partido político reconocido legalmente en 2005 como Compromiso para el Cambio pasó a llamarse Propuesta Republicana (Pro), en 2008. En 2015, se unió a la Unión Cívica Radical y a la Coalición Cívica ARI, formando el Frente Cambiemos. En diciembre de 2015, mediante un discurso que apeló al cambio –con respecto al modelo anterior– y promesas de achicar el Estado, iniciaron sus mandatos Mauricio Macri (a nivel nacional) y María Eugenia Vidal (por la provincia de Buenos Aires). En 2019, con motivo de las elecciones presidenciales, surgió una nueva coalición electoral: Juntos por el Cambio –con Mauricio Macri y María Eugenia Vidal como candidatos a presiente de la Nación y a gobernadora de la Provincia de Buenos Aires–. En términos coloquiales se lo nombra macrismo.

[9] Con "modelo político anterior" me refiero a las gestiones llamadas kirchneristas que abarcan los gobiernos, a nivel nacional, de Néstor Kirchner (periodo 2003-2007) y de Cristina Fernández de Kirchner (periodos 2007-2011 y 2011-2015). El Frente para la Victoria (FpV) fue la coalición política de orientación peronista, fundada en 2003, que sostuvo esas candidaturas presidenciales, además de la de Daniel Scioli en 2015. El FpV se caracteriza por tener una política cultural activa, fue un bastión militante central en los gobiernos de Cristina Fernández, en particular desde 2011, aunque diferentes procesos evidencian sus mutaciones, como la Ley de Medios de

> el conjunto de políticas que incluye la liberalización comercial, la privatización, la reducción (y en algunos casos la eliminación) de los servicios subsidiados por el Estado, tales como el cuidado de la salud y la educación, los recortes salariales y el aniquilamiento de los derechos laborales.

3) Perspectivas teóricas para analizar la problemática

Desde los estudios sociales de la música, concibo a la actividad musical como una práctica social, cooperativa, colaborativa y colectiva. Me sitúo en la perspectiva de los "mundos del arte", de Howard Becker (2008), que considera al arte como una actividad, como el trabajo que hacen algunas personas, y enfatiza la cooperación y la acción colectiva de esa red de personas, que incluye también a agentes estatales. Esta perspectiva es interesante para acercarme a los colectivos aquí estudiados y analizarlos desde un punto de vista que es social y organizacional –y no estético–. Según Becker (2008), el arte es social "en el sentido de que se crea a partir de redes de personas que actúan juntas" (ídem: 407-408), y en calidad de acción colectiva implica una organización social. Según Hennion (2002), la música es una relación expresada en mediaciones e intermediarios; siguiendo tal planteo, Semán (2015a) entendió a la música como un sistema de mediaciones, un entramado de actores, objetos y acciones y planteó que el mundo de la música se sostiene por esas construcciones intermedias. Según el autor, las escenas musicales contemporáneas conforman músicas de uso que tiene que ver con una nueva forma de relacionarse para producir y consumir música (Semán, 2015a).

Es de destacar que, según mis hallazgos durante mi trabajo de campo, tanto en la UMA como en el Frente Cultural, la *cooperación*[10], la *acción colectiva* y la *transformación* (Infantino, 2019b) son conceptos nativos de importancia central. Dado que en esta tesis busco comprender la acción colectiva y las redes cooperativas, me serviré de la idea de los "mundos de arte" que Becker (2008) ha propuesto para comprender la forma en que la gente produce y consume obras de arte. En este sentido, tuve en cuenta la acción colectiva y la cooperación que se da entre los colectivos abordados y el área de cultura municipal, y entre los/as músicos/as que no participan en colectivos y el municipio, y presté especial atención a la perspectiva y convenciones de sus participantes. Ahora bien, el concepto "arte-transformador", desde la perspectiva de Infantino (2019c), resulta útil para pensar las prácticas artísticas colectivas y las intervenciones en las

Comunicación Audiovisual, el conflicto con el campo a partir de la Ley 125 (en 2008), el segundo gobierno de Cristina Fernández, la deuda agroecológica, etcétera. En 2017 se formó la coalición Unidad Ciudadana –liderada por Cristina Fernández– y en 2019 convergió en el Frente de Todxs –coalición liderada junto a Alberto Fernández, actual presidente de la nación–.

[10] A lo largo de esta tesis se utilizará el entrecomillado para citas bibliográficas cortas, referencias del discurso directo y para destacar conceptos. Las itálicas se usarán para indicar nombres de eventos, bandas, locales de música en vivo, títulos de fuentes documentales y periódicos; como así también para referir términos o expresiones nativas y expresiones de lenguas extranjeras.

cuales se postula al arte y la cultura como estrategia para la transformación social –de nuestras desiguales sociedades–.

Pese a lo expuesto hasta aquí –y complementando con la idea de cooperación antes mencionada–, es necesario considerar al desacuerdo como un componente inherente a cada una de estas configuraciones. Según el planteo de Rancière (1996), lo que constituye a la comunidad no es el acuerdo (el consenso) sino el disenso (el desacuerdo), y es a partir de ese conflicto o litigio que puede constituirse una comunidad política. Según ha propuesto Rancière (1996: 8): "el desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura". Los mundos de comunidad son mundos de desacuerdo y disentimiento que manifiestan un litigio y donde se sostiene la figura de quienes no son contados. Es así que, la política no es la comunidad consensual de intereses –el consenso presupone la desaparición de toda diferencia entre las partes de un litigio y, por eso, es la desaparición del litigio, la desaparición de la política– y tampoco es la comunidad de un inter-ser, de un *interesse*, de un ser-en-común.

La perspectiva planteada por Bonvillani et al. (2010), me permitirá atribuir carácter político a los colectivos estudiados en esta tesis, ya que superan lo individual y se producen a partir de una organización colectiva; adquieren visibilidad publica; expresan un conflicto; y formulan demandas y reclamos públicos y contenciosos. Y mediante la propuesta de Vázquez (2014) pensaré el activismo encarnado por estos colectivos artísticos y sus vínculos con el Estado como una forma de "militancia de la gestión", ya que refieren a experiencias vinculadas con la dependencia estatal en la que se desempeñan sus integrantes. Para analizar el vínculo de los/as artistas con el Estado, me serviré de una perspectiva generacional (Mannheim, 1961, 1993; Lewkowicz, 2004; Vommaro, 2013, 2014; Bonvillani et al., 2010) que concibe al vínculo generacional "como efecto de un proceso de subjetivación, ligado con una vivencia común en torno a una experiencia de ruptura, a partir de la cual se crean mecanismos de identificación y reconocimiento en tanto parte constitutiva de un nosotros (Lewkowicz, 2004)" (Vommaro, 2014: 23). Y que, además, aborda la dimensión política de la configuración generacional mediante la coincidencia frente al rechazo del orden establecido (Vommaro, 2013) y la búsqueda de redireccionamiento (Bonvillani et al., 2010).

Basándome en la definición de política cultural de García Canclini (1987), en la concepción de la cultura como recurso (Yúdice, 2002a) y en las formulaciones sobre políticas culturales democráticas y participativas (García Canclini, 1987; Nivón Bolán, 2006; Bayardo, 2008), contemplaré que en la producción de estas políticas intervienen diversos sectores y

actores/actrices que trascienden la exclusividad estatal y que apelan a la cultura desde diferentes sentidos y desiguales condiciones de poder (Ochoa Gautier, 2002; Crespo et al., 2015; Infantino, 2019c; 2020); y lo haré considerando que la cultura es un espacio de disputa hegemónica, de enfrentamiento y negociación entre grupos que luchan por legitimar prácticas culturales e incluso una noción de cultura. En términos de Ochoa Gautier (2002), el área de las políticas culturales en América Latina es concebida "como un campo de mediación entre organización social, cultural, política y movilización de esferas de las artes"; y un campo que se constituye desde múltiples esferas y con una pluralización de actores/actrices sociales. En esta línea, propongo entender la participación y acción colectiva de los/as músicos/as locales en un marco de políticas culturales democráticas y participativas.

4) Metodología y forma de abordar el tema

Al concebir a la actividad musical como una práctica social cooperativa, colaborativa y colectiva (Becker, 2008), propongo focalizar en los agentes que intervienen en la producción musical local atendiendo, por un lado, a las prácticas de las personas y a sus representaciones acerca de sus prácticas y, por otro lado, a la intervención del área de cultura municipal a través de sus políticas culturales. También busco reconstruir las condiciones concretas en que se realizan estos procesos. Me propongo indagar estas cuestiones a la luz de un enfoque interdisciplinario que permita articular diferentes miradas, aportes y herramientas metodológicas provenientes de la sociología y la antropología, como los estudios culturales, los estudios sociales de la música, el campo de las políticas culturales, de la Economía Política de la Comunicación y la Cultura y las perspectivas que abordan los usos sociales y políticos del arte y la cultura y las que abordan la politización del arte (sobre estas cuestiones me explayaré en el capítulo 1). En esta tesis, he optado por una perspectiva que elude el análisis específicamente musical, aunque admito lo útil y fructífero de tal línea de análisis. En este sentido, mi propuesta es abordar al rock y a la producción musical autogestionada como objeto de estudio complejo y dinámico, proclive de ser analizado desde diferentes enfoques y líneas de análisis; aunque me inclino por una perspectiva sociológica, antropológica e interdisciplinaria.

Haciendo foco en mi rol de música e investigadora me he propuesto estudiar el campo del que formo parte. Mi metodología se basa en un trabajo cualitativo, de corte antropológico, el cual comprende trabajo de campo etnográfico con observación participante –a fin de comprender e interpretar el mundo estudiado mediante el involucramiento– y entrevistas en profundidad (Guber, 2016). Este enfoque privilegia la perspectiva de los/as propios/as

actores/actrices sociales, busca resaltar sus voces y describir sus experiencias y comportamientos en su hábitat cotidiano, para intentar comprender como piensan y actúan (Geertz, 1973; Guber, 2016). Así, he articulado las explicaciones que las personas dan sobre lo que hacen con mis observaciones de lo que hacen. A su vez, según las indicaciones de Avenburg (2010) y dada la relevancia de las fuentes primarias y de la presencia de las voces de las personas en mi investigación, me he propuesto incluir estas voces, hablar de ellos/as y con ellos/as.

He recurrido a un enfoque interpretativista (Geertz, 1994, 2000) para analizar prácticas, interpretar sentidos e interpretaciones que los/as artistas autogestionados/as de rock de Avellaneda –y las diferentes personas vinculadas a este mundo del arte– dan a sus prácticas. Por momentos la etnografía experimental ha guiado mi trabajo; allí la inmersión en el mundo de la actividad musical autogestionada ha sido la técnica de observación y análisis que he usado para apropiarme de la práctica, corporalizarla y construirla sociológicamente (Wacquant, 2006). Mi diario etnográfico y las notas allí registradas han sido tenidos en cuenta como material de consulta y de análisis y como fuente de información que he expuesto en la tesis. En este sentido, algunas de mis observaciones y desarrollos han sido fruto de mis experiencias personales como música de rock de Avellaneda y así las he señalado.

Entonces, con el fin de dilucidar las diversas miradas, prácticas y experiencias, he interpretado expresiones sociales insertas en entrevistas personales realizadas a músicos/as autogestionados/as y a una diversidad de actores/actrices vinculados/as a la actividad musical (profesionales y técnicos/as vinculados/as a la música independiente/autogestionada, productores/as musicales, gestores/as culturales, personal de locales de música, de radios locales y de salas de ensayo y/o grabación) y a las políticas culturales dirigidas a la música en el ámbito local (personal municipal); y percibidas en observaciones del trabajo de campo. A fin de que la muestra sea representativa, he seleccionado a músicos/as autogestionados/as representante de diferentes grupos:

- Músicos/as de rock integrantes de UMA;
- Músicos/as de rock que participaron en el Foro de cultura y en la Mesa de Gestión y Coordinación de Actividades Musicales de Avellaneda;
- Músicos/as de rock integrantes del Frente Cultural "María Remedios del Valle";
- Músicos/as de rock de Avellaneda que no participan en instancias organizativas.

A su vez, me he servido de dos grupos de control, uno integrado por músicos/as autogestionados/as de rock de otras ciudades (Lomas de Zamora y Vicente López) y otro por músicos independientes de rock reconocidos a nivel nacional e internacional de Avellaneda –

integrantes de la banda *Flema*–. Todos/as los/las músicos/as y personas que integran el mundo del arte estudiado en esta tesis y que han sido entrevistados/as fueron informados/as sobre los objetivos académicos de este trabajo y prestaron conformidad para que sus dichos sean publicados en esta tesis. Para respetar la confidencialidad opté por mantener el anonimato de los/las entrevistados/as, aunque en algunos casos me han solicitado aparecer identificados/as.

Por otro lado, he rastreado y analizado fuentes secundarias. Datos publicados por diversas fuentes en Internet (como artículos periodísticos, páginas web, redes sociales) y datos producidos por el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA provee información sobre espacios culturales), por Geocultura (proyecto de investigación territorial y local que releva información sobre espacios culturales, impulsado por la UNDAV y el Centro Universitario de las Industrias Culturales Argentinas –CUICA–[11])y provistos por el área de cultura de la Municipalidad de Avellaneda (como documentación sobre políticas culturales y registros de eventos musicales) y la UMA. Por la precariedad y falta de actualización que revisten los registros locales, sumado a la inexistencia de estadísticas específicas sobre la producción musical autogestionada en Avellaneda[12], opte por triangular técnicas y fuentes de información. De este modo, combiné y articulé los datos cuantitativos referidos a la actividad musical del partido, registrados y producidos –de forma precaria y desactualizada– por la UMA, el área de cultura municipal y Geocultura, con los datos cualitativos recogidos mediante mi trabajo de campo etnográfico, el cual incluye entrevistas etnográficas, notas de campo, observación, participación e interacción en recitales, en eventos de música en vivo en espacios públicos y salas de gestión privada, en redes sociales, en actividades realizadas por la UMA, el Frente Cultural y el área de cultura municipal.

En esta tesis analizo los vínculos entre los/as músicos/as organizados/as de rock de la ciudad de Avellaneda y el municipio, reconstruyendo las condiciones en que se produce la actividad y considerando las prácticas y las representaciones de las personas en torno a sus prácticas, el rock, lo colectivo/político/estatal, la autogestión y las políticas públicas; atendiendo, además, a los procesos colectivos y políticos de participación. Es así que espero aportar a la comprensión de las prácticas e interpretaciones políticas de los/as músicos/as

[11] Organismo que forma parte de la Universidad Nacional de Avellaneda, comenzó a funcionar en el año 2015. Se ocupa de promover el estudio sobre las industrias culturales, entre las que se encuentran la televisión, el cine, la música, los libros, el diseño, los videojuegos, las artes escénicas, y las artes plásticas. Para más información: http://cuica.undav.edu.ar/?page_id=192

[12] El registro de datos a partir de encuestas realizado por Quiña y Moreno (2016), aunque no es representativo la totalidad de la población local, me permite explorar los perfiles de los músicos atendiendo a sus peculiaridades sociodemográficas, la situación en relación con el mercado de trabajo y la profesionalización, los estilos, y los sentidos que construyen en relación con la música.

autogestionados/as de rock a fin de contribuir a la sociología de la cultura y a los estudios de las formas de participación política, militancia y activismo. Además, busco generar información sobre la actividad musical local (sus actores/actrices y condiciones de producción) que pueda ser tenida en cuenta para el diseño de políticas públicas tendientes a fomentar el desarrollo económico, social y cultural a nivel local.

5) Organización de la tesis y contenidos de los capítulos

La tesis se estructura en la presente introducción, seis capítulos y un texto final dedicado a las conclusiones. El primer capítulo, titulado **"Que si nos ponemos todos de acuerdo, llegará la paz". Marco teórico y líneas de análisis e investigación,** se propone presentar las perspectivas teóricas con las que analizaré la relación entre política y rock, los conceptos centrales en esta tesis y las líneas de análisis e investigación que propongo para estudiar a los colectivos de artistas autogestionados/as, sus vínculos con el Estado y la politización desde la cultura. Retomaré estudios sobre la producción musical (independiente y comercial) y los conceptos *mainstream* y *underground* y expondré antecedentes para pensar el caso del rock. Retomaré aportes del campo de estudio de las políticas culturales y de la Economía Política de la Comunicación y estudios sobre acción colectiva y politización desde el arte y sobre formas de organización, politización y participación política mediante una mirada socio-histórica, generacional y situada.

"Todos nuestros hijos van a poder comer". Rock, política, independencia y autogestión musical en Argentina. Antecedentes y líneas de investigación, se titula el segundo capítulo. Este se propone desarrollar un breve estado del arte con trabajos sobre rock nacional y producción musical independiente/autogestionada. Además, busca profundizar en estudios que vinculan al rock nacional con el mercado y el poder político, particularmente los que se centran en la actual autogestión musical, en las organizaciones musicales y en las articulaciones, negociaciones con el Estado y el proceso de lucha que implicó la Ley Nacional de la Música, en términos de clima de época que desestabiliza el tradicional mito contestatario asignado al rock.

El tercer capítulo, titulado **"Con el rock en las venas". Política cultural municipal, organizaciones de músicos/as (UMA y Frente Cultural) y particularidades del campo**, intenta reponer los antecedentes sobre el estudio de la actividad musical autogestionada en el partido de Avellaneda y ahondar en las particularidades que presenta su producción, además de incluir una reflexión sobre mis experiencias –como fuente de conocimiento– durante mi trabajo de campo. A su vez, intenta profundizar sobre las particularidades del municipio de Avellaneda

a nivel cultural, así como ahondar en el área de cultura municipal y registrar la oferta cultural y las concepciones de política cultural de las que parten. A su vez, busca analizar la Mesa de Gestión y Coordinación de Actividades Musicales de Avellaneda y el Primer Foro de Cultura que organizó el área de cultura, como instancias de debate, participación y articulación. Así, se propone analizar las políticas culturales que inciden en la actividad musical e interpretar los vínculos entre los/as músicos/as y las instancias estatales mencionadas. El capítulo incorpora el análisis de documentos oficiales y entrevistas realizadas a músicos/as y personal municipal, a fin de dilucidar las diversas miradas.

El capítulo cuatro, ***"Nada como ir juntos a la par"***. **Vínculos entre la UMA y el Estado**, busca abordar el caso de la UMA –su origen, objetivos, accionar y vínculos con las gestiones kirchneristas–, enmarcado en un contexto de condiciones desfavorables para la actividad musical, el cual promovió la organización y articulación entre los/as artistas independientes y el Estado en pos de fomentar la actividad. A su vez, propone analizar el compromiso político que asumen sus integrantes mediante las percepciones y prácticas que manifiestan en entrevistas y que se observan en el campo. Finalmente, intenta analizar las tensiones presentes en el campo al contemplar las voces y posiciones críticas de quienes participan activamente del colectivo, de quienes no participan y de las mujeres músicas que denuncian sus prácticas excluyentes.

"Marcha de la bronca". Articulación entre el frente cultural "María Remedios del Valle" y la acción estatal, se titula el quinto capítulo. Este busca analizar la acción colectiva y militante que asume el colectivo de artistas Frente Cultural "María Remedios del Valle" y la articulación entre sus experiencias organizativas y la gestión municipal. Se espera vincular las experiencias de participación de sus integrantes con la dependencia y/o área estatal donde se desempeñan laboralmente y reponer en el accionar conjunto entre el Frente y las instancias municipales. Mediante fuentes secundarias, entrevistas (a músicos/as del Frente, funcionarios y personal municipal) y observación participante, se busca analizar las reivindicaciones y las intervenciones artístico-culturales que realiza el Frente en el espacio público y virtual.

El capítulo seis, titulado **"Pará la mano". Accionar político de los/as músicos/as locales de rock durante la campaña electoral, conflictos, desafíos, inclusiones/exclusiones y emergencia de nuevos colectivos durante el contexto de ASPO"**, intenta analizar la militancia y el accionar político que asume el Frente Cultural, el cual pasó a nuclear a la UMA, en coordinación con la gestión municipal, durante la campaña electoral de 2019. Se busca examinar las acciones realizadas para la campaña y reflexionar sobre la acción conjunta y la participación que asumen los dos colectivos, en pos de influir en el resultado electoral a favor

del Frente de Todxs; como así también examinar el posicionamiento y las posturas de los/as músicos/as de rock avellanedense frente a las elecciones y la acción colectiva. A su vez, intenta enfatizar las tensiones producidas a la luz del contexto de movilización, lucha y visibilización de las mujeres músicas, estimulado por el proyecto de Ley de cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales (sancionado en 2019), y visualizar las desigualdades de género en estos espacios artísticos y militantes. Por último, intenta abordar los conflictos, desafíos y las dinámicas de exclusión/inclusión que se generaron para los/as músicos/as y las políticas culturales locales y la conformación de nuevos colectivos, durante el contexto de Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO), decretado a causa de la pandemia Covid-19.

En las **Conclusiones** se recuperan puntos claves de la tesis, respecto de los nuevos vínculos que emergen entre los/as músicos/as autogestionados/as de rock de Avellaneda y la política, durante la gestión kirchnerista municipal. Se intenta dar una visión global de como la acción y actividad colectiva, de todas las personas y agentes –incuso estatales– que intervienen y cooperan, hace posible e incide en la actividad musical autogestionada de los/as músicos/as de rock en el caso local. A su vez, se busca enfatizar las tensiones que los vínculos entre los/as integrantes de la UMA y la gestión local generan entre muchos/as músicos/as, las cuales tienen que ver con la vigencia del mito contestatario, con relaciones de poder y con la posición de privilegio que ocupa un grupo selecto de músicos varones que accede a las políticas culturales más valoradas. Por último, se busca trazar futuras líneas de análisis vinculadas con cuestiones de género que emergieron durante mi trabajo de campo y con las nuevas formas de encarar la actividad musical durante el contexto de ASPO.

CAPÍTULO 1. "QUE SI NOS PONEMOS TODOS DE ACUERDO, LLEGARÁ LA PAZ". MARCO TEÓRICO Y LÍNEAS DE ANÁLISIS E INVESTIGACIÓN

1) Introducción

En este primer capítulo presentaré las perspectivas teóricas con las que analizaré la relación entre política y rock (Becker, 2008; Rancière, 1996), los conceptos centrales en esta tesis (mundos del arte, cooperación, mediaciones, disenso, producción musical independiente/autogestionada y política cultural), las líneas de análisis e investigación que sustentan mi investigación –con las que dialogaré y debatiré– y los debates y aportes que me permitirán estudiar a los colectivos de artistas autogestionados/as, sus vínculos con el Estado y la politización desde el arte y la cultura. Para ello retomaré estudios sobre producción musical independiente (González, 2013; Lamacchia, 2012; Zallo, 1992) y comercial (Frith, 2006b), el *mainstream* (Martel, 2014) y el *underground* (Reynolds, 2010) y expondré antecedentes para pensar al rock y su dependencia de los medios de comunicación (García et al., 1982; Frith, 2006a, 2006b; Keightley, 2006; González, 2013).

A su vez, retomaré aportes del campo de estudio de las políticas culturales (García Canclini, 1987; Yúdice, 2002a; Nivón Bolán, 2006; Bayardo, 2008; Crespo et al., 2015; Infantino, 2019b, 2020; Ochoa Gautier, 2002) y de la Economía Política de la Comunicación y la Cultura (Becerra, 2015; Becerra et al., 2003; Bustamante, 2009a, 2009b, 2018; Mastrini y Beccerra, 2006, 2017; Yúdice, 2002b; Zallo 1988, 1992, 2011) y estudios sobre actividad musical independiente a nivel regional (Ochoa, 2003; Yúdice, 2002a, 2002b, 2007). Finalmente, me centraré en estudios sobre acción colectiva y politización desde el arte (Infantino, 2016, 2018, 2019a, 2019b, 2019c, 2019d, 2020), así como sobre formas de organización, participación política y politización que asumen una mirada socio-histórica, generacional y situada (Bonvillani et al,. 2010; Vázquez y Vommaro, 2008, 2012; Vommaro, 2013, 2014, 2015; Vázquez, 2014, 2015a, 2015b; Vázquez et al,. 2017, 2019).

2) La producción musical independiente. Entre la cooperación y el conflicto

En este apartado, atenderé el análisis sobre los "mundos del arte" de Howard Becker (2008) y el concepto "disenso" de Jacques Rancière (1996); además expondré estudios que analizan lo colaborativo y las mediaciones (Hennion, 2002; Semán, 2015a; Boix, 2017a), y que toman la categoría "mundos del arte" para analizar la música independiente y el rock (Cingolani, 2019). En este sentido, advierto un área de vacancia en los estudios sobre rock

nacional y producción independiente, en cuanto a análisis que, en pos de mostrar las tensiones entre cooperación y disenso, contemplen el disenso pensado en los términos planteados por el autor argelino. Por otro lado, me explayaré en estudios sobre producción musical, diferenciando su forma independiente (Gonzáles, 2013; Zallo, 1992; Lamacchia, 2012) y comercial (Frith, 2006b), y los conceptos *mainstream* (Martel, 2014) y *underground* (Reynolds, 2010). Finalmente, expondré antecedentes para pensar lo comercial y no comercial en el rock y su dependencia de los medios de comunicación y las contradicciones que genera (García Brunelli et al., 1982; Frith, 2006a, 2006b; Keightley, 2006; González, 2013).

La perspectiva de los "mundos del arte" de Howard Becker (2008) entiende que toda práctica artística y cultural se sostiene a partir de una actividad colectiva, basada en la cooperación, la colaboración y el consenso (aunque registre momentos de conflicto) de una red de agentes (personas, grupos, organizaciones, instituciones, incluso agentes estatales) que permiten producir, sostener y reproducir esos mundos. Esta perspectiva, que considera el arte como una actividad y como el trabajo que hacen algunas personas y se interesa por los patrones de cooperación entre quienes realizan esos trabajos, parte de un punto de vista social y organizacional –y no estético–. Según Becker, el arte es social pues se crea a partir de redes de personas que actúan juntas y, en calidad de acción colectiva, implica una organización social. En este sentido, las mismas personas cooperan, de forma similar y rutinaria, y se organizan mediante convenciones para producir trabajos similares.

Al enfatizar la cooperación, organización y acción colectiva, Becker (2008) definió como mundo de arte a "la red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajo artístico que caracteriza al mundo de arte" (ídem: 10). Desde esta perspectiva, las obras de arte son "productos colectivos de todas las personas que cooperan por medio de las convenciones características de un mundo de arte para concretar esos trabajos" (ídem: 54-55). Este enfoque se centra en las redes cooperativas y coordinadas de agentes que, mediante la construcción de consensos, producen algo que denominan y aprecian como arte; esta sociología de las ocupaciones aplicadas al trabajo artístico se aleja de la tradición dominante en la sociología del arte, que define al arte como algo especial y analiza al artista y su obra.

Según Becker (2008) las obras de arte comprenden tareas de cooperación, asistencia, ayuda y una división del trabajo entre un grupo de personas dedicadas a diferentes tareas, las cuales se realizan de forma colectiva y organizada, otorgando estabilidad a quienes participan. De este modo, el artista trabaja en el centro de una red de personas –que colabora para producir la obra– y depende de otras personas, por lo que existe un vínculo cooperativo y hasta puede

existir consenso sobre cómo hacer el trabajo cuando quienes participan pueden realizar cualquiera de las actividades necesarias –en tal caso, pese a haber una división del trabajo, no se desarrollan grupos especializados–.

Desde esta perspectiva (Becker, 2008), la actividad cooperativa y colectiva, que permite realizar la obra artística, se realiza gracias a la existencia de convenciones: formas estandarizadas de hacer las cosas. Entonces, quienes cooperan para producir una obra de arte "se basan en acuerdos previos que se hicieron habituales, acuerdos que pasaron a formar parte de la forma convencional de hacer las cosas en ese arte" (ídem: 48). Estas convenciones "proporcionan la base sobre la que quienes participan en el mundo del arte pueden actuar juntos de forma eficiente para producir trabajos característicos de esos mundos" (ibídem: 63); así, regulan y simplifican la actividad colectiva, reduciendo su costo en términos de tiempo, energía y recursos, ya que permiten una coordinación fácil y eficiente de la actividad entre artistas y personal de apoyo, y entre artistas y público.

En términos analíticos "hacer arte en el contexto de un mundo de arte es la forma estándar de hacer arte" (Becker, 2008: 264); en esta línea, la acción conjunta es necesaria para crear trabajos artísticos más fácilmente. Sin embargo son posibles otras formas de hacer arte, que varían según la participación del artista en un mundo de arte y los vínculos que establezca con las convenciones. De este modo, producir solitariamente –sin el apoyo de un mundo de arte– o romper con las convenciones existentes dificulta en los artistas las posibilidades de obtener cooperación y de hacer circular el trabajo –haciéndolo más costoso y difícil–; pero, también aumenta la libertad para elegir alternativas no convencionales, apartándose de la práctica habitual. Entonces, en estas formas convencionales de cooperación y acción colectiva es posible el cambio, dado que la gente constantemente crea nuevos modos de acción.

Por otro lado, Becker (2008) ha analizado los vínculos entre el arte y el Estado. Según su visión, el aparato gubernamental participa en la producción y distribución de trabajos artísticos mediante la elaboración y administración de leyes y regulaciones, que favorecen o limitan las artes de diversas maneras. Según el autor (ídem: 195), "los artistas, públicos, proveedores y distribuidores –todo el personal que coopera en la producción y el consumo de trabajos artísticos– actúan en el marco que proporcionan esas leyes"; es así que mediante la intervención en actividades artísticas, el Estado afecta lo que los artistas hacen y producen. En palabras del autor, la intervención se puede expresar como apoyo, censura o supresión, aquí "el Estado actúa en representación de sus propios intereses y toma medidas destinadas a fomentar las causas y actividades que sus agentes consideran cruciales o importantes para su supervivencia y bienestar" (ibídem: 212).

A su vez, el Estado también puede influir en el trabajo artístico mediante el recurso de otorgar fondos, presupuesto y/o subsidios para ciertos trabajos –y no otros–; lo cual, posibilita la práctica artística y también la limita. Según el análisis de Becker (2008: 217): "cuando el apoyo gubernamental domina el presupuesto artístico, los artistas deben tener en cuenta la limitación de lo que el gobierno apoya o no", pero cuando existen otras formas de apoyo "el gobierno será sólo una de muchas fuentes y los artistas obtendrán de éste lo que puedan y buscarán respaldo en otro lado cuando no lo consigan" (ídem). En este sentido, los organismos gubernamentales pueden influenciar lo que los artistas hacen al no apoyar ciertas manifestaciones –por considerarlas ofensivas, inútiles o inapropiadas–; por su parte los artistas pueden buscar proyectos en el marco de lo que respalda el gobierno –siendo ésta manipulación del apoyo el método menos coercitivo y efectivo de control gubernamental de las artes–. En este marco, "al convertirse en parte integrante de la red cooperativa que crea arte, el gobierno logra el mismo tipo de influencia que otros que cooperan en esa red" (ibídem: 217), aunque es una parte con objetivos políticos declarados y la única con recursos contundentes.

Entiendo a la música como una práctica social, colectiva y colaborativa. Para Hennion (2002), la música es una relación expresada en mediaciones e intermediarios (objetos, instituciones, agentes, acciones, narrativas, etcétera); en este sentido, los vínculos con el Estado serían una mediación más a analizar. Siguiendo este planteo, Semán (2015a) expuso que la música es un sistema de mediaciones –un entramado de actores, objetos y acciones– y que el mundo de la música se sostiene por esas construcciones intermedias; además, avanzó en la definición de la práctica y organización musical como "actividad en el espacio social que incluye al estado, al mercado, y sus intersecciones y a las relaciones de estas dimensiones con los gustos musicales juveniles" (ídem: 12). Las escenas musicales contemporáneas conforman músicas de uso que tiene que ver con una nueva forma de relacionarse para producir y consumir música, señalaron Gallo y Semán (2015). Partiendo de estos lineamientos, el trabajo de Boix (2017a) sitúa, en la Argentina de los años 2000, la emergencia de organizaciones musicales basadas en la colaboración, las nuevas tecnologías, la autogestión musical, una nueva legitimidad del mercado y las relaciones con el Estado, por medio de sus políticas culturales. Por su parte, Cingolani (2019) retomó las nociones "campos" (Bourdieu, 1995) y "mundos de arte" (Becker, 2008) y analizó al circuito de rock en la ciudad de La Plata, haciendo foco en los consensos, tensiones y disputas, a los cuales los consideró vínculos circunstanciales, móviles y cambiantes –y no modos de vinculación antagónicos–. Si bien considero fructíferas estas propuestas, creo necesario considerar, además, al disenso en términos planteados por Rancière (1996), como un componente inherente a estas configuraciones.

Según Rancière (1996), lo que constituye a la comunidad no es el acuerdo sino el disenso, y mediante ese conflicto o litigio puede constituirse una comunidad política. El desacuerdo es el conflicto entre "quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura" (ídem: 8). Según este planteo, la política existe por el despliegue de una distorsión o un litigio, "ocurre cuando aquellos que «no tienen» el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor" (ibídem: 34); "existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte" (ibídem: 26). Esta institución define lo común de la comunidad como comunidad política, dividida respecto de sí misma y fundada sobre un litigio (Rancière, 1996, 2016)[13].

La distorsión, según Rancière (1996: 35), "instituye a la comunidad política como antagonismo de partes de la comunidad que no son verdaderas partes del cuerpo social". La política es el conflicto sobre la existencia de un escenario común, es el conflicto "sobre la designación de los objetos como concernientes a lo común y de los sujetos como provistos con la capacidad de una palabra común" (Rancière, 2016: 33-34). Según Rancière (1996: 41-42):

> No hay política porque los hombres, gracias al privilegio de la palabra, ponen en común sus intereses. Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo "entre" ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada.

Rancière (1996, 2011, 2014) propuso entender la partición de lo sensible, por la que ciertos cuerpos se encuentran en comunidad, como constitución de un mundo común y como separación, pues implica partes excluidas del habla y de la visibilidad; "esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto" (Rancière, 2014: 19). El reparto de lo sensible es "esta

[13] El principio de la comunidad, según Blanchot (2016), es la incompletud de la existencia que existe en cada ser y que requiere la exposición a otro. La comunidad no es la puesta en común de una voluntad compartida, sino que conserva relaciones de asimetría, es una comunidad de iguales sometidos a una desigualdad. Según Blanchot (2016: 27), dado que "la muerte misma es la verdadera comunidad de los seres mortales: su comunión imposible"; entonces, la comunidad asume la imposibilidad de un ser comunitario como sujeto, la imposibilidad de la comunidad. Para Nancy (2000), no hay comunión, sino que hay ser en común. Nancy (2016) sustituye la palabra "comunidad" por las expresiones "ser-juntos", "ser-en-común" y "ser-con" y se concentra en torno al "con" en términos de compartimiento de un lugar. Nancy (2000) entendió por comunidad inoperante a la comunidad de la existencia de la cual participamos y que se sostiene en el estar-en-común, en el estar juntos; es así que compartimos el ser, la existencia. Así el ser está en común y la experiencia del estar-en-común, la experiencia de la comunidad, se experimenta en la práctica; somos-con y estamos-con, siendo el conflicto inmanente al "ser-en-común".

distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra" (Rancière, 2016: 34). La conformación de lo común designa exclusión, y sobre estas evidencias sensibles actúa el litigio político. El litigio político es un conflicto sobre la cuenta de las partes que: "separa dos modos del ser-juntos humano, dos tipos de partición de lo sensible" (ibídem: 42): la que no cuenta a una parte de los "sin parte" y la que si los cuenta (la lógica policial de la distribución de los lugares y la lógica política del trato igualitario). Rancière (1996, 2019) llamó policía a la distribución de los cuerpos y lugares, de lo visible e invisible; a la ley que define la parte o la ausencia de parte de las partes. La policía es:

> un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido (Rancière, 1996: 44-45).

En términos de Rancière (1996, 2019), la actividad política rompe las divisiones sensibles del orden policial, mediante la puesta en acto de su principio de igualdad; de este modo, hay política cuando el proceso policial y el de la igualdad se encuentran. La política "reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes" (Rancière, 2019: 61); rompe ese orden policial al rediseñar el espacio del mundo común. Según Rancière (1996: 45), la actividad política "desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido". En palabras del autor, lo que constituye el carácter político de una acción es "su forma, la que inscribe la verificación de la igualdad en la institución de un litigio, de una comunidad que sólo existe por la división" (ibídem: 47). Mientras que la policía es la negación de la igualdad, la política instaura una comunidad donde lo común es el conflicto, el litigio, el desacuerdo –que tiene su base en el lenguaje–, que reúne comunidad y no comunidad. El acto político consiste, entonces, "en construir la relación entre esas cosas que no tienen relación, en ver juntas como objeto del litigio la relación y la no relación" (ibídem: 58).

Los mundos de comunidad son mundos de desacuerdo y disentimiento, que manifiestan un litigio y donde se sostiene la figura de quien/es no son contados. Es así que, la política no es la comunidad consensual de intereses –el consenso presupone la desaparición de toda diferencia entre las partes de un litigio, y, por eso, es la desaparición del litigio, la desaparición de la política–; y tampoco es la comunidad de un inter-ser, de un *interesse*, de un ser-en-común. Según afirmó Rancière (1996: 170-171):

> La comunidad política es una comunidad de interrupciones, de fracturas, puntuales y locales, por las cuales la lógica igualitaria separa a la comunidad policial de sí misma. Es una comunidad de mundos de comunidad que son intervalos de subjetivación: intervalos construidos entre identidades, entre lugares y posiciones. El ser juntos político es un ser-entre: entre identidades, entre mundos.

Para Rancière (1996, 2011, 2014, 2016, 2019), el reparto de lo sensible establece relaciones entre política y estética/arte. El arte tiene potencial político –refigura un nuevo reparto igualitario de lo sensible–, define lo común de la comunidad, propone nuevas distribuciones sobre las formas de hacer, ser, decir y hacer visible, e introduce nuevos sujetos y objetos otorgándoles visibilidad y palabra (Rancière, 2014, 2016). Según el autor, el arte es político porque construye "espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común" (Rancière, 2016: 31). Las imágenes del arte tienen capacidad política ya que "contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto" (Rancière, 2019: 103). Para Rancière (2014), la política y el arte hacen circular signos e imágenes, construyen "ficciones", son reconfiguraciones de lo sensible, un recorte de espacios y tiempos que determinan lógicas de participación y exclusión, trazan mapas de lo visible y lo decible, y de los modos de ser, hacer y decir en el espacio común.

Ahora bien, para comprender las desigualdades que atraviesa a las formas de producción musical, considero necesario distinguir entre su forma independiente y comercial, y entre *mainstream* y *underground* (y focalizar en la relación entre sellos *indies* y *majors*). La palabra *mainstream* ha significado "dominante" o "gran público" y, generalmente, se ha empleado para un producto cultural destinado a una gran audiencia o publico de masas (Martel, 2014). Como ha expresado Martel (2014: 22), el *mainstream* "para muchos, es lo contrario del arte", sin embargo ha remarcado que: "el paso al *mainstream* sigue siendo lo que quieren todos los artistas que buscan un público, y más aun lo que quieren todas las *majors* que buscan ganar dinero; al mismo tiempo, es la crítica recurrente de los puristas ante la comercialización" (ídem: 136). En una línea similar, según expuso Lamacchia (2012), el objetivo de la mayoría de los músicos es "salir del under" y ampliar su público.

Para Frith (2006b), la música pop es la música accesible al público en general y "producida para el consumo, para ser rentable, como una forma de emprendimiento comercial y no de arte. Definida en estos términos, la «música pop» abarca todas las formas populares

contemporáneas: el rock, la música country, el reggae, el rap, etc." (ídem: 137)[14]. Sobre el concepto *underground* (antónimo de *mainstream*)[15], Reynolds (2010) refiere: "anticorporativo sin ser anticapitalista, el *undergroundismo* expresa la batalla de unidades microcapitalistas (sellos independientes, pequeños clubes) contra el macrocapitalismo (la industria del ocio y del entretenimiento *mainstream*)" (ídem: 191)[16].

En su trabajo, Lamacchia (2012) señaló que en la industria musical conviven las compañías discográficas multinacionales (grandes empresas transnacionales llamadas *majors*, las cuales, al disponer de poder financiero y/o económico, dominan el mercado mundial), los sellos discográficos nacionales (compañías de mediana o pequeña estructura y emprendimientos editoriales autodenominados independientes o *indies*) y los músicos autogestionados; siendo la circulación de sus productos proporcional al dinero que invierten para difusión o circulación en los medios de comunicación. Para Lamacchia (2012), la música ha devenido en una importante industria cultural, con intérpretes que generan grandes ganancias y seducen a empresarios. La autora señaló que a partir de los ochenta, y gracias a los avances tecnológicos que abarataban la producción y comercialización de discos, surgieron gran cantidad de sellos discográficos más pequeños con incidencia en el mercado local. Según señaló: "las grandes compañías discográficas, gracias al dominio sobre la red de distribución, la presencia a nivel internacional y la mayor capacidad financiera para la promoción de sus artistas, aventajaban a las llamadas *indies* en eficacia, ventas y prestigio" (ídem: 42); el predominio de las *majors* sobre las *indies* se mantuvo y las multinacionales se fueron concentrando y extendieron su poder, mientras que proliferaron músicos autogestionados –conocidos como independientes– que crecieron y asumieron riesgos al margen de la industria[17].

[14] Según Frith (2006b: 137): "la música pop proviene de las altas esferas, esto es, de las compañías discográficas, los programas de radio y los promotores de conciertos, y no nace desde abajo. El pop no es música del tipo «hágalo usted mismo», sino que se produce y se empaqueta profesionalmente. De ahí que tengan mucha importancia los compositores de las canciones y los productores de discos, por un lado, y las estrellas de la canción, por el otro".

[15] Las distinciones entre *mainstream* y *underground* son más difusas y ya no serían validas como antaño, pues, en la actualidad, la implementación y uso de nuevas tecnologías cambió la relación de productores y receptores con la música, trastocó los gustos y expandió las posibilidades de difusión, distribución y grabación independiente, quebrando la histórica dominación que ejercieron las *majors* en el mercado musical (Semán, 2015a).

[16] Según Reynolds (2010), el concepto *underground* proviene de fines de los sesenta y significaba: "llevar un estilo de vida inconformista y en oposición al *establishment*. El movimiento punk/postpunk renovó ese significado justo cuando estaba flaqueando y le otorgó una infraestructura más sólida: sellos independientes y redes independientes de distribución. Ésta era todavía una actividad de corte empresarial, la producción y venta de material a un nicho de mercado. Pero estos microcapitalistas creían que estaban operando de un modo radicalmente diferente respecto de los grandes sellos, con estructuras verticalistas y orientadas a la maximización de sus ingresos netos. Algunos *indies* del postpunk manifestaban ideales colectivistas y apuntaban a promover relaciones de no-explotación y de sociedad con las bandas" (ídem: 204).

[17] En cuanto a los sellos discográficos independientes, Lamacchia (2012: 122) ha expuesto que son "gestionados por sus dueños –productores o incluso músicos– que cuentan con sus propios recursos para financiarlos. Algunos de ellos, sin embargo se asocian a las grandes compañías de la industria de la música para poder desarrollar determinadas actividades como la distribución". Por este motivo, la UMI, en vez de sellos independientes, prefiere

Ahora bien, Zallo (1992) ha propuesto entender a la cultura independiente como "delimitada por la búsqueda de una eficacia estrictamente estética, ideológica o política (prensa de partidos, fanzines, radios libres...), más allá de una rentabilidad económica" (ídem: 18); mientras que, en una posición dominante, ha situado a la cultura industrializada como la guiada y organizada por un capital que busca reproducir y ampliar su valor, estructurando procesos de trabajo y producción –industriales y capitalistas–, según sus necesidades de valorización. González (2013) ha planteado que la dislocación que se ha producido en la circulación de la música popular, en América Latina, surge de su producción independiente, la cual "circula parcialmente fuera de la industria musical, mediante la iniciativa de sellos independientes, la autoproducción, el mecenazgo público, y también el mercado callejero y la piratería, abordada como un caso de producción independiente y de consumo informal" (ídem: 93). Es interesante el aporte de Keightley (2006) a este análisis, quien ha expresado:

> La cultura rock también ha venido definida, históricamente, por sus singulares procesos de exclusión. La idea del rock comporta un rechazo de aquellos aspectos de la música de distribución masiva que son considerados blandos, triviales y acomodaticos, despreciables en suma, «pop» de la peor calaña, sin valor ninguno, exactamente lo opuesto al «rock». Sin embargo, los estilos, géneros e intérpretes que merecen colgarse la etiqueta «rock» son percibidos como serios, relevantes y, en cierta medida, legítimos (ídem: 155).

Keightley (2006) señaló una ironía de la segunda mitad del siglo XX: mientras el rock llevó a millones de personas a consumir en un mercado masificado, estas compras redundaron en sentimientos de libertad, rebeldía, marginalidad, oposición a lo establecido y autenticidad. Eso define al rock, "el rock exige el establecimiento de distinciones y fronteras dentro de la cultura de masas (…) tomarse en serio la música popular, como algo «más» que una mera distracción o entretenimiento" (ídem: 156), ha sido su característica desde sus inicios. Según Keightley (2006), el rock nació como una forma musical orientada a la juventud, se consolidó mediante el abrazo entre la ideología anti-masas y el éxito comercial de masas, "la cultura rock recién nacida se sostenía gracias a un público juvenil y masivo que; sin embargo se definía por su oposición al torrente masivo y todo lo que éste representaba" (ídem: 171). Mientras que la juventud se definía "por su oposición a lo «adulto», representante simbólico de la sociedad de masas" (ibídem: 173), el rock terminó sustituyendo a la música para adultos, instaurando su dominio como música comercial.

Entonces, el rock adoptó la polémica contra la sociedad de masas y la desplegó en el seno de tendencias masivas, "así fue que el rock nació como un fenómeno de masas que retuvo

---

hablar de "sellos discográficos nacionales o locales, para diferenciarlos de las grandes compañías multinacionales" (ídem); es decir, el "independiente" es el músico y el sello lo será cuando el artista sea su propietario.

sus sensibilidades anti-masas distintivas" (Keightley, 2006: 191); aun así, "el rock suele reprender al pop por su exagerada mercantilización de la cultura musical" (ibídem: 178). Sobre las concepciones de autenticidad, autonomía y autoría, Keigntley (2006) señaló tensiones internas que habitan en la cultura rock. A su vez, Grossberg (1992) abordó al rock internacional como movimiento juvenil y señaló uno de sus rasgos: "el rock articula constantemente su propio centro autentico, siempre en camino a ser inauténtico (…) escapa a su centro, produce nuevas posibilidades, nuevos centros. Su existencia depende de cierta inestabilidad" (ídem: 208-209).

Por música popular urbana, González (2013: 83) refiere a una "práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad". Diferentes autores (García et al., 1982; González, 2013; Frith, 2006a, 2006b) han enfatizado su dependencia de los medios de comunicación de masas. La difusión de música en los medios masivos de comunicación es clave para que los músicos puedan mostrar sus creaciones y ampliar su público y, además, en Argentina, es una de las variables por las cuales se distribuye la recaudación por derechos intelectuales (Lamacchia, 2012). Ser difundido por la radio es un medio para vender discos, en términos de Martel (2012: 132): "para que un artista despegue y se haga famoso, la radio sigue siendo el medio más eficaz". En cambio, según Frith (2006a), la difusión en televisión es más importante, ya que sus audiencias son mayores que las de la radio, y además, fue diseñada para mezclar una amplia variedad de gustos musicales y ejerce un mayor impacto sobre la audiencia. Teniendo presente las desventajas que los/as músicos/as independientes afrontan, en el siguiente ítem expondré líneas de análisis del campo de estudio de las políticas culturales, las cuales me permitirán abordar los vínculos entre la producción musical independiente y la acción estatal.

3) Políticas culturales

En este apartado expondré debates y aportes producidos en el campo de estudio de las políticas culturales, desde una perspectiva latinoamericana. Partiendo de la clásica definición de política cultural de García Canclini (1987); la concepción de la cultura como recurso (Yúdice, 2002a); las formulaciones sobre políticas culturales democráticas y participativas (García Canclini, 1987; Nivón Bolán, 2006; Bayardo, 2008) y las posturas que focalizan en las mediaciones y las relaciones de poder que intervienen en estos procesos (Crespo et al., 2015; Infantino, 2019b; 2020; Ochoa Gautier, 2002). Por su parte, la propuesta de Infantino (2019b; 2020) permite abordar un modelo participativo de política cultural donde los agentes realizan demandas, intervienen y se posicionan frente al Estado –en calidad de garante de derechos–, desde la cooperación y también el disenso.

Siguiendo a Bayardo (2008), entiendo a las políticas culturales como "un campo de problemas construido internacionalmente en la segunda mitad del siglo veinte, con el fin de las guerras mundiales y la conformación del Sistema de las Naciones Unidas" (ídem: 18); en ese contexto, se crearon instituciones públicas para administrar el sector cultural, se realizaron conferencias intergubernamentales –encargadas de definir conceptos y las agendas de los Estados– y se pasó a reconocer a los derechos culturales como parte de los derechos humanos universales –declarados en 1948–[18]. Entre los años setenta y ochenta, diferentes conferencias fueron ampliando el concepto cultura, visibilizando su pluralidad y diversidad (Bayardo, 2008); mientras tanto, los Estados y organismos internacionales comenzaron a interesarse por el área de las políticas culturales y a trabajar en dicho campo (García Canclini, 1987). Ya en la década del ochenta, García Canclini (1987) advirtió sobre las relaciones conflictivas entre política y cultura, dado que, por un lado, los políticos suelen priorizar otras problemáticas, dejando que las demandas culturales "se resuelvan en la competencia entre grupos, tendencias y organismos privados" (ídem: 13) y, por el otro, "la mayoría de los artistas e intelectuales viven lo político como un territorio ajeno y amenazante. Ven en los intentos de planificar la cultura conspiraciones contra la espontaneidad creadora" (ídem).

Durante los años ochenta, García Canclini (1987) ha advertido sobre la descoordinación entre las acciones estatales y la coexistencia arbitraria de instituciones y agentes heterogéneos en el área cultural; además, según el autor, la falta de interés de los Estados y partidos dejó a la cultura en manos de mecenas y otras iniciativas privadas. En estos años comienzan a producirse cambios en los análisis de las políticas culturales, los cuales trascienden la visión burocrática –que primó en gran parte de los documentos y ponencias sobre el tema–, reuniendo a políticos, investigadores y artistas para examinar las acciones culturales. El autor ha expuesto la necesidad de la investigación empírica y crítica para evaluar las acciones públicas, diseñarlas y aplicarlas en función de las necesidades –y demandas– de los sectores populares[19].

Según García Canclini (1987), las políticas culturales adquirieron centralidad debido a la crisis socioeconómica –y a las políticas neoconservadoras– de los años ochenta y a las nuevas

[18] Según Bayardo (2008): "el contenido principal de estos derechos culturales reconocidos a todo ser humano, refiere a participar libremente en la vida cultural de la comunidad, disfrutando de las artes y del progreso científico técnico, y a gozar de los beneficios morales y materiales derivados de las creaciones científicas, artísticas e intelectuales de que fuera autor" (ídem: 18).

[19] Y, frente a la tendencia de la bibliografía a reducir el tratamiento de la política y de las políticas públicas a lo que los gobiernos hacen, según planteó García Canclini (1987: 19): "la presencia creciente de las transnacionales y de las empresas privadas nacionales en el campo cultural, así como el papel desempeñado por agrupaciones culturales de base, movimientos eclesiásticos y asociaciones privadas en los procesos de democratización latinoamericanos, muestran la necesidad de extender la problemáticas de las políticas culturales al conjunto de acciones desarrolladas por los grupos e instituciones que intervienen en esta área".

formas de ver las funciones sociales y económicas de la cultura, basadas en una concepción economicista del desarrollo, donde la cultura es pensada como recurso para enfrentar sus contradicciones. Según Infantino (2011a: 34): "más de veinte años después nos encontramos ante un escenario cultural con características disímiles a las descriptas por García Canclini y otras que, con matices, continúan vigentes"; pues la construcción institucional del área de la cultura se fue fortaleciendo, generando el reconocimiento de la necesidad de la política publica cultural. Según la autora, "lo cultural" fue sumando más sentidos y se estableció como prioridad la creación de políticas de promoción y defensa de la diversidad y la diferencia cultural; de este modo, la cultura fue ocupando un lugar para el desarrollo y actualmente se encuentra ligada a la economía y a la política. En efecto, en términos de Yúdice (2002a), con la globalización se pasó a considerar la cultura como recurso –en función de su utilidad– para promover el desarrollo económico, social y político; con la idea de que contribuye a mejorar las condiciones sociales de las personas, a estimular el crecimiento económico mediante proyectos de desarrollo cultural urbano y a resolver problemas sociales[20]. En este sentido, Yúdice (2002a) señaló:

> el arte se ha replegado completamente en una concepción expandida de la cultura capaz de resolver problemas, incluida la creación de empleos. Su propósito es contribuir a la reducción de gastos y a la vez mantener un nivel de intervención estatal que asegure la estabilidad del capitalismo (ídem: 26).

Las políticas culturales son el conjunto de "intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población, y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social" (García Canclini, 1987: 26). Esta definición pionera entiende a las políticas culturales como arena de negociación y disputa donde intervienen diversos agentes que no necesariamente forman parte del ámbito estatal; sin embargo llama la atención que no mencione a los organismos internacionales y conferencias mundiales encargados de marcar los lineamientos y financiar las políticas culturales de los Estados, ni enfatice la desigualdad de poder entre los agentes involucrados. En esta línea, según Bayardo (2008), entender el campo de las políticas culturales como "conjunto de intervenciones" implica agrupar acciones diferentes que involucran valores y jerarquía; y aun cuando diversos agentes participen –en desigualdad de condiciones–, el Estado es el principal jugador en el campo

[20] En los años noventa, en un contexto en que los Estados redujeron la subvención de los servicios sociales, se pasó a invocar –y a invertir en– la cultura como motor del desarrollo capitalista, así, cuando instituciones poderosas como la Unión Europea, el Banco Mundial, el Banco Interamericano de Desarrollo, las principales fundaciones internacionales "comenzaron a percibir que la cultura constituía una esfera crucial para la inversión, se la trató cada vez más como cualquier otro recurso" (Yúdice, 2002a: 27). En este contexto, las instituciones culturales y quienes las financiaban recurrieron a medir su utilidad para legitimar la inversión en lo social.

cultural. Bayardo (2008) propuso "pensar a las políticas culturales con relación al Estado, sin perder de vista las interacciones con empresas y asociaciones no lucrativas"[21] (ídem: 20).

Diferentes estudios (Crespo et al., 2015; García Canclini, 1987; Infantino, 2019c, 2020; Morel, 2017; Vich, 2014), que señalan las articulaciones entre políticas públicas y manifestaciones culturales, conciben las políticas culturales en un sentido amplio que trasciende el rol de las instituciones estatales y las acciones gubernamentales, e incorporan al análisis las prácticas y producciones de los agentes no estatales. Haciendo foco en las disputas de intereses y las relaciones de poder Crespo et al. (2015) han expresado:

> esta definición amplia de las políticas culturales destaca el rol activo y los intereses muchas veces contradictorios de los agentes sociales que intervienen en este campo –ligados a representantes gubernamentales, grupos comunitarios, movimientos sociales, sectores privados y del mercado, entre otros– al mismo tiempo que reconoce los posicionamientos desiguales, la relaciones de fuerza y las disputas de poder en la configuración de los procesos de significación (ídem: 9).

Sobre este punto, Morel (2017) ha propuesto considerar al Estado "como algo más que una entidad unificada, instrumental y racional que opera de «arriba hacia abajo», ya que este está atravesado por múltiples lógicas, demandas e intereses de grupos particulares que intervienen en la concreción de las políticas (Shore 2010)" (ídem: 136). Según Morel (2017), "explorar las políticas públicas supone reconstruir los múltiples procesos de divergencias y convergencias que operan entre actores –heterogéneos– con desiguales cuotas de poder, sobre la base de contextos y situaciones cambiantes". Desde estas perspectivas (Crespo et al., 2015; Infantino, 2019c, 2019d, 2020) se contempla que en la producción de las políticas culturales intervienen diversos sectores y actores/actrices, que trascienden la exclusividad estatal y apelan a la cultura desde diversos sentidos y desiguales condiciones de poder; y se considera a la cultura como un espacio de disputa hegemónica, enfrentamiento y negociación entre grupos que luchan por legitimar prácticas culturales e incluso una noción de cultura. Según Ochoa Gautier (2002), el área de las políticas culturales en América Latina es concebida como un campo de mediación entre organización social, cultural, política y movilización de esferas de las artes; y un campo constituido desde múltiples esferas y con una pluralización de agentes.

En un contexto en que la forma de conceptualizar y gestionar las políticas culturales se transformó, se entiende que "el Estado no debería detentar la exclusividad en la formulación de las políticas culturales, sino que tendría que ocupar un rol de promotor y regulador de la

[21] Según Bayardo (2008: 20), "el mercado y los actores comunitarios proveen de bienes y servicios culturales que satisfacen parte de estas necesidades y de esta orientación, acorde a su interés circunstancial y a sus fines particulares, no en función de intereses generales. A la vez usualmente obran con relación a las intervenciones del Estado, sus infraestructuras, sus medios de financiamiento, sus regulaciones y sus arbitrajes de los conflictos, sea por acción o por omisión".

demanda de la sociedad civil" (Infantino, 2019d: 275). Así, los hacedores culturales pasan, de ser considerados objetos/destinatarios de políticas culturales, a ser sus agentes formuladores y ejecutores mediante "un modelo participativo y compartido de gestión que envuelve a actores e intereses diversos" (ídem). Que las políticas culturales sean promovidas y generadas por diferentes actores/actrices supone, según Vich (2014: 61), una "tensión entre un Estado que debe asumir ciertos roles dirigentes y, al mismo tiempo, observar cómo la sociedad lo obliga a posesionarse como un «promotor» o «facilitador» de iniciativas propuestas desde otros lugares".

Ahora bien, las propuestas, experiencias y políticas centradas en el paradigma de arte y transformación social "proponen el arte para transformar inequidades –de acceso y participación en la cultura y/o de oportunidades de formación artística–, para promover cambios –ya sea personales o grupales–, para luchar por un desarrollo cultural más equitativo" (Infantino, 2019c: 36). El concepto "arte-transformador", desde la perspectiva de Infantino (2019c), es útil para pensar las prácticas artísticas colectivas y las intervenciones en las que se postula al arte y la cultura como estrategia para la transformación social –de nuestras desiguales sociedades–. La propuesta de Infantino, (2019c) evidencia el modo en el que al instalarse la cultura como recurso (Yúdice, 2002a) –pasando de un sentido restringido a uno plural–, "la movilización de la misma se convierte en arena de disputa que pugna por definir los usos legítimos de ese recurso" (Infantino, 2019c: 54). Según la autora (ibídem: 55): "el proceso de ampliación y pluralización del concepto de política cultural implicó que se apele a la cultura y al arte como recurso «para» fines diversos"[22], tales como cuestionar o reproducir hegemonía.

Me interesa abordar los últimos tres paradigmas políticos de la acción cultural expuestos por García Canclini (1987). Desde una postura crítica, ubicó a la privatización neoconservadora en el contexto de crisis económica –y de concentración monopólica de la producción y su adecuación al capital financiero internacional– de mediados de los años setenta, cuando se eliminaron áreas estatales, se disminuyó el gasto público y el financiamiento cultural, educativo y científico y se transfirió la iniciativa cultural a las empresas privadas. Según García Canclini (1987), los regímenes autoritarios contribuyeron a la transnacionalización y privatización de la cultura al apelar al ciudadano como consumidor y suprimir la autonomía del campo simbólico; y la tendencia dominante en las políticas culturales de los años ochenta fue "el desplazamiento de la acción estatal a la producción y apropiación privada de los bienes simbólicos" (ídem: 45)

[22] En el último ítem de este capítulo retomaré esta perspectiva.

y la concepción empresarial de la cultural; siendo que esta visión, predominante en las empresas privadas, también se ha aplicado en la administración estatal de la cultural[23].

El paradigma de democratización cultural "concibe la política cultural como un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y las demás formas de «alta cultura»" (García Canclini, 1987: 46), y supone que "una mejor difusión corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos" (ídem). Según García Canclini (1987), este paradigma orientó la acción de los grupos de artistas que, entre los sesenta y setenta, buscaron nuevos canales de comunicación con sectores populares, tal es el caso del Tucumán Arde[24] o de diferentes Centros Culturales. Pese a que ha ampliado el acceso a los bienes simbólicos, este paradigma suscita críticas. García Canclini (1987) expresó que cuando la democratización sólo consiste en divulgar la alta cultura implica una definición elitista del patrimonio simbólico, y que, además, distribuir cultura ataca los efectos de la desigualdad entre las clases pero no cambia la forma de producción y consumo de bienes simbólicos; por lo dicho, señaló la necesidad de programas que intervengan en las causas estructurales de la desigualdad económica y cultural[25].

El paradigma de la democracia participativa –formulado dadas las críticas de la que fue objeto la democratización difusionista– apunta más a la actividad y a la participación que a las obras y el consumo; y, a diferencia de las posiciones elitista de los anteriores paradigmas, esta concepción defiende la coexistencia de culturas múltiples en una sociedad, promueve su desarrollo autónomo y propicia relaciones igualitarias de participación de las personas (García Canclini, 1987). Diferentes políticos, artistas y movimientos –que reivindican formas de vida alternativas al sistema hegemónico– adhieren a esta posición y sus postulados de pluralidad y desarrollo libre de cada cultura (ídem). García Canclini (1987) ha enfatizado a los movimientos que, desde los años ochenta, han logrado socializar la ideología democrática entre las clases populares, a diferencia de otras organizaciones; aunque, ha remarcado que "no logran construir

[23] Según García Canclini (1987: 46): "la reducción de los fondos públicos y las exigencias de productividad impuestas por la tecnocracia monetarista en todas las áreas, lleva a los Estados a reducir las acciones «no rentables» y los eventos que «no se autofinancien» (el teatro, la música y las artes plásticas, especialmente sus líneas experimentales) y concentra la política cultural en la promoción de grandes espectáculos de interés masivo". El autor señaló instancias que resisten a la tendencia neoconservadora: "los políticos, que siguen defendiendo la responsabilidad del sector público, o los que mantienen una concepción populista, logran a veces preservar, áreas donde la promoción de la cultura no se subordina al valor mercantil" (ídem).

[24] Sobre esta experiencia se profundizará en el último ítem de este capítulo.

[25] Según García Canclini (1987: 50): "estamos convencidos de la importancia de los derechos culturales y del papel que la democratización de los bienes simbólicos cumple en la democratización global de la sociedad, las demandas en este campo debieran ocupar un puesto central en las luchas políticas para lograr cambios estructurales. Si no lo hacemos, de hecho estamos reincidiendo en el viejo prejuicio de que la cultura es una cuestión suntuaria o secundaria, y colaboramos con quienes pretenden hacer del campo simbólico un simple mercado para la competencia entre empresas".

alternativas culturales, ni menos formular políticas, a escala de la sociedad global, para disputar efectivamente la hegemonía a los grupos dominantes" (ídem: 53). La democracia sociocultural, según García Canclini (1987: 52), es "el proyecto de movimientos y grupos alternativos, cuyo crecimiento en los últimos años –bajo dictaduras y también en regímenes democráticos– es uno de los signos fuertes de renovación en la escena política", estos proyectos buscan vincularse con organismos religiosos, sectores populares o movimientos de trabajo educativo o cultural.

Por su parte, Bayardo (2008) señaló tres generaciones de políticas culturales. La primera, nacida como política de los Estados nacionales, con nociones elitistas y patrimonialistas de la cultura, ha buscado difundir y facilitar el acceso y la participación de los ciudadanos en la vida cultural –lo cual puede interpretarse como imposición de la cultura legitimada o de elite–. La segunda se vincula con la expansión de la cultura hacia los dominios de las industrias culturales y los medios de comunicación, aunque esto no derive en una ampliación y democratización de la cultura debido a "la concentración de las industrias y los medios, las asociaciones y fusiones corporativas, y la más reciente conformación de un sector audiovisual enlazado a capitales financieros transnacionales" (ídem: 21) y las dificultades de los Estados nacionales para regular el funcionamiento de las industrias y medios transnacionales. Según Bayardo (2008), la tercera generación ha vinculado la cultura con el problema del desarrollo, en un contexto de hegemonía neoliberal, lo cual instaló –desde organismos internacionales– una perspectiva económica e instrumental de la cultura y estableció exigencias de eficacia, eficiencia y rentabilidad sobre las producciones culturales. De este modo, el sector cultural es "entrevisto como mercado y como «recurso» para generar ingresos, empleos, recaudaciones fiscales, exportaciones, etc." (ídem: 22).

Desde una visión crítica sobre los usos instrumentales de la cultura que surgen al considerarla como recurso para el desarrollo –y que no atiende a las políticas culturales como espacio de lucha y disputa–; Bayardo (2008) señaló la urgencia de recuperar "la dimensión política de la cultura, su importancia en la orientación de un proceso de desarrollo con justicia social" (ídem: 23). En sintonía con la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (Paris, 2001) y la Convención sobre la Promoción y Protección de la Diversidad de las Expresiones Culturales (Paris, 2005), que han marcado nuevos lineamientos sobre el diseño e implementación de políticas culturales atendiendo la diversidad cultural, la pluralidad –en cuanto a las industrias culturales y los medios de comunicación– y las desigualdades estructurales entre los países; Bayardo (2008) ha señalado que las políticas culturales no logran cumplir sus objetivos, siendo que las desigualdades culturales entre los grupos –de élite y el resto de la sociedad– aumentan y no se logra ampliar el acceso que supone la democratización.

Según señaló Bayardo (2008: 26): "el acceso, la participación, y la pluralidad cultural siguen siendo cuestiones pendientes"[26], dado que la cultura aparece como algo ajeno para muchos ciudadanos; en este sentido, expresó el fracaso en promover una cultura más participativa, creativa y democrática en materia de acceso y denunció el elitismo y la exclusión de diversas identidades, lo cual atenta contra la construcción de Estados pluriculturales (basados en la diversidad y la justicia social). Frente a las trabas a los paradigmas de democracia participativa, Bayardo (2008) sugirió afianzar a las políticas culturales con renovado concepto de lo público, tendientes a generar transformaciones, y propuso hablar de políticas culturales de cuarta generación:

> que subsumirían los anteriores centramientos en las artes, las industrias culturales y el desarrollo, en el eje de la diversidad cultural y la justicia social, no sólo como un instrumento necesario para poner freno a las mega corporaciones que las dificultan, sino como trabajo creativo sobre los sentidos, que posibilite imaginar y construir mundos pluralistas (ídem: 27).

Según Nivón Bolán (2006), para construir políticas culturales democráticas se requieren agentes sociales autónomos que respeten la pluralidad cultural. El autor propuso reflexionar sobre el ejercicio del poder y la toma de decisiones del Estado o de los agentes sociales para definir el curso de la cultura y de las políticas culturales, y expuso que "la condición inicial de cualquier política cultural es que el Estado y la sociedad asuman la necesidad de intervenir en ese campo" (ídem: 22). En la actualidad, según Nivón Bolán (2013), diversidad, pluralismo e interculturalidad son valores que orientan el desarrollo de las políticas públicas y culturales; de este modo, las acciones de gobierno en el espacio sociocultural se inspiran en la reafirmación de los principios democráticos de la dignidad, la igualdad y el respeto mutuo de los seres humanos, y las políticas culturales de la diversidad cultural han tenido un sentido democratizador al incorporar a agentes sociales y abrir nuevos campos de interacción.

Retomando los debates expuestos, la propuesta de Infantino (2019b, 2020) atiende un modelo participativo de política cultural donde los agentes realizan demandas y se posicionan frente al Estado. Según Infantino (2019d), para fines de los años 2000, se fueron consolidando renovadas miradas hacia el Estado, en sintonía con diferentes procesos políticos que marcaron a la región latinoamericana en términos de propuestas de democracia participativa, de ampliación de derechos y con discursos cuestionadores del modelo neoliberal de contextos anteriores. Según los lineamientos de Infantino (2019d), este contexto regional permitió que

[26] Lo cual para Bayardo (2008) se agrava pues, según encuestas, los "consumidores y usuarios de la cultura espectacular y de élite, disfrutan ahora de esos mismos bienes sufragados con fondos públicos" (ídem: 26). Según el autor (ídem): "la institucionalidad pública, o bien funciona de modo similar al mercado, o bien subsidia de modo anti redistributivo a quienes pueden pagar sus consumos, sin generar nuevos espacios".

desde diversos colectivos sociales se piense y visibilice al Estado como agente garante de derechos, al que se le podía y debía demandar espacio, reconocimiento, políticas y recursos.

A nivel nacional, se ha señalado la falta de políticas culturales interesadas por la música y por su producción independiente (Lamacchia, 2012). Sobre el caso argentino, Yúdice (2002b) ha enfatizado a los emprendimientos asociativos (entre los que se destacan las redes y cooperativas) que benefician a pequeñas producciones musicales excluidas de los sistemas dominantes de distribución y proveen oportunidades laborales; y ha propuesto a los Estados desarrollar políticas sociales que incentiven, capaciten, financien y suministren información para que las diferentes formas de producción musical dialoguen y mejoren los circuitos de producción y distribución y no queden al margen del mercado. Por otra parte, para estimular y reforzar la producción musical independiente, Yúdice (2002b) propuso que los gobiernos brinden subsidios o incentivos para el desarrollo o extensión de circuitos de distribución de música independiente y que faciliten el acceso de grupos culturales a los medios de industrias culturales; y que las industrias culturales estén orientadas por la formulación de políticas culturales cuyo objetivo sea preservar la diversidad, fomentar el desarrollo socio-económico y propiciar la creación de un espacio público.

En el área de los estudios sobre políticas culturales, un estudio local hecha luces sobre la mirada propuesta en esta tesis. Se trata del análisis de caso realizado por Ferreño y Giménez (2019), en el Municipio de Avellaneda, el cual analiza las tensiones entre los destinatarios de políticas públicas socio-culturales inclusivas y las instituciones gubernamentales que las diseñan y ejecutan; indagando en el impacto de las políticas culturales dirigidas a grupos poblacionales en situación de riesgo y planteando la importancia de articular el diseño de las políticas con las necesidades de sus destinatarios. En tal estudio, se hace foco en el área cultural del municipio –desde un rastreo que considera las primeras olas inmigratorias de fines de siglo XIX hasta la actualidad–, en su oferta cultural desde el siglo XX y en las particularidades de sus políticas culturales; lo cual considero pertinente y una guía para avanzar en el tema.

Dado que las características que asumen las instancias institucionales que organizan la producción, distribución y difusión de la cultura inciden en la producción artística, en las formas de consumo y en la constitución de los públicos; dedicaré el siguiente apartado a profundizar sobre las lógicas imperantes en el mundo del arte musical que llevan a que articular con el Estado –como garante de derechos– pueda ser pensado como una posibilidad –y necesidad– por los colectivos de artistas aquí estudiados.

4) Las lógicas de producción de las industrias culturales y las desigualdades estructurales que conllevan

En este apartado retomaré debates planteados desde la corriente de estudios de la Economía Política de la Comunicación y la Cultura, los cuales plantean la necesidad de analizar la producción simbólica desde una perspectiva económica y abordan la problemática de las industrias culturales[27] y la producción independiente, a nivel regional y nacional (y, además, sustentan los planteamientos de leyes como la de Servicios de Comunicación Audiovisual). Estos lineamientos me resultan interesantes pues me referiré a la idea de "disenso" (Rancière, 1996) contemplando las desigualdades que genera las lógicas de producción de las industrias culturales (Zallo 1988, 1992, 2011) y sus procesos de concentración (Yúdice, 2002b; Becerra et al., 2003; Mastrini y Beccerra, 2006 y 2017; Bustamante, 2009a, 2009b, 2018, y Becerra, 2015), que afectan a la actividad musical independiente y/o autogestionada y a sus artistas (Yúdice, 2002a, 2007; Ochoa, 2003, Lamacchia, 2012); a su vez, me permiten pensar la relación política entre estos/as artistas, y entre estos/as y el Estado, por medio de sus políticas culturales.

Retomo a la Economía Política de la Comunicación como campo desde donde abordar la cultura, la comunicación y la información, desde una mirada latinoamericana que se propone cambiar estructuralmente la organización del sistema mediático y articular con una concepción de lo público (Mattelart, 2005). Desde los años setenta, las industrias culturales cobraron centralidad en las políticas culturales de los Estados; según Mastrini y Becerra (2006), el peso económico que han adquirido ilustra la mercantilización de la cultura (que hace permanecer en los márgenes de los consumos culturales a las áreas no industrializadas). En América Latina, en los años ochenta, las perspectivas de la Economía Política de la Comunicación y de los Estudios Culturales[28] "surgen autónomamente como crítica a las insuficiencias de las teorías de la dependencia, relacionadas en gran medida con su vinculación con la perspectiva estructuralista entonces hegemónica en el campo del marxismo" (Bolaño et al., 2005: 23). El

[27] A mediados de la década del cuarenta, Theodor Adorno y Max Horkheimer –representantes de la Escuela de Frankfurt y de la teoría crítica– desarrollaron el término industria cultural para designar al sistema mercantil que concibe a la cultura como un negocio y referir a la manipulación y al poder de los medios de comunicación en países industrializados. Los autores analizaron, de forma pesimista, la cultura industrializada (en singular), focalizando en su función ideológica vinculada a los intereses del mercado. Apartándose del tinte homogeneizador que supone esta visión, en la década del setenta nació en Francia el concepto de Industrias Culturales (en plural), con los primeros estudios sobre el funcionamiento de los diferentes sectores de la cultura contemporánea. La teoría crítica, concentrada en la manipulación, no pudo considerar la agencia de las personas y su capacidad de apropiarse y resignificar los sentidos hegemónicos.

[28] Desde los estudios culturales, diversos autores/as (Yúdice, 2002a; García Canclini, 2000; Getino, 1995; Wortman, 2003; Puente, 2007) han analizado las producciones culturales enmarcadas en las industrias culturales y creativas, en la era de la globalización, a nivel regional y nacional. En esta tesis no me centraré en los estudios que abordan el consumo y/o las audiencias, sino que retomaré reflexiones y debates para abordar las políticas culturales y las dificultades que enfrenta la producción musical independiente.

foco de interés de las teorías de la recepción se desplaza desde la producción hacia el receptor y su autonomía para producir sentido, y surgen trabajos que celebran la incorporación masiva de nuevas tecnologías de la información y la comunicación.

En el contexto político atravesado por golpes de Estado en la región y por la necesidad de reequilibrar la asimetría del sistema transnacional de comunicación, se sentaron las bases de una Economía Política de la Comunicación. Mattelart (2005) ha advertido que, durante la década del ochenta y del noventa, las Ciencias de la Información y de la Comunicación experimentaron una pérdida del compromiso crítico y del sentido político, en un contexto dominado por modelos ultraliberales, políticas de reajuste y desregulación de los sistemas y medios de comunicación e información. Según Bolaño et al. (2005), en los ochenta, mientras se expandían las ideas neoliberales:

> los grandes capitales acrecentaban su importancia en los sectores de la comunicación, la información y la cultura en el nivel internacional. Este proceso será acelerado y radicalizado con la expansión de las tecnologías de la información y la comunicación, la desregulación y privatización de los sistemas de telecomunicaciones y la expansión de las redes telemáticas, particularmente Internet, que forman parte del profundo proceso de restructuración capitalista en curso (ídem: 22).

La investigación en comunicación y cultura, según Bolaño et al. (2005), debe analizar la forma económica del desarrollo de las industrias culturales –y su funcionamiento– para "abrir el debate en torno a las políticas de medios y la organización democrática de la información y la cultura" (ídem: 24). Desde esta perspectiva se entiende que la Economía Política de la Comunicación debe actualizar los diagnósticos sobre la propiedad de los medios (dado el problema de la concentración y transnacionalización) y "trabajar en la definición de políticas democráticas de comunicación y luchar por un contexto internacional más justo en la distribución de la información" (ibídem: 25). En esta línea, los autores proponen considerar los medios de comunicación como "sistemas de producción, distribución y consumo de formas simbólicas que requieren la utilización de recursos sociales escasos que son distribuidos a partir de las restricciones planteadas por el modo capitalista de producción" (ídem), y proponen realizar un "estudio macroeconómicos de los medios, su participación en el proceso de acumulación del capital y la participación del Estado" (ídem).

Desde la Economía Política de la Comunicación y la Cultura se ha contribuido a comprender el desarrollo de la música popular como industria. En términos económicos, Zallo (1988) ha propuesto entender por industrias culturales:

> un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un

> capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social (ídem: 26).

Zallo (1992) enfatizó el carácter industrial y capitalista de este tipo de producción cultural que tiende a la serialización y produce valor. Mientras que las industrias culturales producen símbolos y contenidos culturales, las industrias suministradoras de soportes materiales, equipos técnicos o redes de comunicación, conforman la base material para la producción, distribución y consumo de las mercancías culturales (ídem). En este marco, Zallo (1992) planteó que las industrias culturales están condenadas a preservar rasgos de la producción cultural (como la creatividad, la renovación cultural en tomo a prototipos, la experimentación y la incertidumbre en las respuestas del mercado) y a amplificar su ámbito a la producción industrial para el consumo. En la misma línea, Bustamante (2018) señaló particularidades económicas de las industrias culturales, como la presencia de trabajo creativo, la necesidad de renovación, la aleatoriedad de la demanda y la tendencia al proceso de concentración; y Mastrini y Becerra (2017) destacaron la inmaterialidad de los bienes simbólicos, dejando en segundo plano a la novedad.

En la era del capitalismo global se prefiere hablar de industrias culturales en plural para denominar a las distintas industrias y sectores con actividades diferenciadas y articuladas (Lamacchia, 2012). Para referirse a la cultura e información en la era de la reproducción digital, Martel (2014) ha preferido hablar de "industrias creativas" o "industrias de contenido", expresiones que incluyen los medios y lo digital, dado que ya no sólo se trata de productos culturales, de cultura y de industrias, sino también de servicios, de contenidos y de formatos; también "de gobiernos que buscan *soft power* y de microempresas que buscan innovaciones en los medios de comunicación y en la creación desmaterializada" (ídem: 17). Según Lamacchia (2012), la música concebida como industria se somete a las leyes del mercado; la autora entendió por industria al "conjunto de procesos y actividades que transforman las materias primas en productos elaborados de forma masiva" (ídem: 124). Según este planteo, en la industria musical los productos y servicios nacen de las creaciones culturales y se entremezclan valores simbólicos, emocionales y estéticos con los monetarios, generando tensión entre el negocio y el valor cultural; es así que mientras algunos privilegian el impulso creativo y/o la originalidad, otros prefieren el afán de lucro o un equilibrio entre ambos (Lamacchia, 2012)[29].

[29] Según Quiña (2012b, 2014b), la música se vincula a la economía porque existe un trabajo musical, de planificación, organización y gestión que se realiza en una relación social histórica y concreta, y no porque es un bien que "genera ganancias", tal como asume Lamacchia (2012).

En América Latina algunos trabajos indagaron en la relación entre *indies* y *majors* en el marco de una estructura de poder donde las *majors* dominan la industria discográfica –al determinar la escena musical a nivel mundial– y los sellos discográficos nacionales (medianos y pequeños) compiten en el mercado local con los músicos autogestionados. Getino (1995) advirtió articulaciones de distribución y financiamiento de *majors* hacia pequeños proyectos musicales, en el caso argentino; De Marchi (2006) abordó el crecimiento de la música independiente y la tendencia de las *indies* hacia la profesionalización tras el acceso a las tecnologías digitales en Brasil; Ochoa (2003) señaló la colaboración, en términos de distribución, entre sellos independientes y transnacionales, y vislumbró vínculos comerciales entre compañías independientes y músicos autogestionados, en materia de producción y edición de sus obras, en México.

Según Ochoa (2003) resultan perjudicadas las compañías independientes, las *indies*, dedicadas a la producción y distribución de músicos locales –que carecen de recursos para enfrentar al comercio ilegal y para adaptarse a los cambios en el consumo digital y no aseguran la protección de los derechos de los músicos y sus creaciones–, y las músicas locales (debido al vacío legal en torno a su producción); siendo aun más perjudicados los músicos autogestionados independientes, ya que crecen al borde de la industria, fuera del circuito oficial de comercialización. Por lo dicho, Ochoa (2003) ha reclamado políticas culturales que consoliden un intercambio entre compañías discográficas independientes y movimientos artísticos o políticos que reivindican lo local.

Determinaciones estructurales de la lógica de las industrias culturales generan desigualdades que perjudican a los/as músicos/as independientes al momento de difundir, distribuir y tocar su música. En este marco, como generadores de desigualdad en el acceso y distribución en los medios, sobresalen las alianzas entre grandes corporaciones comunicacionales y las compañías discográficas internacionales, la no regulación de los Estados y la concentración de la industria; que al imponer una lógica económica atentan contra la diversidad y el pluralismo. A nivel mundial, los procesos de concentración crecientes[30] han suscitado reacciones teóricas y políticas desde los años sesenta ante la desigualdad de los intercambios culturales (Bustamante, 2018), y diferentes estudios (Becerra et al., 2003; Mastrini y Beccerra, 2006 y 2017; Bustamante, 2009a, 2009b, 2018, y Becerra, 2015) han analizado el procesos de concentración económica que atraviesa a las industrias culturales.

[30] Desde la escuela norteamericana de los estudios de comunicación, Schiller (1976) realizó una de las primeras denuncias del proceso de concentración en la propiedad de los medios y de la dominación cultural.

En esta línea, Bolaño (2005) señaló que, desde los años setenta, el capitalismo tiende a la concentración y a la centralización del capital y que con el neoliberalismo se inicia un proceso de desregulación, privatización y cuestionamiento del Estado de bienestar. En este sentido, ha señalado que la industria cultural reproduce la lógica excluyente del modelo neoliberal, siendo que las desigualdades estructurales se vinculan con la extensión de la lógica capitalista hacia actividades ligadas con la producción cultural y simbólica (y con el proceso de mercantilización de esas actividades). Ya en los años ochenta, García Canclini (1987) señaló que los nuevos medios masivos son, en su mayoría, producidos y controlados por la iniciativa privada.

En Argentina, las políticas de privatización y desregulación se aplicaron a los medios masivos de comunicación, consolidando conglomerados transnacionales a partir de fusiones, absorciones y compras. A partir de la década del ochenta, los procesos de concentración en las industrias culturales supusieron una mayor injerencia de los principales actores de cada sector y un reparto menos equitativo de los beneficios; de este modo, ciertos actores transnacionales pasaron a dominar el escenario local (Becerra et al., 2003). En los años 90 y 2000, a nivel mundial, se aceleró el proceso de concentración empresarial de la cultura y la comunicación y aumentó la mercantilización; entonces, los medios de comunicación de flujo (como la radio, la televisión o la prensa) se ajustaron a las reglas capitalistas del mercado, de las grandes audiencias y de los grandes beneficios, y expulsaron a los productos innovadores y minoritarios en beneficio del espectáculo y del sensacionalismo (Bustamante, 2018).

Según Ochoa (2003), el crecimiento de los monopolios a nivel internacional, como consecuencia de la crisis inflacionaria de la década del setenta, incidió en la transnacionalización y la formación de corporaciones en la industria discográfica, las que durante los ochenta y noventa se amalgamaron con las áreas audiovisual e informática de la industria del entretenimiento. Al analizar el crecimiento de los niveles de concentración de las actividades infocomunicacionales durante los primeros 15 años del siglo XXI, en un contexto marcado por la revolución digital y en base a las lógicas de producción y distribución de las industrias culturales que estimulan procesos de concentración, Mastrini y Becerra (2017) propusieron que, por su naturaleza inmaterial, los productos culturales deben ser protegidos del proceso de concentración de la propiedad, mediante una intervención estatal que limite la tendencia económica a la concentración y promueva la diversidad y pluralidad de ideas.

Bayardo (2008) ha señalado la concentración de las industrias y los medios, las asociaciones y fusiones corporativas y la conformación de un sector audiovisual vinculado a capitales financieros transnacionales; y ha destacado que los Estados no poseen o no ejercen efectivas capacidades regulatorias sobre las industrias y medios que ingresan a sus fronteras, y

de este modo, el potencial de estos dominios suele escapar a las políticas culturales públicas. A su vez, ha indicado la existencia de mercados culturales que son dominados por pocos conglomerados, los cuales concentran la oferta musical, audiovisual, de libros y publicidad, dejando poco espacio a otras expresiones (ídem). Por su parte, según Yúdice (2002b), la implantación del modelo económico neoliberal erosionó la participación del Estado en el fomento de las industrias culturales; el autor señaló que la desregulación y privatización de las telecomunicaciones, la reducción de subsidios a la producción local y la penetración de los conglomerados globales de entretenimiento –que atentan contra medianas y pequeñas productoras– reducen la diversidad de la estructura empresarial y disminuyen la capacidad de gestión de lo local; así, las transnacionales deciden sobre qué productos culturales producir.

Diferentes estudios analizan el problema de la concentración de la propiedad para el campo comunicacional a nivel global y apelan a la intervención estatal. Desde la economía política de la comunicación, Mastrini y Becerra (2006) plantearon que los medios, en países democráticos, deberían garantizar el pluralismo cultural –habilitando la diversidad, el acceso a la comunicación y la visibilidad–, político –para que se expresen las diferentes voces– y la diversidad de fuentes de información; los cuales corren riesgo cuando los medios globales hegemonizan la producción de contenidos. Para la era digital, Zallo (2011) propuso políticas culturales y comunicativas que incluyan diversidad, identidad, desarrollo, acceso, solidaridad, gobernanza y comunicación alternativa.

Se reconoció la importancia económica de las industrias culturales[31], su centralidad en las agendas gubernamentales (Bustamante, 2009b) y los procesos de concentración económica que las atraviesan (Mastrini y Becerra, 2006). Para García Canclini (2005), los nuevos riesgos son la abundancia dispersa, la concentración y el control de la circulación de bienes culturales por parte de las megacorporaciones. En una línea similar, Bustamante (2018) señaló que en el campo de las industrias culturales la tendencia fue proteger a ciertos sectores y dejar a otros a la suerte del mercado; de este modo, se abandonó a la prensa escrita, la radio y la tv al proceso de concentración. En América Latina, las políticas públicas ignoraron a la música y mantuvieron la desregulación de la radio y la tv; las fusiones derivaron en monopolios y oligopolios y las corporaciones extranjeras decidieron sobre los productos culturales de cada país, favoreciendo a la desigual distribución de información (Bustamante, 2009a).

En cuanto a la producción cultural, para García Canclini (2005), una minoría de artistas y productores pueden acceder "a esas gigantescas estructuras de producción, distribución y

[31] Yúdice (2002a) y García Canclini (2005) señalaron la contribución de las industrias culturales masivas –en especial la industria audiovisual– al producto bruto interno de Estados Unidos y países latinoamericanos.

exhibición, y puede sostener el ritmo de recuperación económica inmediata y obsolescencia incesante impuesto por el capital financiero que anima a esos mercados culturales" (ídem: 5). El autor propuso estimular otras estructuras y lógicas de producción y difusión (diferentes a las promovidas por las megacorporaciones), controlar la expansión de las megacorporaciones comunicacionales y proteger y promover la producción cultural de cada nación. Según el autor, la clave para un desarrollo sustentable "es que las políticas garanticen la diversidad cultural e intercambios más equitativos entre las metrópolis con fuerte control de los mercados y los países con alta producción cultural pero económica y tecnológicamente débiles" (ibídem: 4)[32].

A nivel nacional y en referencia a la actividad musical y las dificultades para los músicos independientes y/o autogestionados, Lamacchia (2012: 205) señaló que "la implementación de políticas culturales acordes a las nuevas realidades se vuelve imprescindible para defender la diversidad y la producción local e independiente de música"; en este sentido, ha planteado que por medio de políticas públicas, el Estado debe ser garante de las producciones que las empresas multinacionales del entretenimiento –al dominar la escena– no dejan ver. En la misma lógica, García Canclini (2005) ha expuesto que el problema en los campos musical y audiovisual se da por la gestión concentrada de los mercados y la difusión concentrada en pocas corporaciones –concentración económica transnacional–, que hace que encuentren lugar unos pocos[33].

Según García Canclini (2005: 7): "se trata de crear espacios económicos y circuitos de comunicación para las editoriales independientes, las películas de muchas culturas y las productoras locales de discos y videos". En tiempo de comunicaciones transnacionales y fusiones multimedia entre los campos editorial, audiovisual y telecomunicacional, el autor sugirió generar condiciones para que "la enorme producción musical independiente de América Latina no quede aislada en conciertos y ferias locales" (ídem)[34] y propuso reorientar a las

[32] Según García Canclini (2005: 4-5), "la producción de espectáculos y programas para medios audiovisuales masivos requiere abultadas inversiones. Esta es una de las razones por las cuales los Estados se concentran en administrar el patrimonio histórico y estimular las artes de bajo costo (becas para escritores y artistas individuales, obras de teatro, revistas), y dejan a empresas privadas la televisión, el cine y la gestión de las redes electrónicas. También los museos y los espectáculos locales con artistas internacionales, la producción editorial y musical de distribución masiva, demandan inversiones que sólo manejan empresarios transnacionalizados".

[33] Según García Canclini (2005: 3): "desde la década de 1990, seis empresas transnacionales se apropiaron del 96% del mercado mundial de música (las *majors* EMI, Warner, BMG, Sony, Universal Polygram y Phillips) y compraron pequeñas grabadoras y editoriales de muchos países latinoamericanos, africanos y asiáticos. El poder de difusión mundial de estas empresas facilita que músicas de una nación sean conocidas en muchas otras, pero su selección es más mercantil que cultural y suele privar de sus derechos intelectuales a los creadores". Lamacchia (2012) señaló el desarrollo sostenido que, a fines de los noventa, tuvo la industria discográfica y que para el año 2000 las empresas dominantes a escala planetaria (BMG, EMI, PolyGram-Universal, Sony Music y Warner Music) acumulaban más del 80% de las ventas a nivel mundial.

[34] Según García Canclini (2005: 7): "las políticas públicas y la banca de desarrollo pueden proporcionar subsidios estratégicos y créditos blandos, formar en mercadotecnia globalizada a los productores, articularlos en circuitos alternativos de empresas medianas y pequeñas, favorecer sus viajes y participación transversal en actividades socio-económicas internacionales (festivales y ferias, mega espectáculos…)".

industrias culturales –para que se organicen como servicio y no sólo como negocio– y actualizar la legislación para la expansión de las mismas. En este sentido, señaló la necesidad de: "políticas internacionales apropiadas para esta etapa con leyes que protejan la propiedad intelectual, su difusión, el intercambio de bienes y mensajes, y controlen las tendencias oligopólicas" (ibídem: 10).

En un contexto donde la falta de políticas regulatorias favorece a agentes transnacionales que aprovechan la convergencia digital con bajo costo en producción, García Canclini (2005) expuso que poco vale exaltar la creatividad artística o la diversidad cultural "si permitimos que los derechos de autor de los individuos y de las comunidades sean subsumidos bajo las reglas de *copyright*, dejando que los beneficios generados por la creatividad sean apropiados por las megaempresas que manejan el derecho de copia" (ídem: 10)[35]. Según García Canclini (2005), el derecho a la cultura incluye los "derechos conectivos", vinculados con el acceso a las industrias culturales y las comunicaciones.

A nivel regional se analizó la importancia de la música independiente. Ochoa (2003) ha visto en el sector industrial independiente un campo potencial de generación de empleos y de diversidad cultural y ha considerado a las compañías independientes como ámbitos decisivos de acción cultural. Por su parte, Yúdice (2007) ha resaltado la importancia de artistas y usuarios que buscan modelos alternativos de producción, distribución y circulación, y aprovechan las nuevas tecnologías digitales aplicadas a la música para desafiar a las industrias del entretenimiento o *majors* –que son producto de los mecanismos de concentración económica desarrollados desde la década de 1980–. Según Yúdice (2007), se puede contribuir a crear una mayor diversidad de mercados y un cambio en el modelo de negocio, y mediante las nuevas tecnologías, se puede trascender la oferta limitada de las industrias del entretenimiento[36].

Según Lamacchia (2012), la industria de la música está siendo transformada a nivel mundial por las nuevas tecnologías y los nuevos hábitos de consumo que, además de permitir la piratería y hacer caer la venta de soportes físicos, abren posibilidades para la difusión y distribución de música, en un contexto en que el recital en vivo adquiere mayor protagonismo. Zallo (2011) ha contribuido a comprender las transformaciones estructurales producidas en la comunicación y la cultura con base en la digitalización, la globalización y la convergencia de

[35] Frith (2006a) ha analizado la tensión entre arte y comercio como inherente al negocio de la música. Según el autor, las compañías moldean las obras de los artistas, quienes para poder beneficiarse de los derechos de sus creaciones deben acordar con los editores, cediendo, en general, parte de su poder creativo.

[36] Según Yúdice (2007: 27): "las nuevas tecnologías facilitan varias *modus operandi* de grabación y producción musical que prescinden de los grandes estudios fonográficos: desde las prácticas «hazlo tú mismo» *[do it yourself* o D IY] y «cortar y pegar» *[cut 'n paste]* –características del punk, del bricolaje vernáculo y de movimientos artísticos previas que usaron el *collage*– hasta los estudios de grabación caseros, cada vez más sofisticados".

sistemas[37], cuestiones que responden a la transformación del sistema económico social –un capitalismo inmaterial o cognitivo–. Según Zallo (2011), en la era digital, Internet introduce cambios en el modelo creativo, productivo, cultural, comunicativo y en los usos, generando una nueva socialidad.

En Argentina, con la crisis de diciembre de 2001, la producción de fonogramas cayó el 40% (Yúdice, 2002b). Al caer la venta de CDs, su muerte en la era digital (Martel, 2014), y al aumentar el consumo online, las compañías pasaron de ser "discográficas" a ser "compañías de música", y recurrieron a acuerdos comerciales con proveedores de Internet y telefonía celular para incitar el consumo legal (Lamacchia, 2012). La tendencia, según Lamacchia (2012), es la descarga de música y el *streaming* (distribución de audio y video por Internet), aunque la mayoría de los músicos independientes prefieren seguir fijando sus obras en el soporte físico[38]. Para Frith (2006a), la tecnología digital permite la "desintermediación", es decir, que los músicos envíen sus obras directamente a los oyentes (salteándose la mediación de editores musicales y compañías discográficas). Pese a permitir la piratería, las nuevas tecnologías de la distribución digital plantean posibilidades comerciales, pues "la descarga directa desde el sello discográfico al consumidor doméstico proporciona a los propietarios de los derechos la oportunidad de obtener beneficios de la reproducción de cualquier canción en el entorno doméstico, y no sólo de sus ventas iniciales" (ídem: 82). Por su parte, Martel (2014) reparó en la influencia de las industrias creativas sobre los hábitos del público, la digitalización de esas experiencias y el aumento del poder de redes y distribuidores sobre los contenidos[39].

A continuación, teniendo presente las condiciones que pesan sobre la producción independiente y/o autogestionada, retomaré estudios sobre acción colectiva y politización desde el arte, para pensar los nuevos vínculos entre músicos/as y el Estado.

5) Acción colectiva y politización desde el arte

[37] Para García Canclini (2005), los escasos estudios sobre economía de la cultura no generan explicaciones integrales sobre el modo en que las industrias culturales latinoamericanas se integran a la economía mundial, que tengan en cuenta las innovaciones tecnológicas, los cambios económicos y de consumo.

[38] Si bien en mi tesis no me propuse abordar estos cambios, hay que considerar que, en la actualidad, en la industria musical dominan las plataformas y las grandes discográficas se reinventaron como productoras de eventos musicales. La centralidad que asume el *streaming* quedó evidenciada en el contexto de ASPO con el cambio de las formas de producción y difusión musical. En el capítulo 6 retomaré estas cuestiones.

[39] Sobre el uso de las nuevas tecnologías, y a nivel nacional, Lamacchia (2012) señaló que pese a que vehiculiza la piratería, "la mayoría de los músicos autogestionados y sellos medianos y/o pequeños tienen una visión más positiva, pues consideran que éstas favorecen la difusión de sus propuestas y aumentan las posibilidades de conectar directamente a los artistas entre sí y con sus *seguidores* a nivel global. Desde esta perspectiva, Internet es un medio de comunicación y una herramienta para desarrollar distintas estrategias de *marketing*, más que una oportunidad para realizar negocios digitales" (ídem: 148). En este sentido, la comunicación *online* no sólo apunta a la venta sino que también sirve para aumentar el público.

Para abordar la articulación entre prácticas culturales y políticas, entre la cooperación y el disenso, en este apartado retomaré estudios sobre acción colectiva y politización desde el arte. Me interesan los planteos propuestos por Infantino (2016, 2018, 2019a, 2019b, 2019c, 2019d, 2020) sobre los usos sociales y políticos del arte –y los nuevos procesos de politización de la cultura– y sus sentidos coyunturales y contextuales. Considero que me serán de utilidad para analizar las estrategias y acciones de los colectivos artísticos (que en estos nuevos contextos realizan demandas al Estado y definen sus prácticas como transformadoras) y para vincularlas con las políticas culturales democrático-participativas, contemplando las desiguales relaciones de poder que actúan en estos procesos. También retomaré investigaciones que, en los últimos años, desde una mirada socio-histórica, generacional y situada, abordan las formas de organización, participación y politización juveniles –que exceden las formas institucionales y estadocéntricas e integran aspectos socio-culturales–[40] (Bonvillani y otros. et al., 2010; Vázquez y Vommaro, 2008, 2012; Vommaro, 2013, 2014, 2015; Vázquez, 2014, 2015a, 2015b; Vázquez et al., 2017, 2019) como parte de un proceso de politización de la vida sociocultural; y, que entienden la articulación entre militancia, gestión estatal y políticas culturales participativas bajo el término "militancia de la gestión" (Vázquez, 2014, 2015a, 2015b)[41]. En esta línea, entiendo que una práctica, experiencia u organización se politiza al adquirir carácter público, conflictivo y colectivo (Vommaro, 2013, 2015).

5.1 **Usos sociales y políticos del arte**

Por arte-transformador, Infantino (2014, 2016, 2018, 2019c, 2020) propuso entender un conjunto de propuestas artísticas (experiencias, prácticas y políticas) que disputan resignificaciones sobre el arte y lo postulan como herramienta para la intervención social –para transformar las desiguales sociedades latinoamericanas– y de disputa política y lucha por reconocimiento, acceso, participación, ampliación de derechos culturales y políticas democráticas y participativas. Estas propuestas se entrelazaron con las resignificaciones del

[40] Estos trabajos asumen la politización mediante espacios de participación y organización alternativos, basados en la autonomía política, las dinámicas asamblearias y participativas y la acción directa *performatica* que apuesta a la visibilidad pública. Vázquez et al. (2017) han señalado que muchos estudios, a partir de los años 2000, enfatizan las prácticas culturales juveniles en experiencias territoriales alejados de la política institucional. Es importante el aporte de Chaves (2006), quien rastreó trabajos que postulan la participación desde ámbitos culturales (y destacan la constitución de colectivos juveniles, de formas culturales emergentes con signo político y el uso y simbolización del espacio público).

[41] Articulando líneas de investigación, que retoman experiencias como el Tucumán Arde (Longoni, 2014; Longoni y Mestman 2000; Verzero y Leonardi, 2006), las tomas de tierras y asentamiento de los años ochenta, el accionar disruptivo de HIJOS y de colectivos artísticos durante los noventa y dos mil; focalizaré en las formas de acción directa, de ocupación e intervención del espacio público y de demanda colectiva al Estado, en términos de acción e intervención artístico-política de los colectivos que estudio en esta tesis.

campo de las políticas culturales y están atravesadas por relaciones desiguales de poder, dado que diferentes y desiguales agentes disputan sentidos de la cultura, las artes y las políticas (Infantino, 2019a, 2020). Según Infantino (2019c), las iniciativas del arte para la transformación social buscan incidir en el campo de las políticas culturales y muchas de estas propuestas tienen la "potencialidad disruptiva de imaginar nuevos ordenamientos sociales, de cuestionar las jerarquías artísticas, de disputar la expansión de los derechos y las políticas culturales" (ídem: 53). Estos planteos retoman la propuesta de Richard (2011) de pensar lo político y crítico en el arte definido en acto y en situación y de asumir que la politicidad depende de los contextos territoriales y de época.

Sobre la dimensión política del arte transformador, Roitter (2009) focalizó su potencialidad para generar espacios de participación, organización y movilización a fin de impactar en la agenda pública; además de entender a estas propuestas "como catalizadoras de cambios a nivel personal, grupal y comunitario" (ídem: 2)[42]. Por su parte, entendiendo a la cultura como recurso (Yúdice, 2002a) con propósitos de intervención social, Vich (2014) consideró necesario posicionarla como agente de cambio y transformación socio-política, espacio de conquista de derechos y lugar desde donde atacar problemas sociales e incluir. El autor sugirió concebir a la cultura como un dispositivo que produce realidad y es soporte de ella y planteó que todo proyecto de política cultural, además de buscar transformar las relaciones sociales, debe entender que la cultura produce sujetos y produce –y reproduce– prácticas y relaciones sociales que involucran relaciones de poder.

Según la perspectiva de Vich (2014), la política cultural debe visibilizar el ejercicio de poder, cuestionar y desestabilizar significados hegemónicos, para deconstruirlos y proponer nuevas representaciones. Según el autor, todo proyecto de política cultural debe convocar a diferentes sectores y planear su intervención mediante un conocimiento de las problemáticas locales; debe activar procesos de cambio cultural (transformar lo simbólico y producir nuevos imaginarios) y posicionarse como agente critico; y debe establecer nuevos sentidos de comunidad y renovar la esfera pública. Según Vich (2014), las políticas culturales deben dar la batalla por los espacios públicos –entendidos como lugares democratizadores de la cultura–, a

[42] Esta visión propone entender al arte –su acceso y disfrute– como un derecho y no como remedio. Según Roitter (2009: 11): "la conquista de autonomía a través de las artes es entonces el principal resultado transformador (…) La experiencia artística revela al sujeto y pone de manifiesto que no hay una distancia tan grande entre las personas cuando se trata de crear. Las artes son un vehículo para que ganen confianza en sí mismos y recuperen la palabra para defender sus derechos". Aunque alude a realidades de países angloparlantes, me interesa retomar el término arte comunitario propuesto por Nardone (2010), este refiere a experiencias y prácticas artísticas grupales, que implican la participación en un proceso creativo desarrollado en la comunidad e incluye diferentes espacios y agentes. Dicho término integra la dimensión colaborativa propuesta por Becker (2008). Estas experiencias, según Nardone (2010: 94) "si bien persigue logros estéticos, implica un intento de mejora social a través del arte".

los cuales son necesario defender e incrementar para proponer nuevos mensajes frente al monopolio de los medios de comunicación. Para Vich (2014), las políticas culturales tienen la labor de abrir espacios de participación popular, producir nuevas representaciones que permitan visualizar las diferentes identidades y fomentar la producción y circulación cultural, en pos de construir mayor ciudadanía, una sociedad más democrática y relaciones sociales más justas.

Sobre los usos sociales y políticos del arte y su potencial transformador, Infantino (2020) señaló antecedentes en los movimientos vanguardistas que, en Argentina entre los años sesenta y setenta, apelaron al arte como herramienta política, crítica, emancipadora y de disputa ante inequidades sociales[43]: las experiencias de grupos artísticos provenientes del teatro que, al pasar a la acción ocupando el espacio público callejero con arte, cuestionaron las dinámicas del campo artístico, sus jerarquías, espacios de circulación y los protagonistas legítimos del arte político pre dictatorial. La autora expresó que estos movimientos "fueron propiciando una deriva hacia la idea de la obra de arte y la práctica artística como herramienta para el cambio social, para la participación, para la crítica, para la transformación y la acción política" (2020: 16), y que "la búsqueda por redefinir las artes según criterios no elitistas y populares se multiplicó en distintos países de la región en un contexto de alta politización" (2019c: 34)[44].

Infantino (2019c, 2020) analizó las experiencias vanguardistas (pre-dictadura) del Instituto Di Tella de los años sesenta y del Teatro militante de los años setenta[45] (como nuevas formas de hacer colectivo); y las experiencias de teatro popular y el arte callejero de los años ochenta (como prácticas y experiencias desarrolladas en el espacio público que reelaboraron características del arte crítico pre-dictatorial). Verzero y Leonardi (2006)[46] han analizado las experiencias de vanguardia –que optaron por una revolución en el arte, en sus contenidos y formas e intervinieron artísticamente para el cambio social– del Instituto Di Tella (como vanguardia radicalizada y autónoma, al margen del poder oficial y de las instituciones

[43] A los cuales enmarca en los movimientos vanguardistas que, a nivel mundial, cuestionaron la "ilusión de autonomía" del campo artístico [que, según Bourdieu (1995), define su legitimidad al proclamar su autonomía –relativa– frente a otros campos] y las jerarquías culturales hegemónicas y buscaron trascender las fronteras y vincular al arte con la vida cotidiana, la política y la realidad social (García Canclini, 2010).

[44] Es interesante el estudio de Richard (2011) que analiza relaciones entre arte y política en la formación cultural chilena y focaliza en el arte del compromiso –que asume representar intereses de clase del "pueblo" y reflejar el cambio social– y el arte de vanguardia –que busca anticipar y prefigurar el cambio social usando la trasgresión estética– de los años sesenta y setenta; y en el rol del arte en la construcción crítica.

[45] Sobre el Teatro militante se recomienda la tesis de Mercado (2018), que analiza como desde el Teatro Comunitario se recuperan y resignifican ciertas experiencias colectivas y experimentales pre-dictatoriales.

[46] El estudio de Verzero y Leonardi (2006) indaga en manifestaciones artísticas proveniente de sectores de izquierda que consideraron al arte como herramienta para el cambio social, durante el conflictivo periodo 1968 y 1973 en Argentina –marcado por la proscripción del peronismo, el aumento de las tensiones sociales y políticas, la aparición de la guerrilla y el Cordobazo–. Las autoras han demostrado que la concientización de la lucha en el ámbito del arte tendió a reproducir los mismos errores cometidos en el campo de batalla: "el acercamiento con los sectores populares una vez más era un deseo no concretado" (ídem: 64).

legitimantes del campo) y del "Tucumán Arde" (como intervención artística que tomó y denunció la crisis socioeconómica tucumana y el artificio de los medios de comunicación, para concientizar y politizar). Para pensar el arte político en Argentina, se tiende a tomar como referencia central al Tucumán Arde (1968); en este sentido, Longoni (2014) lo enfatizó como forma de hacer arte por fuera del arte y como el mayor intento colectivo que articuló experimentación artística y acción política para contribuir a la revolución.

Conviene repasar algunos estudios sobre movimientos artísticos colectivos y formas de politización del arte en el país. Entre los años sesenta y setenta el interés artístico se volcó hacia la problemática política. Giunta (2001) aportó una historización de la aparición de "lo político" en el arte, que ubica en los años sesenta el momento en que artistas decidieron comprometer sus prácticas con la realidad; y señaló esa intervención en las luchas políticas como parte de la herencia del arte local, donde lo político es parte del trabajo artístico. Longoni y Mestman (2000) plantearon la autonomía del campo artístico como condición incumplida en momentos de radicalización y enfrentamiento político. Infantino (2020) señaló vínculos entre prácticas artísticas críticas post-dictatoriales y experiencias colaborativas y vanguardistas pre-dictadura; y sugirió pensar en cómo las experiencias arte-transformadoras contemporáneas actualizan y resignifican las propuestas artístico-políticas pre-dictatoriales recuperando la ocupación del espacio público como potencial crítico del arte y ámbito desde el cual se cuestiona, disputa y denuncia. Para Infantino (2020), vincular al arte con el espacio callejero y disputar otras formas de hacer arte implicó cuestionar las dinámicas y espacios del campo artístico.

Según Infantino (2016, 2018, 2019c, 2020), desde los años noventa –y en particular en los 2000–, las propuestas arte-transformadoras crecieron y se consolidaron en América Latina[47], cuando los/as artistas redefinieron sus prácticas en términos de arte y trasformación social y/o inclusión/integración/intervención. Infantino (2020) vinculó dicho proceso con la ampliación/pluralización del concepto cultura y política cultural (de los años ochenta); los discursos que instalaron la idea de cultura como recurso y su instrumentalidad para el desarrollo económico y social en tiempos neoliberales (caracterizado por el retiro del Estado como garante

[47] Pese a la existencia del paradigma de derechos, estas propuestas se basaban en el paradigma asistencial/preventivo en las artes –para gestionar el riesgo social– y en sus políticas focalizadas, además planteaban la necesidad de medir/demostrar sus impactos (Infantino, 2016, 2018a, 2019c, 2020). Desde posturas que consideran a la experiencia artística como derecho (y al uso del arte como medio para intervenir, transformar, incluir y ampliar derechos), Infantino (2020) y Roitter (2009) criticaron los requisitos de evidenciar la "utilidad" y de medir los "impactos" sociales del arte y su potencial transformador. En vez de ello, Roitter (2009) propuso "resaltar como su principal atributo el de orientarse por la lógica del acceso y disfrute de experiencias artísticas enriquecedoras, inspiradas en la efectiva vigencia y ampliación de los derechos de ciudadanía" (ídem: 3), e Infantino (2020) propuso justificar al arte por su potencial político, crítico y transformador de pensar e imaginar nuevos mundos y luchar colectivamente para lograrlo.

de derechos y la reducción del gasto público); y los debates sobre la resignificación de las potencialidades político-críticas del arte –como herramienta para la transformación social y para imaginar alternativas más democráticas e igualitarias–.

Al recuperar experiencias que tomaron al arte como forma de intervenir política y socialmente y de enfrentar la crisis neoliberal Argentina de los años noventa[48], Infantino (2015, 2019a, 2019b, 2019d) analizó el caso de artistas que se identificaban como independientes/autónomos/autogestivos, buscaban modos alternativos –de vida, de producción cultural y laboral– y se oponían al individualismo, a la privatización del espacio público, a la elitización de la cultura y al Estado –frente al cual resistían–. Allí advirtió la casi inexistencia de organización colectiva para demandar reconocimiento, valorización y recursos al Estado, que continuó durante parte de los años 2000 (Infantino, 2019d). En un trabajo conjunto, Bergé et al. (2015) señalaron que, en este contexto de obturación de canales institucionales de participación política, ciertas elecciones artísticas colectivas y grupales –el punk, la danza *break* y el circo– articularon con dimensiones artísticas, estéticas y políticas, disputaron el uso, la apropiación, el disfrute y la presencia en el espacio público y expresaron descontento. Según las autoras, las prácticas artísticas en el espacio público "transforman y transgreden la cotidianeidad del espacio público, proponiendo nuevos sentidos, usos y estéticas" (ídem: 37)[49].

Desde el campo del arte, Giunta (2009) analizó las repercusiones de la crisis de 2001[50] en el arte y la cultura. Según Giunta (2009), la "poscrisis" hizo resurgir diferentes expresiones e intervenciones artísticas y movimientos culturales –en un contexto de profunda conflictividad social, política y económica y de deslegitimación de los partidos políticos y el Estado–, modificando la producción y exhibición del arte en el país e influyendo en los/as artistas,

[48] Contexto signado por un fuerte proceso de privatización, desregulación, flexibilización y políticas promovidas por el FMI y el Banco Mundial, las cuales produjeron profundas transformaciones estructurales. El periodo estalló en 2001 con las jornadas del 19 y 20 de diciembre, que expresaron las consecuencias sociales de lo que se denominó "sociedad excluyente" (Svampa, 2005) y "los límites del sistema institucional tradicional para procesar las demandas de los actores movilizados" (Bonvillani et at., 2010: 23).

[49] Según Infantino (2020), en muchos colectivos artísticos "la noción de «llevar el arte a las calles» con la intencionalidad de democratizar el acceso se complementó con la noción del derecho a la experiencia y protagonismo de todos en el arte" (ídem: 18). Desde mediados de los años noventa se multiplicaron las experiencias que defienden el derecho a la experiencia artística colectiva y "cuestionan la representación hegemónica que adjudica la capacidad creativa artística sólo a algunos pocos elegidos; actúan desde estrategias colectivas-participativas de producción de obras; suelen asentarse en territorios específicos articulando con demandas de las propias comunidades; se juntan en redes que potencian el trabajo colectivo y las estrategias para sostener y reproducir sus prácticas; se apropian del arte como instrumento/recurso para intervenir y transformar diversos aspectos: individuales, comunitarios, sociales" (ídem).

[50] Crisis socioeconómica e institucional, marcada por el fin de la convertibilidad, la devaluación de la moneda nacional y un "corralito" bancario. Estuvo signada por asambleas barriales, fábricas recuperadas y agentes sociales que cobraron protagonismo dado el deterioro de las condiciones económicas y productivas. Fue un punto de inflexión para la política, la economía y las organizaciones sociales y, también, para el arte y la cultura; pues impactó en las formas de producción cultural y, más aún, en la escena independiente.

quienes se fueron presentado como integrantes de colectivos, exaltando lo asociativo. Otros trabajos académicos analizan las transformaciones al interior del campo cultural y observan nuevos imaginarios políticos y culturales, nuevas prácticas artísticas y nuevos espacios de producción y difusión de bienes simbólicos –y destacan los espacios culturales autogestionados, los centros barriales y/o culturales y la redefinición del espacio público– (Osswald, 2009; Wortman, 2009c, Quiña, 2009, 2020). Según Wortman (2009a, 2009b, 2009c, 2009d), la crisis de 2001 visibilizó nuevos fenómenos culturales y la reemergencia de la sociedad civil en la formulación de proyectos culturales.

Osswald (2009) reparó en los nuevos espacios culturales autogestionados y en las experiencias asociativas vinculadas con la producción cultural y con formas de resistencia colectiva, los cuales reforzaron el vínculo social y buscaron revalorizar el capital social y cultural mediante la participación de la comunidad, la organización cultural y barrial y el uso del espacio público[51]. Quiña (2009, 2020) destacó la importancia que ganó la cultura en la vida social, el surgimiento de productores de arte agrupados o "colectivos" de artistas plásticos –y la notoriedad alcanzada por los ya existentes–[52], la visibilidad de contenidos políticos y sociales en las obras de arte y la aparición de un circuito nuevo de exposición y producción –que convivió con el "legítimo"–. Según Quiña (2009), lo político en el arte refiere a que busca incidir en la realidad social y su carácter social remite a los condicionamientos de toda obra de arte como producción social. Por otro lado, debido al proceso de recuperación y reactivación económica-productiva que se abrió en 2002, Puente (2007) señaló un contexto esperanzador para la producción cultural, que permitió planear y realiza ideas y proyectos con perspectivas distintas a las de los años noventa.

Según Infantino (2016, 2018a, 2019c, 2020), a partir de los años 2000 en América Latina se dio un viraje en el ámbito de la cultura, al instalarse los conceptos de derechos culturales, democracia cultural participativa y la conceptualización ampliada y diversa de lo cultural/artístico. Si bien la instrumentalización de la cultura para el desarrollo y los requisitos de mediciones no desaparecieron, Infantino (2020) resaltó que el paradigma de derecho, que instaló al arte como derecho más que como solución a problemas socio-económicos, permitió

[51] Aquí, la acción colectiva se expresó en sintonía con nuevas formas, según Ossward (2000: 99) "de ocupar y representar el espacio público y la ciudad. Asimismo, estas experiencias parecieran responder a cierta necesidad de los habitantes de los distintos barrios de recuperar y habilitar lugares para el encuentro y, de ese modo, generar prácticas nuevas tanto en relación con el entretenimiento como con el trabajo".

[52] Según Quiña (2009, 2020), en su mayoría, estos colectivos proliferaron entre 1997 y 2003, un contexto de gran participación colectiva en organizaciones de la sociedad civil y fueron conformados por artistas jóvenes que recurrieron al trabajo grupal. El autor advirtió vínculos con colectivos y organizaciones sociales y de trabajadores, dado que muchos de estos espacios nacieron en el movimiento de las asambleas barriales, las fabricas recuperadas o estuvieron ligados a otros movimientos/manifestaciones sociales.

pensar otros roles del arte, de los/as artistas y del Estado. En este contexto regional se instaló un "discurso de reivindicación del rol del Estado como garante de derechos, entre ellos los derechos culturales" (ídem: 21); a su vez, diversos colectivos artísticos se movilizaron hacia demandas por políticas culturales participativas e inclusivas, siendo que "la apelación a la cultura como derecho implicó ciertos espacios para disputar esos usos meramente instrumentales/utilitarios" (ídem).

Por lo dicho, Infantino (2019c, 2020) evidenció, en la región y durante la primer década del presente siglo, nuevos procesos de politización de la cultura[53], en términos de escenarios de disputa política que buscan legitimar nuevas prácticas y formas de concebir la cultura y sus políticas, disputar jerarquizaciones y reclamar y demandar al Estado por reconocimiento, participación y protagonismo[54]. Infantino (2019c) señaló una apropiación de la cultura como recurso para la lucha política donde intervienen diferentes agentes (estatales, artistas, redes nacionales e internacionales, legisladores) que, con diferente grado de poder, luchan "por el reconocimiento de las propias prácticas culturales como herramienta de disputa política" (ídem: 55) y demandan reconocimiento (simbólico y material), redistribución de recursos y políticas culturales democráticas y participativas. Aquí, la cultura es pensada como un derecho que los Estados deben garantizar permitiendo que los hacedores culturales mantengan cierta autonomía, y recursos públicos, para producir/reproducir sus prácticas culturales (Infantino, 2019c).

En Argentina, diferentes colectivos artísticos, conformados por artistas independientes y trabajadores culturales, se han organizado y movilizado políticamente y le han demandado al Estado reconocimiento material y simbólico para desarrollar sus prácticas; además de mayor participación en el diseño, gestión e implementación de las políticas culturales que aseguren la promoción de derechos e instrumentos legislativos según sus necesidades (Infantino, 2019c, 2019d, 2020). En este proceso de politización de la cultura, Infantino (2019a, 2019c, 2019d) destacó el caso nacional de los/as músicos/as independientes, sobre el cual profundizaré en el próximo capítulo. Infantino (2011a) señaló procesos de negociación entre artistas y agencias estatales, a los que vinculó con cambios en la conceptualización del Estado y con la

[53] En términos de procesos de demanda por nuevos modelos de política cultural democrática-participativa y autónomas –alejados de los modelos asistencialistas y preventivos que primaron en los años noventa–, Infantino (2019c) destacó la conformación de experiencias latinoamericanas como Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria de Medellín, el programa Cultura Viva y Puntos de Cultura en Brasil. Las cuales muestran cómo se plasmó el viraje en los modelos de políticas culturales desde los años 80, trascendiendo la exclusividad estatal en la administración cultural y la forma de pensar la cultura (no en términos restringidos) y las políticas culturales como un campo de disputa donde intervienen diferentes agentes.

[54] Sin negar un mayor interés por lo público, Bergé et al. (2015) sugieren que las apreciaciones sobre la "novedad" o "sorpresa" por la actual politización juvenil son riesgosas si invisibilizan otras formas políticas y estéticas –como la de los grupos que irrumpieron en el espacio público de la ciudad– y ven en esas posiciones una visión normativa y adultocéntrica de lo que debe ser la política y la participación.

formalización de colectivos de artistas que acuerdan sobre "la necesidad de organizarse colectivamente para demandar derechos culturales, o inclusive para accionar conjuntamente con agencias estatales" (2011b: 158). Aquí, Infantino (2020) destacó la potencia de lo colectivo, del actuar juntos y de generar consensos y trascender disputas para lograr objetivos comunes.

5.2 **Participación política juvenil, militancia y perspectiva generacional**

Mediante un enfoque socio-histórico y generacional, ciertas perspectivas (Alvarado et al., 2009; Bonvillani et al., 2010; Vommaro, 2013, 2014, 2015; Vázquez 2014, 2015a, 2015b) consideran a las juventudes[55] como categoría dinámica, definida en clave relacional (Vommaro, 2014), situada en el mundo social (Chaves, 2006) y producida cultural, social e históricamente (Alvarado et al., 2009). Entendiendo que la juventud se convirtió en actor público en el espacio político, para Chaves (2006: 58) "sería erróneo dejar de lado una perspectiva histórica para entender cómo procesaron esas prácticas políticas las generaciones actuales y así comprender sus reticencias, críticas, apuestas y nuevas construcciones". En este sentido, para analizar las formas de participación y los procesos actuales de politización juveniles, a nivel regional, se propone "comprender los procesos de subjetivación generacionales como emergentes de los procesos históricos antes que como una característica inherente a la condición juvenil" (Bonvillani et al., 2010: 25); y se confronta con lecturas esencialistas que vinculan a los jóvenes con la participación o con el desinterés político.

Según Bonvillani et al. (2010) y Vommaro (2013, 2015), en los estudios de la "larga década neoliberal" (1989-2001) está presente la idea del alejamiento de los jóvenes de la política[56], y por eso es que se tienden a omitir el rastreo de formas de politicidad y participación alternativas, disruptivas y no tradicionales como la militancia en organizaciones populares y territoriales, las prácticas socio-culturales de denuncia o reivindicación, los colectivos artísticos y expresivos, las minorías y diversidades étnicas y sexuales. Es interesante el trabajo reciente de Vázquez et al. (2019), que confronta con las interpretaciones estigmatizantes que, en los últimos años, descalificaron a la participación juvenil como espuria, producto de la cooptación por manipulación o falta de preparación, e incluso la han reducido a intereses ligados con la obtención de beneficios personales –como cargos públicos o trabajos en el Estado–[57].

[55] Se habla de juventudes en plural pues son múltiples los contextos, los/as actores/agentes y las formas en que las juventudes se producen socialmente (Vázquez, 2015b). Bonvillani et al. (2010) consideraron necesario reconocer las características que adquiere lo juvenil en cada etapa o momento histórico.

[56] Ciertas posturas (Tenti Fanfani, 1998; Sidicaro y Tenti Fanfani, 1998) restringen el análisis a las actividades de las instituciones clásicas de la política y plantean la despolitización o desafección política de la juventud por las formas institucionales de implicación como rasgo de la crisis de representación de los años noventa.

[57] Vázquez et al. (2019) sugieren que esas interpretaciones lineales no consideran las múltiples razones sociológicas que llevan a la participación y destacan –mediante análisis de encuestas a militantes de distintos

Según Vommaro (2014, 2015), el alejamiento de los jóvenes hacia las formas clásicas de la política no significaba el rechazo a la política como construcción social de lo común, ni la despolitización de generaciones que no valoran lo público; sino que la politización se produce mediante otras prácticas o canales que instituyen otras formas de relación con lo público y "de estar juntos". Bonvillani (et al., 2010) y Vommaro (2013, 2015) señalaron el caso de colectivos juveniles, surgidos en espacios estudiantiles, barriales, culturales y de derechos humanos como Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), los Movimientos de Trabajadores Desocupados (MTDs) y las agrupaciones estudiantiles universitarias e independientes, que se definieron autónomos e independientes de los partidos, los sindicatos, la iglesia y el Estado, y apelaron a la participación política activa por medio de relaciones horizontales, mecanismos de toma de decisión asamblearios y la participación, apropiación e intervención del espacio público mediante acción directa, disruptiva y sin mediaciones[58].

Entre las formas alternativas de producción política con impronta generacional, vinculadas a ámbitos sociales, barriales y culturales, Bonvillani et al. (2010) y Vommaro (2013, 2015) destacaron al rock barrial, la cumbia y el arte callejero[59] como prácticas políticas juveniles que conjugaron acción directa, intervención en la vía pública, expresión artística/estética, arraigo territorial y contenido de protesta. Estos casos, según Vommaro (2015), permiten comprender un clima de época entre las juventudes y la conformación de "configuraciones generacionales de la política", en un contexto donde a partir de problemas comunes se constituyen experiencias de subjetivación política caracterizadas por la impugnación y reinvención de la política, el desarrollo de mecanismos de toma de decisiones (asamblearios, horizontales, no delegativos) y la intervención y escenificación del espacio público como forma de protestar y confrontar.

En trabajos que proponen estados del arte sobre participación y prácticas políticas juveniles en Argentina (Chaves, 2006; Bonvillani et al., 2010; Vommaro, 2013) se destaca que el sujeto juvenil, pese a ser un actor socio-político relevante desde los años sesenta[60], recién fue

espacios partidarios, estudiantiles y territoriales– las expectativas sobre la militancia como forma de transformar la realidad, el aprendizaje militante, el tiempo que le dedican, etcétera.

[58] El escrache en HIJOS y el corte de ruta (o piquete) en los MTDs expresan una acción donde la apropiación del espacio público sin mediaciones es central (Vázquez y Vommaro, 2008; Bonvillani et al., 2010).

[59] Sobresale el Grupo de Arte Callejero (GAC) conformado en 1997, que realizó intervenciones urbanas articulando con HIJOS.

[60] Se indica que el Cordobazo (movilización obrero-estudiantil que derivó en una rebelión popular en 1969) expresó el papel protagónico de la juventud a nivel político, social y cultural. Al rastrear espacios y formas de organización y participación juvenil en la Argentina, se señala la importancia del movimiento estudiantil y de las organizaciones barriales y territoriales, durante 1969-1976 (Bonvillani el al., 2010); los movimientos artísticos (como las experiencias del Instituto Di Tella o el rock nacional) en los años sesenta y setenta (Chaves, 2006); las prácticas de resistencia obrera, las instancias vinculadas con la iglesia y las experiencias de tomas de tierras y

tomado como objeto estudio en los años ochenta y noventa, cuando la bibliografía académica aumentó y cambió la forma de procesar socialmente la idea de juventud. Según Molinari (2006), en los noventa la juventud deja de vincularse a la edad y lo juvenil se transforma en una práctica, en la construcción de un estado y un estilo de vida. Para Chaves (2006), los estudios de juventud como generación no tienen gran desarrollo en el país. A su vez, Bonvillani (et al., 2010) y Vommaro (2013) indicaron que la mayoría de las producciones sobre la década del 2000 no leyeron las formas organizativas del periodo en clave juvenil –a excepción de los estudios sobre movimientos sociales– y señalaron la escasez de estudios que indagan la relación directa de los/as jóvenes con la política institucionalizada en los distintos niveles de implementación estatal, tanto en Argentina como en el resto del continente.

Mediante las propuestas pioneras de Mannheim (1993, 1961), que entienden a la generación como una "conexión" y a la situación generacional como la exposición a fenómenos socioculturales similares, las reformulaciones de Bourdieu (1990) y los planteos de Lewkowicz (2004), se reactualizó la noción de generación (Bonvillani et al., 2010; Vommaro 2013, 2014, 2015; Blanco y Vommaro, 2017) y se planteó que no puede ser entendida como mera cohorte o coexistencia en un tiempo histórico común, sino que debe poner en juego "criterios de identificación común entre sujetos que comparten un problema" (Bonvillani et al., 2010: 26). Así, los/as autores/as plantearon al vínculo generacional como efecto de un proceso de subjetivación vinculado con una vivencia común alrededor de una experiencia de ruptura, mediante la cual se crean principios de identificación y el reconocimiento de un "nosotros".

Estos lineamientos (Bonvillani et al., 2010; Vommaro 2013, 2014, 2015) consideran que para que exista generación política el colectivo debe coincidir en rechazar el orden establecido y compartir la necesidad de instituir una práctica disruptiva, alteradora y una búsqueda común para superar el problema; así, la búsqueda del redireccionamiento del curso de la política emerge como expectativa o misión generacional. Algunos autores (Vázquez, 2015; Vázquez et al., 2017) reconocieron que existen acontecimientos que marcan hitos configuradores de generaciones. Estas perspectivas (Bonvillani et al., 2010; Vommaro 2013, 2014, 2015) plantean la necesidad de ampliar el termino política para incluir al análisis prácticas más allá de la participación en las instituciones del sistema político; y para entender "aquello que puede propiciar los procesos de subjetivaciones comunes dentro de la creación de prácticas

asentamientos –cuyos rasgos, como la acción directa, la forma asamblearia, los mecanismos de toma de decisiones horizontales y la centralidad de los vínculos territoriales y comunitarios, son características de prácticas posteriores–, durante 1976-1983 (Bonvillani et al., 2010; Vommaro, 2013). A su vez, Chaves (2006), Bonvillani el al. (2010) y Vommaro (2013) destacaron trabajos que analizan en los años ochenta al rock nacional como espacio de resistencia juvenil (Vila, 1986).

disruptivas que disputan generacionalmente asuntos centrales de la vida pública" (Vommaro, 2013: 100) y reconocer la especifica forma de participación de cada generación política.

Para reconocer el carácter político de prácticas y producciones –que fueron consideradas como no políticas, culturales o expresivas y relegadas al ámbito privado–; se aborda el proceso de ampliación de las fronteras de lo político, de politización de la esfera cotidiana, de aspectos estéticos o culturales y del espacio social, que se dio en las últimas décadas a nivel regional (Vázquez y Vommaro, 2008; Bonvillani et al., 2010; Vommaro 2013, 2014, 2015). Esta politización produjo un avance de lo público como producción de lo común y territorio de la política (Vommaro, 2015). Vommaro (2013, 2015) estudió la politización de prácticas juveniles considerando que el carácter político excede lo instituido y abarca prácticas no convencionales (que confrontan e impulsan una disputa generacional); así, asume que una práctica, experiencia u organización se politiza al adquirir carácter público, conflictivo y colectivo, y considera a la política y a la politización como una producción relacional, dinámica y procesual.

En los últimos años, a nivel regional, se advierte el protagonismo de las juventudes en los procesos colectivos de organización y movilización socio-político-cultural, y se destacan proyectos y prácticas de carácter emancipatorio, alternativo y territorial (Bonvillani et al., 2010; Vommaro, 2013, 2014, 2015). Vommaro (2014) propuso entender la centralidad de la juventud en las organizaciones sociales actuales, a la luz de los movimientos sociales juveniles desarrollados desde los años sesenta; así, planteó que elementos como los procesos territoriales y comunitarios, los espacios y prácticas alternativas a los canales instituidos de participación, las formas de acción directa, la discusión de jerarquías y las disputas por lo público, emergen en un proceso histórico para confluir y reconfigurarse en el presente. Según Vommaro (2015), la capacidad organizativa y de movilización de colectivos juveniles, la visibilidad pública de sus acciones, las renovadas formas de participación política y el compromiso con lo público, son parte de una coyuntura leída en términos de reconfiguración generacional.

Según estas líneas de análisis, se entiende al proceso de movilización juvenil y de recomposición de la política partidaria y de las formas clásicas de participación centradas en el Estado que se abre en 2003[61], como un proceso de reactualización y resignificación de prácticas

[61] Entre 2003 y 2015, Vázquez (2015a) observó una recomposición de la política formal y de los grupos político-partidarios y un potencial político de la juventud que define los compromisos y la movilización de adhesiones políticas y militantes. Bonvillani et al. (2010), Vázquez y Vommaro (2008 y 2012) y Vázquez (2015a) observaron la reactivación del protagonismo juvenil mediante vías tradicionales de implicación pública y política (durante la presidencia de Néstor Kirchner), una recreación de la legitimidad gubernamental y una vuelta a la institucionalidad (durante las gestiones de Cristina Fernández). Vommaro (2015) vinculó lo dicho con "la política de derechos humanos, el cambio en la composición de la Corte Suprema de Justicia, la retórica en torno a la dignidad nacional y la convocatoria a romper con el modelo económico neoliberal y los vínculos con los organismos internacionales de crédito" (ídem: 40-41). Vázquez (2014, 2015a) señaló acciones que impulsó el mandato de Néstor Kirchner

y formas de participación anteriores (vinculadas con las formas de territorialización, la acción directa, la intervención del espacio público y la centralidad de lo comunitario de los años noventa, procesos que adquirieron importancia luego de 2001[62]) que cobran nueva visibilidad pública en la actual configuración generacional donde los/as jóvenes asumen un renovado compromiso con lo público (Vommaro, 2013, 2014, 2015). Según estos análisis (Vázquez y Vommaro, 2008 y 2012; Bonvillani et al., 2010; Vommaro, 2013), los contrastes entre la década del noventa y la del 2000 expresan los procesos de cambio en las generaciones políticas; lo cual permite analizar la reconfiguración permanente del actor juvenil como protagonista del espacio político. En esta nueva coyuntura y configuración generacional, los colectivos asumen otros vínculos con el Estado, ya no mediante el rechazo de sus formas institucionales, sino mediante un dialogo directo y articulador (a fin de tramitar demandas y derechos); y así, se resignifica al Estado como terreno de disputa y herramienta de cambio social (Vommaro, 2013).

Desde la dimensión generacional, Vommaro (2015) entendió los actuales procesos de movilización y conflictos en países latinoamericanos; y destacó cinco componentes de las configuraciones generacionales de la política ligados con la construcción de vínculos con el Estado mediante un diálogo y formas de democracia directa, sin intermediación de partidos políticos; el proceso de ampliación de derechos que involucra a jóvenes como beneficiarios/as y actores/actrices que luchan para lograrlos; las formas de presentación y escenificación colectiva en el espacio público mediante la acción directa y la política con el cuerpo; el uso de nuevas tecnologías de la comunicación y la información y formas alternativas de lo público –comunitarias y vinculares–. A su vez, Vázquez (2013, 2015a) destacó la construcción de la juventud como una causa pública que produce adhesión y movilización política, en relación con hitos fundacionales (Vázquez, 2015a; Vázquez et al., 2017) que marcan nuevos ciclos de

como su reivindicación como militante; la oficialización de consignas, hitos y fechas militantes; la política de derechos humanos; las alianzas con agrupaciones y la incorporación al FPV de dirigentes de MTDs con trabajo militante barrial. Tal dinámica movilizadora permite entender cómo la gestión se legitima desde el inicio y cómo, según Vázquez (2015a: 390), "colectivos movilizados pasan a identificarse con este nuevo gobierno y acompañar su gestión, configurando una base de sustentación del kirchnerismo como movimiento político".

[62] La crisis de 2001 implicó apelar a la creación de una institucionalidad alternativa que priorizó la autorganización de lo social y la emergencia del territorio como fuente de legitimación de la práctica política (Vommaro, 2012, 2013). En este contexto, emergieron y se expandieron formas de participación y movilización en espacios organizativos y territoriales que se venían gestando desde los años noventa (Vommaro, 2013), a saber: asambleas barriales, fábricas recuperadas, colectivos culturales y alternativos y organizaciones de desocupados (Bonvillani et al., 2010). Esas organizaciones colectivas hicieron de la autonomía (política) una bandera, tensionaron aspectos de la representación y valoraron la horizontalidad, la participación y toma colectiva de decisiones (Vázquez et al., 2017). Para Vommaro (2015), la forma de entender y practicar la política desde los barrios y espacios alternativos es una forma de construir y ensayar propuestas de cambio social desde la experiencia cotidiana.

movilización e ingresos a la militancia juvenil y que se oficializan desde el kirchnerismo mediante leyes y políticas de juventud que promueven la participación[63].

Según Vommaro (2013, 2015), en la coyuntura actual, conviven dos formas de movilización y participación juvenil: los colectivos desligados de las instituciones clásicas de la política –que buscan formas de participación vinculados a espacios autónomos, territoriales y alternativos– y las organizaciones que dialogan con el Estado y que encuentran en las políticas públicas de gobiernos latinoamericanos (que denominan progresistas o populares) espacios fructíferos de acción y desarrollo de sus propuestas. Estos últimos tienden a vincularse con juventudes partidarias y se presentan como base de apoyo de los gobiernos en cuyas políticas o instituciones participan (Vommaro, 2015). Estas diversas formas de asociatividad juveniles, según Vommaro (2015), superan límites sectoriales o generacionales y expresan luchas, conflictos sociales más generales e impugnaciones al sistema dominante[64], y en muchos casos de movilizaciones juveniles "lo que está en juego es el concepto mismo de espacio público. Los jóvenes lo tensionan y muestran sus limitaciones, a la vez que lo ocupan, reapropian y reconfiguran" (Vommaro, 2015: 67). Según Vommaro (2015), la acción directa y la política con el cuerpo se volvieron centrales al permitir enunciar necesidades o aspiraciones y desplegar formas de visibilidad social y de creación de valores y símbolos colectivos, articulando lo político con lo artístico-cultural. Sobre esta política de la acción directa y el poner el cuerpo (Núñez, 2013; Vommaro, 2010), Vommaro (2015) señaló que se sustenta en la participación y la democracia directa, donde se valoraba el involucramiento en la deliberación, toma y ejecución de las decisiones y se busca un dialogo directo –sin mediaciones– con el Estado.

Sobre la movilización y organización juvenil durante las gestiones kirchneristas, Vommaro (2015) señaló la centralidad de la juventud, su inclusión en la agenda pública, la apertura de espacios políticos para jóvenes y la emergencia de una militancia juvenil que apoya al partido en el gobierno, desde espacios militantes existentes o agrupaciones nuevas autodefinidas kirchneristas. A su vez, expuso dos formas en las que se da la militancia juvenil

[63] Sobresale la Ley del voto joven, que amplía el derecho al sufragio para personas de entre 16 y 18 años, y la Ley de Centros de Estudiantes, promulgadas en 2012 y 2013 respectivamente. Vázquez et al. (2017) señalaron la producción de las juventudes como parte de los proyectos políticos partidarios en la campaña desde las elecciones presidenciales de 2011; la incorporación de jóvenes en cargos legislativos y la visibilización de las juventudes y la juvenilización de las campañas; cuestiones que reconfiguraron el sistema de partidos y revitalizaron sus espacios juveniles, no sólo en el kirchnerismo.

[64] Vommaro (2015) analizó casos latinoamericanos como el movimiento estudiantil de los pingüinos en Chile; el Movimiento PasseLivbre en Brasil; la Mesa Amplia Nacional Estudiantil en Colombia y el #YoSoy132 de México. Y a nivel nacional, analizó formas de participación y movilización juvenil como la estudiantil (con procesos de ocupación de escuelas secundarias), las juventudes políticas (entre las que sobresalen las ligadas al kirchnerismo) y los colectivos territoriales y culturales (que mantienen y actualizan sus formas de organización en los barrios, conectadas con el Estado mediante políticas públicas).

kirchnerista: "una militancia *desde* el estado, encarnada por los miembros de la agrupación que además de ser militantes se desempeñan laboralmente en dependencias estatales de diverso tipo" (ídem: 44) y una militancia *para* o *por* el estado –aquí los militantes se definen como activadores de políticas públicas y *bajan* planes y programas sociales en los barrios–. En el kirchnerismo, según Vommaro (2015: 44), "el Estado es visto como una herramienta de transformación y un escenario de disputas políticas que es preciso ocupar y al que hay que dedicarle esfuerzo y tiempo militante".

La movilización social es un elemento significativo y legitimador de la gestión de Néstor Kirchner y un rasgo distintivo de las dos gestiones de Cristina Fernández, según Vázquez (2014, 2015a), quien, sobre ese último periodo, ha analizado el activismo en espacios juveniles kirchneristas, es decir, agrupaciones militantes que se identifican y definen públicamente como kirchneristas y juveniles y articulan con la gestión pública asumiendo un compromiso militante mediante cuatro tipos de participación: la militancia territorial o barrial, la estudiantil, la cultural o comunicacional (*cibermilitancia*) y la militancia en la gestión pública. Según Vázquez (2014), la "militancia de la gestión" es una forma de tramitar los compromisos militantes en vínculo con el trabajo en el Estado, aquí, "los activistas se definen como «militantes de la gestión»" (ídem: 75) y la militancia tiene lugar "por", "para" y "desde" el Estado –el Estado es escenario de la acción política y centro de las acciones militantes– e involucra una forma de trabajar que los actores consideran "comprometida" (Vázquez, 2014, 2015b). De este modo, "el «militante», cuya legitimidad era construida en base a su activismo en un barrio, se convierte –mediante su trabajo en la gestión pública– en un puente entre el territorio y el Estado" (Vázquez, 2014: 80); en tanto que, sin trabajar en el Estado, el activismo pasa por impulsar acciones para difundir y apoyar políticas públicas o acciones en los barrios, y por defender y profundizar el modelo (Vázquez, 2015b). Para Vázquez (2015a: 424-425):

> el activismo *juvenil* tiene lugar tras un largo itinerario militante, es decir, que no se relaciona con su participación en una determinada edad o etapa de la vida, sino más bien asociado a una serie de razones por las cuales en determinado contexto sociopolítico es posible militar.

Las líneas de análisis expuestas en este capítulo serán retomadas a lo largo de la tesis. En el capítulo 3, los lineamientos sobre políticas culturales me permitirán estudiar el área de cultura municipal; en el 4, los estudios sobre la articulación entre los/as músicos/as organizados y el Estado me ayudaran a analizar el caso de la UMA; en el 5, los estudios sobre la militancia para y por la gestión permitirán estudiar el caso del Frente Cultural; y en el 6, sintetizaré estos tópicos y líneas de análisis, al abordar la articulación entre organizaciones culturales, políticas culturales y militancia política.

CAPÍTULO 2. *"CON EL ROCK EN LAS VENAS".* ROCK, POLÍTICA, INDEPENDENCIA Y AUTOGESTIÓN MUSICAL EN ARGENTINA: ANTECEDENTES Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

1) Introducción

En este capítulo desarrollaré un breve estado del arte con trabajos que, desde las ciencias sociales y humanas, estudian al rock nacional y la producción musical independiente y/o autogestionada. Profundizaré en estudios que vinculan estos procesos con el poder político y el mercado y que se centran en la actual autogestión musical (Boix, 2015a, 2015b, 2016a, 2019; Quiña, 2009, 2012a, 2012b, 2012c, 2013a, 2013b, 2014a, 2014b, 2016a, 2016b, 2018, 2020; Lamacchia, 2012), en las organizaciones musicales, en las articulaciones y negociaciones con el Estado y en el proceso de lucha que implicó la Ley Nacional de la Música (Cingolani, 2019, 2020; Flachsland, 2015; Lamacchia 2012; Provéndola, 2015). Dichos trabajos, al abordar el periodo que se abre en 2006 –con el intento de reglamentación de la ley del Ejecutante Musical– , suponen un acercamiento entre músicos/músicas y la gestión kirchnerista que habría menguado, progresivamente, la desconfianza de los/as artistas hacia lo estatal (cuestión que reconfiguraría el "mito" contestatario asignado al rock)[65].

2) El rock y la producción musical independiente/autogestionada como objeto de estudio en el país

En este ítem desarrollaré un breve estado del arte con trabajos académicos sobre rock nacional y producción musical independiente/autogestionada y haré hincapié en la forma en que ha sido abordado el tema. Si bien existe una extensa bibliografía[66], el rock tendió a ser analizado académicamente desde las ciencias sociales y humanidades –o de forma multidisciplinaria–[67], a expensas del análisis musical. Desde la sociología, Vila (1985, 1987a,

[65] El recorrido que derivó en la Ley Nacional de la Música, y el caso de la UMI como antecedente central, me permitirá, en esta tesis, analizar la movilización, participación y organización que asumen los/as músicos/as en debate con el Estado por reconocimiento simbólico y material (Infantino, 2019a, 2019c, 2019d, 2020); además de centrar el análisis en la elaboración de políticas estatales de promoción del sector.

[66] Es de destacar que los primeros textos sobre el tema han descripto la historia del rock nacional desde la óptica y experiencia de sus autores como parte de la escena (Kreimer, 1970; Grinberg, 1977), aunque también se registra una extensa lista de biografías y autobiografías que exceden la presente tesis.

[67] Diferentes trabajos abordaron el fenómeno vinculándolo con la cultura popular –y masiva– y los procesos de consumo –y uso–; con las construcciones identitarias; con las juventudes –y lo generacional–; con los sectores populares; con lo discursivo, lo corporal y perfomativo; con la rebeldía y/o resistencia e incluso con sus propias contradicciones internas (Alabarces, 1995, 2008; Alabarces y Varela, 1988; Alabarces et al., 2008; Aliano, 2016; Benedetti, 2008; Bustos Castro, 1997; Citro, 2000; Conde, 2005; Díaz, 2005; Di Marco, 1997; Fernández Bitar, 1993, 2015, 2019; García y Martínez, 2001; Garriga Zucal, 2008; Garriga Zucal y Salerno, 2008; Goldstein y Varela, 1989; Grinberg, 1977, 2004, 2008; Manzano y Pasqualini, 2000a, 2000b; Margulis, 1997; Martínez Mendoza, 1997; Molinari, 2003 y 2006; Noble, 1997; Pujol, 2002, 2003, 2007a, 2007b, 2010, 2012, 2013, 2015b,

1987b, 1987c, 1989, 1995, 1996) categorizó al rock local como un movimiento social y generacional que no podía ser definido en términos homogéneos debido a sus luchas internas; allí la idea de autenticidad y transgresión juvenil denotó la pertenencia al movimiento. También vinculando al fenómeno cultural con el entorno político, Alabarces y Varela (1988) y Alabarces (1995) plantearon al rock nacional como constructor de identidades juveniles, señalando sus heterogeneidades constitutivas e irreductibles –enfrentamientos internos–, aunque a veces opacadas por el señalamiento de "enemigos". En este sentido, en esta tesis considero al rock desde la perspectiva de Alabarces (1995), que propone entenderlo como un repertorio de contradicciones detrás de las que reaparece el conflicto.

A grandes rasgos, desde las ciencias sociales, la comunicación y el campo de estudios de la cultura popular masiva, y mediante una perspectiva etnográfica, una corriente se centra en los procesos de mediación y resistencia y en la idea de cultura dominada para abordar la música popular como territorio vinculado con relaciones de dominación, hegemonización y subalternización que implican modificaciones, conflictos y negociaciones (Alabarces, 2008; Alabarces et al., 2008). Desde la perspectiva etnográfica, otra corriente se opone al etnocentrismo y focaliza en las mediaciones, intermediarios y en la reflexividad etnográfica para analizar los entramados culturales de los sectores populares a nivel micro y la capacidad de agencia de los actores (Semán 2006a, 2006b, 2015a, 2019; Semán y Míguez, 2006). Según Semán y Vila (1999), la cultura popular no son sólo respuestas resistenciales "son el producto de la creatividad con que todos los seres humanos concretan su capacidad de dar sentido" (ídem: 226).

Entonces, se ha insistido en entender al rock nacional[68] como movimiento social, cultural, generacional e identitario, el cual integra diferentes prácticas y contradicciones (Alabarces, 1995, 2008; Alabarces y Varela, 1988; Alabarces et al., 2008; Pujol, 2019); a lo que se le suma la consideración del denominado "rock chabón" como un fenómeno social y de clase (Pujol, 2012; Semán, 2006a, 2006b; Semán y Vila, 1999; Semán et al., 2004). Por estas

2019; Salerno y Silba, 2005; Semán, 2006a, 2006b, 2015b, 2019; Semán et al., 2004; Semán y Míguez, 2006; Semán y Vila, 1999, 2008; Svampa, 2000; Vila, 1985, 1987a, 1987b, 1987c, 1989, 1995, 1996, 2010; Wortman, 2005; Wortman et al., 2015; entre otros).

[68] Alabarces (1995) planteó que calificar al rock –desde perspectivas esencialistas– como nacional es una herejía, pues es un invento anglosajón, y que en 1970 el *beat* –nueva ola, pop, música joven– comenzó a llamarse rock, sintetizando una pertenencia más cultural que musical. Según Alabarces (1995: 24): "el rock nacional nos exige hablar de la cultura de los sectores juveniles urbanos en los últimos treinta años, con un sentido de inclusión generacional antes que social, etario antes que geográfico, cronológico antes que económico", y esa sería la única homogeneidad posible, aunque planteó la incorporación de nuevos grupos que han disputado condiciones de legitimidad. Por su parte, Boix (2018) ha señalado que la categoría de rock nacional es problemática y que en el debate académico, además de la heterogeneidad y el conflicto alrededor de esta etiqueta, se tiende a postular cierta homogeneidad y a estabilizar históricamente el campo.

cuestiones es que diferentes trabajos realizan periodizaciones de la historia del rock nacional atendiendo aspectos históricos, sociales y políticos, más que estrictamente musicales (Guerrero, 2010)[69].

Las formas en que se consideró al rock como objeto de estudio académico también fueron analizadas. En la bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina, editada por García (2010), se promueve una discusión sobre cuestiones teórico-metodológicas acerca del análisis y significación del fenómeno. Juárez (2010) consideró que "como objeto de estudio complejo y dinámico, el rock es susceptible de ser examinado en base a entradas múltiples de análisis, tanto sociales como musicales" (ídem: 37); sin embargo advirtió dificultades para definirlo como género musical[70]. Salton (1999) y Vila (1985, 1987b, 1995) caracterizaron al rock nacional, desde lo sonoro, como una música de fusión constituida por géneros delimitados entre sí; Vila (1995) lo presentó como un "no género" dada la inexistencia de reglas propias y enfatizó la construcción social que lo define. Por su parte, Alabarces (1995) refirió a una hibridez constitutiva, y García y Martínez (2001) postularon un autoposicionamiento más allá de lo musical.

Por otro lado, aunque la existencia, difusión y comercialización del rock estuvo vinculada a la grabación, según Novoa (2010), el abordaje analítico en la mayoría de los trabajos se basan en su texto literario y en menor medida en el análisis musical; incluso desde la musicología local no se trató al sonido grabado y la grabación. Novoa (2010) destacó trabajos (Madoery, 2000, 2005) que analizan a la industria discográfica y entienden a la producción discográfica como instancia que incluye creación, arreglo, ensayo, grabación y presentación en público. Sobresale el trabajo de Fernández Bitar (2019) que, desde el periodismo especializado,

[69] Al comparar cronologías (Alabarces, 1995; Díaz, 2005; Vila, 1987c; entre otros), Guerrero (2010) advirtió que se coincide en señalar a la Guerra de Malvinas –y la prohibición de difusión de música en inglés por los medios masivos– como hito por el cual el rock argentino se consagraría masivamente.

[70] En este sentido, según Juárez (2010), el rock no es considerado un sonido musical, sino un fenómeno social e identitario que brinda un sentido de pertenencia a actores sociales que se aglutinan, en general, bajo la noción amplia de juventud. Desde la musicología, Salton (1999) planteó que la dificultad para caracterizarlo como género se debe a la dificultad para definir su especificidad musical, aunque menciona la recurrencia de una estructura formal, el uso de instrumentos eléctricos y electrónicos y un ritmo binario. Según Di Cione (2010), pocos trabajos académicos (Salton, 1999; Pujol, 2013; Madoery, 2005) realizan un análisis musical, y en general se centran en aspectos literarios, históricos, sociales, culturales o estéticos, sin integrar lo textual y contextual. En este sentido, Castro (2010) señaló el uso excesivo y hasta descontextualizado de las letras de las canciones para abordar los sentidos que se construyen sobre el rock. Es de destacar que, como parte de la música popular –urbana, masiva, mediatizada y moderna– estudiada por la musicología latinoamericana (y también norteamericana), a partir de la década de 1970 (González, 2001, 2013), se ha incluido al rock, producido dentro de una gran variedad de géneros, difundido por los medios de comunicación masiva y consumido por grupos urbanos (Brunelli et al., 1982; Hidalgo et al., 1985). Según González (2001), la definición de un área de estudio es funcional a nuestros objetivos e intereses y al dialogo que queramos establecer con la música y la academia, pues: "la música popular mediatizada constituye una pluralidad de textos" (ídem: 48), allí convergen letra, música, interpretación, narrativa visual, arreglo, grabación, mezcla y edición; por lo que el análisis debería considerar esos textos.

rescata un aspecto poco analizado ligado con el avance técnico (sonido, luces y escenario) que se dio en la producción de recitales durante los años ochenta, recuperando así la voz de músicos y técnicos.

Ahora bien, la producción musical independiente y la noción de independencia, a nivel nacional, recién fueron abordadas académicamente en los últimos veinte años (Benedetti, 2008; Boix, 2015a; 2015b, 2016a, 2019; Corti, 2007, 2009; Lamacchia, 2012; Lunardelli, 2002; Mihal y Quiña, 2015; Ochoa, 2003; Quiña, 2009, 2012a, 2012b, 2012c, 2013a, 2013b, 2014a, 2014b, 2016a, 2016b, 2018, 2020; Quiña y Moreno, 2016; Moreno y Quiña, 2018; Quiña et al., 2018; Semán, 2015a; Vecino, 2011; entre otros). Aquí retomaré una serie de estudios (Boix, 2015a; 2015b, 2016a, 2019; Quiña, 2014b, 2016b, 2018, 2020; Quiña y Moreno, 2016; Lamacchia, 2012) que caracterizan la producción musical independiente como una forma de producir en pequeña escala, donde predomina el uso de nuevas tecnologías digitales, la actuación en vivo, los vínculos personales de cooperación/amistad y se valora la libertad artística.

Siguiendo a Lamacchia (2012), considero que "el concepto independiente es una categoría que se va construyendo socialmente de acuerdo a los actores y a las relaciones de poder que se establecen dentro del espacio musical" (ídem: 122), y que, actualmente, es reconocido como intrínseco a la música producida de forma autogestionada. Boix (2015a) sugirió que "el carácter independiente de la producción musical debe ser analizado como producto de múltiples determinaciones" (ídem: 125); y abordó la "independencia" como una categoría construida y problemática, un atributo que los músicos buscan y que responde a una lucha donde cada caso empírico pondera diferentes valores y actitudes asociados a la independencia[71]. Por su parte, Quiña (2020) definió a la música independiente como construcción sociohistorico reciente, una heterogeneidad de significaciones, condiciones y actores.

En consonancia con el articulo N° 65, de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual[72], que incluye la definición de música producida en forma independiente

[71] Para Boix (2015a), la "independencia indie" no se opone de forma tajante a las instituciones de la industria musical –como sucedía en el rock nacional– y tiene que ver con la forma de realizar la práctica. En el campo que analizó Boix (2015a), la independencia se asocia a la idea de libertad de hacer las cosas, mediante reglas propias, y en la práctica esa independencia permite a las bandas tocar en eventos estatales o privados.

[72] La Ley 26.522, sancionada el 10 de octubre de 2009, estableció las pautas de funcionamiento de los medios radiales y televisivos en el país. Según Marino et al. (2010: 8): "la obligación de emitir un alto porcentaje de música de sellos independientes podrá permitir la circulación de canciones de artistas nuevos o desconocidos para el público masivo. De este modo, la musicalización de nuestra vida cotidiana no quedará solamente en manos de los intérpretes financiados por las grandes productoras, vinculados a los medios concentrados y a lógicas comerciales estandarizadas". Según Lamacchia (2012), lo novedoso de la Ley fue que contempló la desventaja de los músicos independientes respecto a la presencia en los medios audiovisuales y la asignación de fondos para el INAMU, y lo hizo mediante el impulso y participación de los propios músicos de la UMI en foros de debate;

(elaborada por Diego Boris, presidente del INAMU y ex presidente de UMI) como aquella "donde el autor y/o intérprete ejerza los derechos de comercialización de sus propios fonogramas mediante la transcripción de los mismos por cualquier sistema de soporte teniendo la libertad absoluta para explotar y comercializar su obra"; la propuesta de Lamacchia (2012) considera que la independencia musical tiene que ver con la autonomía artística y el poder de decisión sobre la propia obra. Lamacchia (2012) consideró como músico autogestionado o independiente al "músico que asume las funciones de autor, compositor, productor artístico y fonográfico, intérprete y, en algunos casos, de distribuidor y/o agente de prensa" (ídem: 236); y en el caso del músico que autogestiona su obra señaló que no existe la figura de un sello o compañía discográfica[73].

En la categoría de músicas independientes, Quiña y Moreno (2016) incluyeron a "músicos, sellos discográficos, promotores, productores e intermediarios varios que se diferencian del accionar de los grandes consorcios de la industria musical (aunque interactúen con ellos en múltiples instancias de la cadena de valor)" (ídem: 201); en esta concepción asume importancia los intermediarios culturales en la circulación y legitimación de las obras de música independiente (Vecino, 2011). Según señalaron Quiña (2018, 2020) y Quiña y Moreno (2016), en Buenos Aires, en los últimos veinte años, la música independiente ha venido creciendo gracias a variables como: la capacidad para generar empleo y espacios de participación social que exceden lo lucrativo (Zallo, 1988); el uso y aprovechamiento de tecnologías digitales para la producción, difusión e intercambio musical; el aumento de sellos discográficos independientes y el crecimiento de espacios culturales no tradicionales y festivales de música del Gobierno de la Ciudad.

Quiña (2014a, 2020) definió a la música independiente –editada o en vivo– como un fenómeno complejo y multidimencional –diferente de las formas industriales o de la música "comercial"–, que en la Ciudad de Buenos Aires se caracteriza por: el no encasillamiento en géneros musicales –como muestra de libertad artística y diferencia con el *mainstream*, aunque se recupera cierto sentido contestatario del rock[74]–; la dimensión reducida de su escala de

además de instalar el debate sobre la propiedad y concentración de los medios, el derecho a la diversidad de contenidos y a la democratización de las comunicaciones, posicionándose contra intereses corporativos y políticos. Mastrini et al. (2017) analizaron las dificultades que encontró la Ley para su ejecución, debido a la resistencia de grupos mediáticos que veían sus intereses afectados. Sobre la Ley, véase: http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm.

[73] En su trabajo, Lamacchia (2012) aportó a revelar otro modo de hacer música y ser músico en una era dominada por el mercado globalizado y signada por las tecnologías digitales que instauran un nuevo modelo que modifica la fuente de ingresos para la industria discográfica e incide, a nivel mundial, en el proceso de producción, circulación y consumo de música.

[74] Según Quiña (2020), la música independiente se caracteriza por no circunscribirse a un género musical determinado, aunque guarda un vínculo privilegiado y tenso con el rock nacional (Alabarces, 2008; Benedetti,

producción –ausencia de grandes capitales, carácter no masivo y la centralidad de la actividad musical en vivo, de allí la importancia del reclamo por políticas culturales por espacios de música en vivo–; la gestión autónoma donde el músico realiza el conjunto de las tareas musicales, editoriales y de organización; y el vínculo interpersonal entre quienes realizan actividades en la música independiente –músicos, publico, críticos, sellos, intermediarios culturales, etcétera–.

Una serie de trabajos (Lamacchia, 2012; Quiña, 2014a, 2018, 2020; Quiña y Moreno, 2016) señalan las desventajas que sufre la producción musical autogestionada, y más aún en contextos de crisis económicas. Lamacchia (2012) ha diferenciado entre los grandes sellos discográficos que poseen un aparato de distribución propio a nivel nacional y los independientes que terciarizan esta tarea o la realizan por cuenta propia; mientras que los músicos que no forman parte de sellos/compañías deben buscar una distribuidora, aunque ello no asegure la venta de sus discos. Quiña (2014a, 2018) y Lamacchia (2012) han señalado que los grandes sellos discográficos nacionales distribuyen a grandes estrellas sin invertir en el descubrimiento y desarrollo de artistas o proyectos novedosos; mientras que, sin asumir riesgos, se sirven del catálogo renovado producido por músicos independientes y/o autogestionados y bancado por sellos independientes o *indies*.

Si bien Quiña y Moreno (2016) señalaron la importancia de las nuevas tecnologías para la creación de sellos discográficos, para la distribución y difusión del material editado (Vecino, 2011) y para facilitar la opción autogestiva de los músicos (Quiña, 2014b), registraron condiciones precarias, con bajos ingresos e inestabilidad laboral. Según Quiña (2012a, 2016b, 2020) y Quiña y Moreno (2016), en América Latina y en Argentina, los sellos discográficos locales para sobrevivir deben recurrir al trabajo propio y la colaboración de amigos, familiares y conocidos; lo cual implica trabajo no pago y precarización. Es así que desde un punto de vista que se propone reconocer las tensiones entre las dimensiones artísticas, culturales, económicas, laborales, históricas y tecnológicas del fenómeno, Quiña (2020) abordó la informalidad y precariedad laboral en la producción musical independiente, desde una mirada pesimista en cuanto al uso y apropiación de las nuevas tecnologías digitales aplicadas a la música.

2008; Salerno, 2008); y en este sentido, si bien se apega al rock, se extiende más allá de él. Según Quiña (2020), a la independencia en la música se le asigna un sentido vinculado con lo genuino, que se liga a un ideario de autenticidad; allí la música independiente recuperaría la tradición del rock respecto a distinguir y enfrentar lo auténtico/genuino de lo comercial. Por otro lado, el vínculo con el público es más horizontal, aquí no opera la admiración fanatizada propia de las grandes estrellas de rock construidas por la industria musical, sino un vínculo con intercambio de opiniones y críticas.

Quiña (2012a, 2014a, 2016a, 2016b, 2018, 2020) señaló el carácter contradictorio de la producción musical independiente que se presenta como espacio de participación colectiva, construcción de vínculos horizontales y libertad creativa –y apela a la autonomía, flexibilidad y autenticidad–; mientras que sus condiciones materiales de producción están signadas por altos niveles de precariedad e informalidad –en materia de contratación, remuneración, estabilidad y seguridad– y relaciones de explotación. Según esta perspectiva, tal situación es invisibilizada por el recurso al trabajo propio y las relaciones personales directas que, además, dificultan el reconocimiento de la condición de trabajadores de músicos e intermediarios y obstruyen su organización sindical. Según Quiña (2014a, 2020), la ausencia de profesionalización en la gestión musical independiente se sostiene gracias a la colaboración de personas cercanas al músico, es decir, vínculos personales directos –como familiares y amigos– que no se reconocen como laborales sino de colaboración y solidaridad –y se representan distante del interés comercial propio del *mainstream*– y que, además de implicar un trabajo informal e impago, ocultan desigualdades, conflictos laborales y la precarización.

Por otro lado, desde la perspectiva etnográfica y antropológica, un conjunto de trabajos (Boix, 2015b, 2016b; Boix et al., 2018; Gallo y Semán, 2012, 2015; Semán, 2011; Vecino, 2011) reconocen un actual proceso donde las nuevas tecnologías y formas de producción musical brindaron mayor autonomía –en relación con la industria discográfica– para la profesionalización de estas prácticas musicales. Gallo y Semán (2012, 2015) y Boix (2015b, 2016b) han señalado que, en los últimos años, el avance, abaratamiento y masificación de las tecnologías digitales de producción musical posibilitó distintas prácticas de autoproducción (Ochoa, 2003; Yúdice, 2007) que están en la base de la institucionalización musical emergente, donde los músicos hacen de la gestión una habilidad constitutiva de su práctica musical.

A diferencia de autores (Palmeiro, 2005; Corti, 2007; Quiña, 2012, 2014a, 2016a, 2016b, 2018, 2020) que vincularon la centralidad de los lazos de amistad con prácticas musicales *amateurs* o poco profesionales; sin desconocer la existencia de condiciones inestables y frágiles en la producción musical, Boix (2015b) consideró que las redes de amigos y tecnologías asumen un papel vital en los emprendimientos musicales independientes e inciden en la profesionalización y posibilidades laborales y económicas de estos músicos. Según Boix (2018), las relaciones interpersonales sostienen a los sellos musicales. El carácter solidario, asociativo y cooperativo de muchos proyectos y emprendimientos musicales independientes es abordado por Boix (2015a), quien refirió al caso de La Plata, donde la mayoría de la música

producida es independiente y se corresponde con el circuito universitario[75] y las relaciones de amistad que trazan redes y espacios y tienen como premisa la inseparabilidad de las nuevas tecnologías, que permiten formas de producción hogareñas accesibles y una mayor circulación de la producción.

Boix (2015a, 2017b, 2019) señaló las particularidades del *indie* de La Plata como una configuración estética, moral y organizacional; una música que es transgenerica (Gallo Y Semán, 2015) y que es constituida moralmente por sus actores mediante categorías locales de lo "relajado" –como forma de relacionarse con la música y de producirla–, lo "rockero" –como prolongación de actitudes de transgresión atribuidas a la cultura rock– y anti "careta" –vinculado con lo no falso y transgresor–, en vínculo con la cultura rock[76]. Según Boix (2019), el "indie" es una nueva forma de relación con la música y con sus medios de producción, una forma de producción, consumo y gestión de la música caracterizada por el uso intensivo de las tecnologías, las inversiones débiles pero suficientes, el trabajo colaborativo en redes de músicos –referidas como "sellos", los cuales realizan múltiples actividades además de editar discos y actúan como instituciones que constituyen a esta música– basado en relaciones personales de amistad y reciprocidad, en vínculo con las redes universitarias e insertas en un circuito de ocio nocturno.

3) Antecedentes y vínculos entre el rock nacional y el mercado. La independencia y la autogestión como alternativas

En este apartado, echaré luz sobre experiencias organizativas y de autogestión que, desde la década de 1970, han privilegiado la independencia artística –retomando la tensión entre lo independiente y comercial presente desde los inicios del movimiento del rock nacional– como el sello *Mandioca*, la cooperativa MIA, la UMI e incluso bandas como *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* y *La Renga*[77].

[75] La bibliografía construyó una relación íntima entre La Plata, el rock y la juventud universitaria (Boix, 2015b; Jalil, 2000; Vicentini, 2010; Zabiuk, 2009), aunque para Cingolani (2017, 2020), la universidad no es el único vaso comunicacional con el que se vincula el rock platense, el cual incluye a personas con un perfil socioprofesional ligado a la universidad, donde la amistad es central.

[76] El texto de Boix (2019) recupera bibliografía sobre el "indie" en Argentina y ubica sus antecedentes en la historia del rock nacional de fines de los años 70 y principios de los 80 –cuando se fragmenta y masifica–; la emergencia de la música *under* (independiente) en los ochenta y la música alternativa y el rock barrial de los 90. Según la autora, el "indie" platense "es una red en movimiento de «amigos» y estudiantina, apropiaciones flexibles y maleables de rock nacional, rock *collage* y música «indie» internacional, bares y centros culturales pequeños, tecnologías digitales, ingresos débiles y comunicaciones intensas" (ídem: 87).

[77] Dichas experiencias son importantes a la hora de analizar las organizaciones de músicos/as, pues como señala Lamacchia (2012), la UMI continúa una tradición autogestiva iniciada por la cooperativa pedagógica musical MIA y recupera su actitud frente a los medios de comunicación, la cual fue también expresada por bandas independientes como *Los Redonditos* y *La Renga*. Boix (2018) ha señalado que la literatura sobre el tema asume

Según analizó Levaggi (2010), la bibliografía académica sobre rock argentino tiende a plantear la tensión, presente desde sus inicios, entre un discurso contestatario, de rebeldía y rechazo –adoptado por músicos y público– frente al sistema y la industria discográfica –y la música que produjo, a nivel local, para el sector juvenil– y la dependencia del movimiento respecto de la industria cultural para la producción, distribución, difusión y consumo de su música. Una serie de trabajos (Alabarces, 1995, 2008; Alabarces et al., 2008; Boix, 2018) coincide en señalar que el rock argentino tendió a ser pensado como espacio de resistencia frente a la industria cultural –a veces combinada con la resistencia política o cultural–[78]. Alabarces (1995) describió su invención, entre 1965 y 1967, como doble fundación: la primera ligada al rock norteamericano y al Elvis Presley y la segunda vinculada al rock-pop inglés –la cual reacciono contra la conversión de la primera en mercancía televisiva y discográfica–[79]. Mientras que el primer momento se basó en un rock mimético que castellanizó los modelos hegemónicos y se expuso al manejo de las industrias culturales (Pujol, 2012), la segunda fundación se postuló como doblemente resistente e impugnadora: contra esa mercantilización y contra el mundo adulto (Alabarces, 2008; Alabarces et al., 2008).

Según Alabarces (1995, 2008) y Alabarces et al. (2008), la relación opositiva con la industria cultural y la disputa con los músicos "comerciales", que el rock construyó como marca distintiva, nació envuelto en contradicciones y dio lugar a la paradoja constitutiva del rock. Y

que, hasta la apertura democrática, el rock nacional guardó cierta autenticidad al crear espacios por fuera de la industria o declarar estar fuera del mercado, aunque resistía políticamente. Por su parte, según Quiña (2020: 60): "la relación entre cultura, arte y política durante las décadas del 60 y 70 (Giunta, 2001), que alcanzó una profunda articulación entre hechos políticos y artísticos en Argentina como lo evidenció «Tucumán Arde» (Longoni y Mestman, 2000), configuró el contexto en el cual surgirían las primeras experiencias independientes en la actividad musical". Incluso Quiña (2020), al señalar que la música independiente en Argentina asume particularidades dadas por el vínculo histórico entre las nociones de independencia y cultura en tensión con lo político e ideológico, se detuvo en la historia local de la noción de independencia, profundizando en la lucha por la independencia cultural de la "generación del 37", la crítica de la cultura como industria del "teatro independiente" de 1930 y los primeros años del rock nacional que retoma esa crítica y se desvincula de la política –cuestiones que exceden la propuesta de esta tesis, pero que resulta relevante resaltar–. Según el autor, "la aparición de lo que puede considerarse el primer sello musical independiente en el caso de *Mandioca* en 1968 y la conformación de MIA unos años más tarde, permiten inscribir allí el nacimiento del vínculo entre rock e independencia" (ídem: 60).

[78] La caracterización del rock como cultura de la resistencia –y sus vínculos con el campo político– es problematizada en trabajos sobre el tema (Vila, 1996; Pujol, 2013; Alabarces, 2008; Alabarces et al., 2008; Semán, 2011; entre otros). Alabarces (2008) propuso que la discusión sobre los significados opositivos y resistentes del rock precisa la puesta en contextos concretos e históricos que atienda múltiples dimensiones –lo musical, la puesta en escena, los circuitos industriales y comerciales, los espacios de realización, los consumos, las prácticas de los consumidores, las instituciones y los diferentes agentes involucrados–.

[79] Desde un enfoque musicológico, Hidalgo et al. (1985) y Salton (1999) propusieron una periodización histórica; señalaron el surgimiento entre 1965 y 1970 de un grupo de jóvenes músicos influenciado por el rock pop ingles que se habría contrapuesto al grupo precursor de músicos locales influenciado por el rock norteamericano –promovido por la televisión y las compañías grabadoras– y buscaron un nuevo medio de expresión e innovaron con letras con temáticas cotidianas y juveniles.

es que la bibliografía tiende a postular la grabación de *La balsa*[80] en 1967, y su éxito comercial[81], como el instante originario del rock argentino (Alabarces, 2008, 1995; Alabarces et al., 2008; Grinberg, 2008; Di Marco, 1997, Flachsland, 2015; Pujol, 2015b)[82], que le permitió a los grupos fundacionales –*Los Gatos*, *Manal* y *Almendra*– instalarse en el centro de la escena (Alabarces, 2008). Esta contradicción fundacional quedó establecida, pues "el rock nacional construyó desde sus inicios una retórica que, a partir de ciertos cuestionamientos, hablaba de resistencia y rebeldía" (Garriga Zucal y Salerno, 2008: 61), pero aun así no pudo construirse por fuera del mercado y de la industria cultural (Alabarces, et al., 2008; Flachsland, 2015; Bustos Castro, 1997; Martínez Mendoza, 1997)[83]. Sin embargo para Quiña (2020) el hecho paradojal no se funda en la cantidad de copias vendidas, sino en el carácter mercantil –discográfico– sobre el que apoyó su difusión; pues el rock se somete a las normas del mercado sea cual sea la cantidad de discos que venda.

[80] El simple grabado por *RCA* –empresa grabadora de capital norteamericano asociada al programa de televisión *Alta Tensión* y a la música llamada comercial/complaciente–, también incluía el tema *Ayer nomas*, cuya letra debió ser modificada para que la discográfica acepte grabarla, cuestión que puede evidenciar, según Fernández Bitar (2015), el primer atisbo de censura desde el sello grabador.

[81] Según Flachsland (2015), *La balsa* evidenció que el rock no puede constituirse por fuera del mercado y de la industria cultural e inauguró e instaló la modalidad del rock nacional de definirse por oposición, pues *Los Gatos* se presentaban como "no comercial o progresivo" en oposición a *La Joven Guardia* que hacía "música comercial o complaciente" –mercantil, no autentica, producida por adultos–. Según Provéndola (2015), aquí se condensan contradicciones que caracterizarían al rock nacional desde entonces: la necesidad de legitimación de la industria y la complicidad en la censura; y, aunque la intensión era diferenciarse de los jóvenes de *El Club del Clan –Los Gatos* ofrecían una actitud que los presentaba como "otra cosa", enfrentada al mundo adulto, la política y el poder–, no había grandes diferencias frente a otros productos comerciales impuestos por las discográficas. Según Boix (2018), tal distinción tuvo efectos en los análisis académicos que en vez de describir la controversia, entraron en ella.

[82] Pese a que en 1965 *Los Gatos Salvajes* ya habían grabado un primer LP de canciones de rock propias y en castellano, y en 1966 *Los Beatniks* habían grabado lo que se entiende como el primer disco de rock nacional (Alabarces, 1995; Pujol, 2012; Flachsland, 2015). Fernández Bitar (2015) propuso que el disco simple de *Los Gatos Salvajes* (de 1965) podría considerarse la piedra fundacional del rock en Argentina, pero los músicos perdieron los derechos como autores de los temas al grabar sin contrato. A su vez, consideró que el LP llamado *Los Gatos Salvajes*, de 1966, fue el primer disco de rock argentino, de música *beat* en castellano, cuyas letras expresaban vivencias juveniles y generacionales –a diferencia del rock mimético y complaciente que calcaba éxitos anglosajones–; y señaló que hay quienes, por la actitud contestataria de su letra, toman la grabación del simple de *Los Beatniks* de 1966 como la primera del rock argentino. Según Pujol (2012, 2015b), *Los Gatos* cantaron música joven en castellano y pusieron las bases de lo que pasaría a llamarse rock nacional; a su vez, *La Balsa* derivó en una suerte de himno generacional y luego los músicos y la prensa le adjudicaron un rol fundacional. Por su parte, Vila (2010) postuló como fecha oficial de su nacimiento al año 1965, con el nacimiento de los primeros conjuntos del género y la instalación de un gobierno militar.

[83] Lo dicho, Según Garriga Zucal y Salerno (2008), quedó establecido en "el cuestionamiento del valor de algunos artistas y de sus obras al calificarlos como meramente comerciales o masivos a partir de haber logrado grandes ventas de discos (Alabarces, 1995)" (ídem: 63). Desde otro punto de vista, Margulis (1997) asumió un potencial contestatario del rock, que sería corrompido por la mercantilización/comercialización, el *star system* y la industria discográfica; y Di Marco (1997) refirió a una apoliticidad, un rechazo a la política partidaria, los políticos y la policía como parte de ideales anarquizantes que el rock siempre tuvo. Alabarces (1995) señaló la contradicción pues pese a rechazar los mecanismos comerciales, los rockeros quieren grabar y lograr difusión, aunque sin corromperse ni *tranzar*.

Según Alabarces (1995), la distinción entre rockeros y nuevaoleros es un mero producto de una operación mítica, a la que alude como doble fundación del rock argentino. Lo que distingue a *Los Gatos* de otros productos es su "actitud" enfrentada al mundo adulto y al *Club del Clan*. Alabarces et al. (2008) señalaron la inconsistencia de una pretensión antimercantil en el marco de la industria cultural acompañada de una resistencia; de este modo, "el mito se instaló como gesto resistente e impugnador contra el mundo comercializado de los adultos" (ídem: 37) y, desde entonces, la oposición básica que la retórica rockera se empeñó en afirmar son comercial-no comercial –énfasis ético, que derivará en: venderse o no venderse, transar o no transar con el mercado como mito y gesto resistente– y complaciente-progresivo –énfasis estético, basado en la potencia experimental y búsqueda creativa– (Grinberg, 2008). Situándose al margen de la estandarización de la industria cultural y del mundo adulto, el rock propone, según Vila (1987c), la idea de "autenticidad", que refiere a una exigencia de incorruptibilidad que se le impone a los músicos, enfrentado al término "transar" –como cooptación por el sistema–. Tal noción ocupa un lugar central en el caso de los/as músicos/as de Avellaneda, en el siguiente capítulo analizaré sus usos, apropiaciones y resignificaciones.

Fernández Bitar (2015) y Quiña (2020) señalaron que, ante la necesidad de grabar de los músicos y la indiferencia de las compañías discográficas, se formó el primer sello independiente de rock argentino, *Mandioca*[84] –que presentaba sus grupos en vivo para hacerlos conocer y después editar los simples–, bautizado "La madre de los chicos" y considerado impulsor del rock nacional y primer intento de terminar con el monopolio de unas pocas grabadoras y productoras. En palabras de Álvarez (Grinberg, 2008: 87): "*Mandioca* surge como una respuesta a una negativa, básicamente, de las empresas grabadoras establecidas", la idea era que los músicos que no tenían oportunidades para grabar –alejados del engranaje comercial– pudieran hacerlo con libertad y autonomía. Como sello independiente precursor dedicado exclusivamente al rock nacional, además de editar discos y producir música en vivo, Lamacchia (2012) resaltó como su gran mérito el de proporcionar a los artistas un espacio de "libertad de creación", y Quiña (2020) añadió que fue pionero en integrar el afecto en el vínculo entre músicos, editores y público, por lo que su objetivo no se redujo al lucro[85].

[84] Creado en 1968 por el editor de libros Jorge Álvarez –considerado el primer productor independiente de la música progresiva nacional– junto a Pedro Pujó, Rafael López Sánchez y Javier Arroyuelo.

[85] Según Quiña (2020), *Mandioca* impulsó 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), en la dimensión 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, ofreciendo ese escalón intermedio" (ídem: 66). Sobre el papel del Instituto Di Tella y sus vínculos con la música durante 1960, véase Pujol (2002).

Mandioca muestra las limitaciones propias de los sellos musicales, pues evidencia la paradoja de la música rock, como crítica que requiere ser vendida (Alabarces, 1995). Tal como explicó Quiña (2020), representó una posibilidad de edición para la música excluida de las grandes editoras pero, tras su quiebra, Álvarez asumió un nuevo emprendimiento de mayor tamaño: el sello *Talent* asociado a la compañía discográfica *Microfon*. Por su parte, Díaz (2005) ha expuesto los intentos para desafiar a la industria discográfica mediante la creación de sellos independientes como *Mandioca* y *Talent*, que, pese a la incapacidad financiera y posterior fracaso, tuvieron un papel creativo importante y sirvieron de semillero para el rock emergente.

Según Pujol (2012: 157) "la producción independiente se erigió como una alternativa para la música emergente" y el sello discográfico *Mandioca* editó y lanzó al mercado discos y organizó conciertos hasta su quiebra. Sin embargo, para la música progresiva las cosas siempre eran más complicadas y conseguir espacios donde tocar seguía siendo difícil (Pujol, 2019). Según el autor, la música progresiva anhelaba apartarse de las demandas del mercado, "si apelaba a la mediación del «sistema», era porque no había más remedio: la música popular no podía existir sin la materialidad del disco y la comunicación del recital" (ídem: 147); por otro lado, sin mecenas ni política pública que auspiciara, solo quedaba recurrir al mercado. Por su parte, Vila (1987c, 1989) ha considerado que en el rock, durante la década de 1970, el recital funcionó como un canal de expresión y medio de difusión no monopolizado por la industria discográfica.

Flachsland (2015) señaló que, durante la dictadura, el rock protagonizó "zonas de fuga" con prácticas corrosivas, como el caso del heavy metal[86] o la experiencia del colectivo Músicos Independientes Asociados (MIA), un proyecto autogestivo, educativo y musical que apostó a formas de producción autogestivas inéditas en el campo de la música popular argentina. Según Flachsland (2015), MIA[87] fue precursor de la producción independiente en Argentina y es considerado un antecedente directo de experiencias como los *Redonditos de Ricota* y la Unión de Músicos Independientes. Según Pujol (2013), el hacer independiente, autogestivo y la cultura alternativa eran la base del emprendimiento de la familia Vítale, que además de organizar

[86] Que, según Flachsland (2015), era un refugio para jóvenes de los suburbios que encontraban en sus grupos una válvula de escape para la represión y la violencia. Sobre el tema, Pujol (2013) resaltó el origen social proletariado de músicos y público de rock pesado.

[87] Flachsland (2015) señaló que este colectivo artístico se inspiró en ideas del anarquismo y de la militancia universitaria y que sus integrantes funcionaban como una cooperativa donde todos cobraban por dar clases y decidían en conjunto en que invertir; además de fabricar discos, inventaron formas de financiamiento, circuitos de distribución alternativos y estrategias para vincularse con los medios de comunicación, ayudaron a concretar sellos musicales y aprendieron a proteger los derechos de los músicos independientes.

conciertos, charlas y editar discos, daba clases[88]. Pujol (2013) resaltó la característica asociativa, autogestiva y cooperativa de MIA que "estableció una red de oyentes a lo largo de todo el país. Ellos compraban los discos, iban a los ciclos, organizaban los conciertos" (ídem: 62)[89].

Quiña (2014a, 2020) analizó a MIA como experiencia de autogestión musical y primer cooperativa de música independiente –compuesta por músicos, técnicos, productores– que, entre 1976 y 1982, llevó adelante, mediante el trabajo cooperativo y colectivo, la planificación, organización y desarrollo de conciertos y todas las tareas involucradas en la edición discográfica autogestora –mediante el sello propio *Ciclo 3*–; en este sentido, consideró su repercusión en el ámbito del rock dado que permitió reconocer la opción independiente como factible[90]. Además de enfatizar la propuesta artística, Quiña (2020) señaló que la tarea pedagógica que promovió MIA permitió a sus integrantes tener un medio de vida independiente.

Para Lamacchia (2012), lo relevante de MIA es que, además de editar discos y organizar recitales (como hacía *Mandioca*), controló los canales de distribución y mantuvo un contacto directo con la audiencia, federalizando la opción independiente. Según Lamacchia (2012), en un contexto hostil para la grabación y difusión, marcado por la caída del poder adquisitivo, MIA transformó la producción independiente en el rock en una práctica solidaria y eficaz, donde sobresalen las inéditas estrategias que inventó para vincularse con los medios de comunicación y el sistema paralelo de difusión que retomó. Para la autora, era "un grupo de artistas que optaron por evitar las ataduras al engranaje de la industria haciendo prevalecer el arte y la enseñanza musical frente al negocio" (ídem: 50), cuyo rasgo más novedoso no era su forma de divulgación, sino "la organización de una producción independiente realizada por los

[88] Pujol (2013) señaló que la música progresiva también se editaba en sellos comerciales y que sus discos no provenían de producciones independientes, no era marginal.

[89] Según expresa su boletín (Grinberg, 2008: 261): "MIA es una asociación cooperativa de músicos y técnicos del sonido, que pretende comunicarse con la gente a través de la música como elemento expresivo. MIA educa y prepara a sus músicos integrantes para realizar tareas pedagógicas, que les posibiliten tener un medio de vida independiente. MIA aspira a tener una propuesta artística y pedagógica, y esto no significa una intensión y aspiración de deseos, sino que requiere el cumplimiento de una conducta coherente y consecuente con sus objetivos".

[90] Según Quiña (2020), si bien no se han documentado procesos de autogestión en la edición discográfica previas al surgimiento de MIA (en 1976), es posible advertir en los orígenes del rock nacional elementos de autogestión respecto de la actividad en vivo y de difusión de música editada. Quiña (2020) señaló que, en los orígenes del rock nacional, las condiciones materiales de la música en vivo y editada motivaron los primeros atisbos de autogestión musical, dado que los músicos participaron –incluso con contratos con discográficas– en tareas que exceden lo estrictamente musical –como las de difusión y organización–; y aquí señaló el caso de *Los Beatniks* que en 1966 grabaron el simple *Rebelde* mediante el sello *CBS* –que no dispuso recursos para su difusión– y de sus músicos quienes debieron promocionar el disco por sus propios medios –y ya venían promocionando sus shows mediante afiches callejeros y volantes, por lo que ya existía una organización para realizar tareas de difusión–. De este modo, Quiña (2020) vinculó la tarea de MIA con la forma en que *Los Beatniks* practicaron la actividad musical, dado que ambas experiencias resolvían sus tareas con presupuesto escaso y aprovechando las relaciones personales de sus miembros.

propios músicos" (ibídem: 51)[91]. Los músicos de MIA, según Lamacchia (2012), se dedicaban a la composición, la ejecución, las tareas "extra musicales", haciéndose cargo del transporte, el sonido, la iluminación, el arte de tapa, la distribución, las cuestiones legales, etcétera; además, fueron los primeros en financiar sus propios discos[92].

Luego de la dictadura, el rock demostró su constante fragilidad ética al lograr una difusión mediática y una definitiva captura de los públicos urbanos juveniles (Alabarces et al., 2008). En el periodo, Boix (2018) señaló las transformaciones estructurales de la música –que tienen a la masificación por un lado y a la estabilización de un circuito *under*, por el otro– y las disputas en el interior del campo. Según Alabarces (1995), con el retorno de la democracia[93], el rock no logró constituirse en un movimiento más unificado y perduró la actividad musical *under* como marca de una actitud de rechazo a los mecanismos de difusión, actitud que lleva a privilegiar la producción independiente; aquí exalta el caso de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* como banda que actualizó elementos como el surgimiento desde el *underground* y la convocatoria a sectores medio-bajos, suburbanos y también universitarios. Provéndola (2015) destacó que dicha banda comenzó a tocar en 1976 y recién grabó su primer disco en 1985, marcando una distancia con los hábitos del rock-*busines*. Por su parte, Lamacchia (2012) exaltó la propuesta autogestiva de la banda y su autosuficiencia para organizar recitales, la prensa o las giras.

Por su parte, Benedetti (2008) situó la historia argentina de lo independiente en el rock en la década del ochenta, cuando se construyó un enfrentamiento simbólico entre dos modos de hacer música: el comercial, dependiente de la industria cultural y el de *Los Redonditos* –pretendidamente ajeno a la industria cultural, no comercial, autónomo de los mandatos de los grandes sellos discográficos y gestionado por sus músicos–. Flachsland (2015) señaló que *Virus* y *Los Redondos* plantearon dos modos de vincularse con la cultura de la imagen que tensionaba el espíritu comercial y la conspiración cultural. La importancia de los *Redondos* –y también de *Sumo*– fue señalada por Pujol (2012), quien destacó las prácticas que desarrollaron en el *under*

[91] Lamacchia (2012) ha expuesto: "una agrupación creada por los propios músicos que se proponía actuar en forma independiente y sobre bases cooperativas. Se trataba de algo inédito para la época en el campo de la música popular. MIA fue la primera experiencia que produjo sus discos sin ayuda de terceros, fundó un sello discográfico propio (*Ciclo 3*) y, como si esto fuera poco, un centro cultural" (ídem: 48).

[92] En palabras de Lamacchia (2012: 52-53): "el precio de las producciones discográficas siempre fue accesible para preservar el carácter artístico y no lucrativo del proyecto. Y esto fue posible porque la venta de discos no era el sustento del colectivo, sino que todos realizaban otras actividades que les permitían mantenerse económicamente y, al mismo tiempo, sostener la cooperativa. Tal vez la actividad central era la enseñanza, una apuesta que resume la intención pedagógica del grupo, enfocada a desarrollar en el público y en sus alumnos la capacidad de goce musical".

[93] El 10 de diciembre de 1983 asumió como presidente Raúl Alfonsín, de la Unión Cívica Radical.

de los 70 y los 80, al darle consistencia ética y estética al acto de ser rockero, al margen de la lógica del mercado masivo.

El crecimiento del rock en los años menemista produjo una fragmentación estética y social, señaló Pujol (2010), quien advirtió un interés de los jóvenes hacia lo *underground*, alternativo y "chabón", y destacó el caso de *La Renga* como exponente de la autogestión –y de una posición política a favor de los excluidos que parecía anticipar el clima de efervescencia social–. Según Alabarces (2008) y Alabarces et al. (2008), en el rock barrial –donde prima los públicos de clases populares– se insiste en pensar la cultura rock como resistente, impugnadora y alternativa, y se resalta el mito antinómico "alternativo-comercial" como polaridad ética que define la *no-transa* como norma moral. Según Provéndola (2015: 170-171), "se pasa de una «cultura de la resistencia» –ejercicio que el rock se arroga por naturaleza– a una «cultura del aguante». Una tensión que ya no es externa (hacia todo aquello que el rock opone), sino interna"; aquí el "aguante" denota un pedido de no transar, con códigos y prácticas consideradas ajenas a la dimensión ética del rock y contrarios a lo *careta*, *cheto* e hipócrita. Según Garriga Zucal y Salerno (2008), el *aguante* es un atributo que permite construir una posición dentro del campo y la autenticidad es un rasgo positivo para ponderar el valor de una música u obra y que tiene que ver con el lugar que los músicos ocupan en la industria cultural[94].

En sus inicios el modo de producción del rock "chabón" se caracterizó por la estabilización de circuitos de shows en locales de mediano y pequeño porte, logrados gracias al "aguante" de los seguidores (Semán, 2006a, 2006b; Garriga Zucal y Salerno, 2008) y una participación de los propios artistas en la gestión, con primeros registros fonográficos "independientes" y contratos posteriores con grandes discográficas (Benedetti, 2008). Este rock, según Semán (2006a, 2006b), retoma la práctica del "aguante" como categoría física y moral, de disputa social y parte del negocio; es "un efecto de la relación de los sectores populares con el rock, que tiene rasgos históricos novedosos" (2006a: 63). Semán (2006a, 2006b) planteó que el "rock chabón" fue un invento de las escuchas y selecciones de los públicos quienes resinificaban a sus bandas; este rock inaugura la presencia de músicos de sectores populares (jóvenes pobladores del Gran Buenos Aires, hijos de trabajadores manuales y desempleados) haciendo canciones para un público de similar extracción socio-económica. Según el autor, la ampliación de la base social, demográfica, cultural y el relevo generacional

[94] "Los rockeros valoran a las bandas de acuerdo con la forma en que editan y promocionan sus discos y conciertos, si son –o se volvieron– comerciales o no. Es decir, evalúan a los músicos en base a una combinación de indicadores éticos, estéticos y de política comercial que está vigente desde el principio de la historia del rock en nuestro país" (Garriga Zucal y Salerno, 2008: 68).

produjo nuevas formas de escucha y producción, incitada por el abaratamiento de los costos y el fácil acceso durante el periodo.

Según Gallo y Semán (2015), el "rock chabón" congregó la experiencia de generaciones de sectores sociales que vivieron y constituyeron una narración de la exclusión social en esa música. Semán (2006a) consideró al "rock chabón" como argentinista, plebeyo, precario, obrando en los márgenes del negocio y análogo con el fenómeno de los piqueteros, aunque señaló como diferencia la no intervención del Estado –redefiniendo derechos, instituyendo actores y diálogos–. En este sentido, "la apropiación popular de mecanismos de producción de música mercantilizable se llevó adelante en una zona oscura de negociaciones entre empresas y grupos musicales" (ídem: 74), y el Estado no pudo advertir que el fenómeno exigía nuevas soluciones.

4) Estudios sobre el rock nacional: mito contestatario, resistencia/aguante y vínculos con la política

Diferentes estudios abordan, desde las Ciencias Sociales, los vínculos –dinámicos y conflictivos– que el rock nacional estableció, desde sus orígenes hasta la actualidad, con el poder político (Alabarces, 1995, 2008; Alabarces y Varela, 1988; Alabarces et al., 2008; Beltrán Fuentes, 1989; Boix, 2016a, 2018; Delgado, 2015; Di Cione, 2015; Di Marco, 1997; Díaz, 2005; Fernández Bitar, 1993, 2015; Flachsland, 2015; Garriga Zucal, 2008; Garriga Zucal y Salerno, 2008; Lamacchia, 2012; Lucena, 2012; Lunardelli, 2002; Manzano, 2010a, 2010b,2014, 2015; Noble, 1997; Polimeni, 2002; Provéndola, 2015; Pujol, 2002, 2003, 2007a, 2007b, 2010, 2012, 2013, 2015a, 2015b, 2019; Quiña, 2012a, 2012b, 2014a; Salerno, 2008; Semán, 2006a, 2006b, 2016, 2019; Semán y Miguez, 2006; Semán y Vila, 1999, 2008, 2015; Semán et al.,2004; Svampa, 2000; Vila, 1985,1987a, 1987b, 1987c, 1989, 1995, 1996, 2010; Wortman, 2009e; Zenobi, 2011; entre otros)[95]. Entre estos estudios, enfocaré en aquellos que evidencian acercamientos entre artistas y el Estado durante diferentes contextos socio-histórico.

El trabajo pionero de Vila (1985) introdujo la noción "música de uso" para pensar la existencia de una música capaz de representar a la juventud; allí, el fenómeno rockero es caracterizado como policlasista y compuesto por jóvenes que usaron al rock para conformar

[95] Según ha señalado Boix (2017a), las investigaciones que tomaron como objeto al rock nacional, al preguntarse sobre su relación con la política, han privilegiado las dimensiones interpretativas y autorales de los músicos y/o los usos identitarios que hacían los públicos de sus producciones. En este sentido, las letras de rock han sido la fuente más consultada para afirmar la resistencia que asume un carácter estético, perdiendo de vista las mediaciones múltiples que hacían a esta música. Se recomienda leer la historia del campo de investigación que realizó Boix (2018) sobre la literatura que vincula rock nacional mercado y política, allí planteó que el rock nacional no es una entidad, un género o un movimiento, sino un proceso donde intervienen múltiples elementos.

una resistencia antidictatorial, alrededor de recitales masivos que sirvieron como refugio generacional frente a la desarticulación de los colectivos y la restricción de la sociabilidad. Posteriormente, Alabarces (1995) definió una "homogenización imaginaria" para una "heterogeneidad irreductible". Como se verá más adelante, esa concepción "mecanicista" –que plantea grupos previamente definidos– no es fructífera para analizar los fenómenos musicales actuales; incluso Vila (1996), en análisis posteriores, reconoció haber homogeneizado al sujeto rockero –sin tener en cuenta las fragmentaciones producidas con la reapertura democrática– e incorporó cambios en las formas de abordar las identidades colectivas, considerando a la música como práctica y proceso social y estético en el que las personas dan sentido a las relaciones. Semán y Vila (2008) señalaron que no puede afirmarse una adhesión de consumo musical, y que la apropiación de la música es móvil y situacional –y no fija ni homogénea–.

En un trabajo reciente, Boix (2018) propuso que la relación entre rock y mercado –grandes discográficas–, y la insistencia en el dilema complaciente-comprometido, se sostiene por el interés de mostrar el carácter resistente del rock y su papel en la conformación de las identidades de grupos juveniles; mientras que se le brindó poca atención a los mecanismos de producción, las instituciones musicales y las trayectorias de los artistas. Según la autora, en vez de ver al mercado y al Estado como elementos o mediaciones que constituyen al fenómeno se los ve como externos. Boix (2018) señaló que los abordajes sobre rock en Argentina intentaron encontrar una homogeneidad posible y una función social positiva, habilitada por la mirada subculturalista que fundo el campo al plantear la tesis del rock como resistencia. Boix (2018) refirió que aunque se abandonó el marco subculturalista, la tesis de la resistencia planteada en el trabajo pionero de Vila (1985) ha permanecido en los abordajes contemporáneos; y mientras que ciertos trabajos discuten las características de la resistencia, sostienen un concepto resistente para definir al rock. En este sentido, Pujol (2007a) en vez de resistencia habló de refugio; Alabarces (1995) y Alabarces et al. (2008) focalizaron en la relación entre el rock y la identidad juvenil y Díaz (2005) dio cuenta de una recurrente politicidad en el rock local basada en una actitud transgresora más que resistente.

Según Pujol (2007a), en sus inicios el rock nacional fue excluyente, su identidad se definió por aquello que rechazaba o contraponía y sus temas expresaba deseos de libertad y aludían a un agresor: el sistema o el *establishment* (Pujol, 2010, 2019). Para Garriga Zucal y Salerno (2008: 84), "en el espacio del rock el poder suele ser caracterizado como una virtud negativa adjudicada a una alteridad extra musical (los políticos, la policía, etc.)", y, en este sentido, se presta oposición a un conjunto de actores o de instituciones y se acuerda y/o apoya a otras. Según Provéndola (2015) y Flachsland (2015), el rock comenzó su construcción local

en los márgenes de la política –y de la militancia– debido a que la consideraba sumergida en el mundo adulto, porque no armonizaba con el ideal rockero de cambio interno y porque chocaba con su origen norteamericano y británico. Alabarces (2008) y Alabarces et al. (2008) plantearon que el contenido impugnador del rock, hasta medidos de los setenta, solía recubrirse de una vaga y confusa retórica *anti-sistema*; y que la cultura rock competía en la capacidad de interpelar a los jóvenes, de forma desventajosa, con la masiva politización de la juventud argentina, siendo el socialismo más seductor, convincente y completo que la retórica rockera[96].

Díaz (2005) señaló un primer periodo en la historia del rock nacional, entre mediados de los 60 y comienzos de los 70, donde los músicos se apropiaron de discursos contraculturales. Pujol (2015b, 2019) abordó el periodo 1966 y 1973[97] y señaló que, durante los gobiernos militares, los jóvenes se vieron afectados por las razias en lugares públicos, las detenciones arbitrarias y la censura de canciones y artistas; a su vez, insistió en las tensiones entre rockeros y militantes políticos y la distancia entre pacifismo *hippie* –la idea de contracultura pacifica, personal y autoconsciente– y acción armada, y en la separación entre rock y canción de protesta (Pujol, 2019). El mismo autor (2013, 2015b) señaló un correlato entre la turbulencia política y social del país y el crecimiento del rock, una música alejada de la utopía revolucionaria y de contenidos políticos que expresó la brecha generacional. Provéndola (2015) señaló que el inédito nivel de violencia institucional con que asomó la década del setenta inspiró las primeras canciones que asumieron una inédita posición política, lo cual aumentaría la censura hacia las mismas.

Pujol (2019) señaló la importancia de los hechos socio-políticos del periodo democrático que se abre en 1973, con Cámpora y Perón, durante el cual la política y la música entablaron relación para integrarse o para excluirse, y el rock vivenció un inédito terreno de libertades artísticas –creció la cantidad de ediciones discográficas, de recitales y la presencia en medios gráficos y audiovisuales–; incluso, resaltó el valor simbólico que empezaban a cobrar los recitales, donde la juventud se afianzaba como actor político y social. El autor señaló el *Festival del Triunfo Penonista* (realizado el 31 de marzo de 1973, en el *Estadio de Argentinos Juniors*) cuya organización estuvo a cargo del productor Jorge Álvarez, allí participaron grupos

[96] En un contexto donde el límite entre militantes políticos y rockeros estaba marcado, Provéndola (2015) señaló que el excepcional y breve paso de Spinetta y del Guercio por la agrupación liderada por Rodolfo Galimberti –referente de la Juventud Peronista– encarna el proceso incipiente de incorporación que el rock comenzó a mantener con el poder político y los procesos de legitimación cultural que propone; y postuló que el Estado permitió la primera aparición pública del rock argentino en 1969, cuando la Dirección de Cultura porteña cedió un anfiteatro para que la revista *Pinap* organizara un festival con artistas emergentes.

[97] Primera dictadura militar de tipo permanente en Argentina, la cual depuso al gobierno de Arturo Illia. Durante la Revolución Argentina se sucedieron Onganía, Levingston y Lanusse.

y solistas del movimiento del rock argentino. Por su parte, Alabarces (1995) consideró la celebración de la victoria electoral como "la única aparición de músicos de rock en actividades partidarias, hasta las campañas de 1983" (ídem: 59), y explicó la participación de las bandas por el vínculo que tenían con los firestones del Oeste –en su mayoría peronistas–[98].

Provéndola (2015) relató que, en este contexto, muchos artistas politizaron sus ideas y expuso los casos de León Gieco –quien elogió personalmente a Cámpora–, de los músicos de rock que se asumían peronistas y de quienes aceptaron la invitación al *Festival del Triunfo Peronista* "estableciendo así la primera presencia del rock argentino en un acto político formal" (ídem: 91). Aunque, señaló el estado de violencia inédito en tiempos democráticos tras la muerte de Perón, en 1974, la creación de la Alianza Anticomunista Argentina (AAA) y el fin del periodo con la llegada del Proceso de Reorganización Nacional[99] y el Terrorismo de Estado.

En su periodización, Vila (1985, 1987c) relacionó rock nacional y dictadura (1976-1983) y señaló que, con la persecución y represión hacia el movimiento estudiantil y las juventudes políticas, el rock nacional se afianzó como ámbito de construcción identitaria de los jóvenes que "resistían" o soportaban el régimen militar y los recitales se beneficiaron –a diferencia de las ediciones discográficas– y devinieron ámbitos privilegiados de constitución identitaria (Vila, 2010). Según Vila (1985), la "actitud contestataria del rock se establece frente a un sistema social caracterizado como hipócrita, represivo, violento, materialista, individualista, rutinario, alienado, superfluo y autoritario" (ídem: 124). Vila (2010) destacó que la censura era burlada en los recitales y en publicaciones gráficas, y que una vez que se relacionó al rock con la subversión, la dictadura pasó a desarticular el circuito de los recitales y crear listas negras, lo que implicó la disolución de bandas y la migración de artistas. A su vez, Vila (1989) evidenció que durante el periodo, las disputas intrarockeras no se reprodujeron.

En coincidencia con el planteo de Vila (1985), una serie de trabajos (Vila, 1987a, 1989; Alabarces, 1995; Díaz, 2005; Pujol, 2013) coinciden en señalar que durante el periodo dictatorial la clausura y el desmantelamiento de agrupamientos políticos le permitió al rock, como movimiento social, canalizar gran parte de la constitución de las identidades juveniles; y que el recital masivo apareció como forma de reemplazar la agrupación colectiva y publica y

[98] Pujol (2019) señaló que en sus comienzos el rock argentino parecía ser expresión de jóvenes de clase media urbana, pero que en 1973 expresaba también a la juventud del cordón industrial; destacó aquí el caso de los firestone, un público barrial –jóvenes suburbanos– que se movilizaba hacia el microcentro.

[99] Nombre con el que se autodenominó al golpe cívico-militar que el 24 de marzo de 1976 derrocó al gobierno constitucional de la presidenta María Estela Martínez de Perón. Se sucedieron hasta 1983 cuatro juntas militares encabezadas por Videla, Viola, Galtieri y Bignone.

como gesto resistente[100]. En este sentido, Alabarces (1995) ha planteado que el rock configuró una imagen resistente frente a la dictadura militar que impuso censuras y razias a la salida y entrada de los conciertos.

Según Pujol (2012, 2013), pese a la represión y censura[101], la actividad musical no se interrumpió y creció la cantidad de recitales –como lugar de contacto, pertenencia y gesto político–; por lo que hablar de resistencia cultural a la dictadura resulta excesiva. En palabras de Pujol (2013:21): "no hubo quema de discos, pero sí discos de difusión restringida o directamente prohibida. No hubo músicos de rock desaparecidos, pero sí algunos secuestrados, torturados y amenazados". Mientras que al rock le costaba grabar y acceder a los sellos discográficos y a la difusión radial, los recitales se mantenían como canal privilegiado (Pujol, 2013) y como factor de agrupación colectiva (Provéndola, 2015). Según Provéndola (2015), pese al escenario hostil marcado por censuras, listas negras con temas prohibidos y detenciones de músicos y públicos –aunque no por razones ideológicas–, no hubo una persecución sistemática como en otras ramas de la cultura y el rock pudo conservar un pequeño mercado y un ritmo de conciertos en vivo, además de que los rockeros serían convocados por Viola, Galtieri y la esposa de Videla.

A partir de la masividad lograda por el movimiento, se señaló la estrategia de dialogo de la naciente administración militar con el movimiento rock (Vila, 2010) y varios momentos de encuentro entre sus artistas y el poder –aunque no implicaron ningún trasfondo cultural– (Provéndola, 2015). Según Pujol (2013), el rock sellaba pequeñas alianzas con la gestión pública, como cuando, en 1981, Viola buscó acercarse a los jóvenes y mediante su asesor de Juventud –el periodista Alfredo Olivera– habilitó conversaciones con músicos y productores, donde sobraron promesas. También sobresale el *Festival de la Genética Humana*, que contó con la intervención de la mujer de Videla (Pujol, 2013). Según Provéndola (2015), pese al Terrorismo de Estado y la censura, los músicos gozaron de beneficios como la construcción, en 1978, del *Estadio Obras Sanitarias* o el auspicio que ATC brindó, en 1980, a un show gratuito de *Serú Girán*.

[100] Según Alabarces et al. (2008), si la desventaja frente a lo político hacía que la condición de resistente se probara sólo en su relación con la industria cultural, la desaparición de lo político en la represión dictatorial le permitió al rock ocupar todo el campo de las culturas juveniles; así, percibida y autopersibida como resistente e impugnadora, la cultura rock capturó sujetos urbanos y de clases medias, y en sus márgenes a jóvenes de clases populares.

[101] Pujol (2012, 2013) explicó que los agentes de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) incautaban "discos guerrilla" –aquellos que incitaban a la revolución–; pero, pese a la censura, dada su inmaterialidad, la música no dejaba de sonar. A su vez, el accionar del aparato represivo sobre los espacios públicos censuró la circulación de música vinculada con la subversión política y moral (Pujol, 2012). Es así que, "al carecer de prontuario político, el rock nacional recogió la antorcha de la contestación política, siempre de los módicos límites de lo tolerado" (ídem: 171).

Tal como planteó Levaggi (2010), la bibliografía académica coincide en señalarla a la Guerra de Malvinas, iniciada en abril de 1982, como punto de inflexión; pues con la prohibición de transmitir música en ingles en los medios masivos –y el incremento de la libertad de expresión– el rock se benefició al acceder a la difusión masiva, incorporar nuevos públicos (Vila, 1985, 1987c; Díaz, 2005) e incorporarse definitivamente al mercado discográfico (Vila, 2010), convirtiéndose en un fenómeno de masas (Pujol, 2012, 2013, 2015a) y anexándose la etiqueta nacional (Flachsland, 2015; Provéndola, 2015). Según Pujol (2012), las listas negras y las canciones prohibidas pasaron al archivo y por primera vez el rock argentino –que previo a Malvinas se desarrollaba en la zona menos productiva de las industrias culturales– tenía un espacio masivo en la radio (Pujol, 2013, 2015a).

A su vez, el *Festival de la Solidaridad Latinoamericana* –organizado por la Junta Militar, ejecutado por músicos y productores y celebrado en *Obras Sanitarias* el 16 de mayo de 1982–, junto a las nuevas condiciones de producción que prohibía la difusión de música en inglés, instauró el predominio de la música nacional y básicamente del rock, con la explosión discográfica generada, la mayor difusión y posibilidades de grabación y el aumento de shows y espectadores (Alabarces, 1995; Flachsland, 2015; Provéndola, 2015); además de iluminar los primeros acercamientos estrechos entre rock y política en argentina, aunque con fines propagandísticos (Provéndola, 2015). Pujol (2013), Provéndola (2015) y Flachsland (2015) remarcaron que la postura pacifista del rock –que lo había distanciado de la guerrilla– entró en contradicción con los fines bélicos y el Festival y, aunque los músicos no fueron obligados a participar, señalaron que las bandas *Virus* y *Los Violadores* se negaron a hacerlo.

En los 80, el rock y las identidades juveniles se fragmentaron, surgieron nuevos canales de expresión, nuevos estilos y nuevas narrativas al perderse el enemigo unificador; con lo cual, una serie de trabajos (Vila, 1989, 2010; Alabarces, 1995; Semán y Vila, 1999; Salerno, 2007) plantean que el rock nacional deja de ocupar el lugar central que durante la dictadura ocupó como sostén de la identidad juvenil y pierde eficacia interpeladora. De este modo, instalado definitivamente como fenómeno cultural de masas, el rock deja de asumirse como marginal, pierde contenido político y se aspiran a un refinamiento sonoro y visual, según Provéndola (2015). Por su parte, Pujol (2010) señaló un giro temático desde un devaluado compromiso sociopolítico hacia el amor romántico.

Distintos autores (Alabarces, 1995; Pujol, 2013; Provéndola, 2015; Vila, 2010) coincidieron en señalar que con la restitución democrática, la irrupción de la política y las elecciones, se dio una confluencia entre rock nacional y política, donde músicos participaron en campañas partidarias, actos políticos y actividades estatales; aunque la articulación fue

problemática y se truncó con las sanciones de las leyes de punto final y de obediencia debida (1986-1987). La restitución democrática significó el estreno del *markheting* político en una decisión electoral, según Provéndola (2015), quien además de señalar la adhesión de rockeros a la candidatura de Alfonsín, el festival cordobés *Chateau Rock* (1985) y la campaña presidencial de 1989, donde se acudió al rock para penetrar al electorado juvenil[102]; señaló fallas en la relación rock política, como cuando en 1987 el Secretario de Cultura porteño eliminó al rock de los eventos gratuitos de verano aludiéndole actos de violencia o como cuando Vicentico, en un evento del Radicalismo, le negó una fotografía a un diputado al vincularlo con la Ley de Obediencia Debida.

Alabarces et al. (2008) señalaron que, durante los veinte años posteriores a la Guerra de Malvinas, el rock se fue fragmentando (en subgéneros), despolitizando (el *mainstream* abandona las metáforas y focaliza en lo cotidiano/amoroso), *jet-setizando* (al acceder al gran público, los medios y el show *busines*), sus intérpretes se han domesticando (hacia fines de los noventa y comienzos del 2000), carnavalizando (con la actuación corporal del público, el uso de bengalas y banderas), conservadurizando musicalmente (perdiendo capacidad de innovación), masculinizando y radicalizando sus diferencias (se forman tribus y se nombra al no-rock como *chetos* o *negros*); y que las polaridades pasaron a organizarse según la lógica *aguantadora*, mientras que otros sectores reivindicaron legitimidades estéticas e inventaron el termino *chabón*.

Según Pujol (2012), el rock de los 90 se posicionó contra el menemismo y su plan privatizador y su público era el producto social de la desregulación laboral, la marginación juvenil, la crisis educativa y la desocupación[103]. Lo que los medios, la crítica y el público denominaron "rock chabón"[104] fue estudiado por Semán y Vila (1999) y Semán (2006a, 2006b), quienes lo describieron como el rock de la primera generación de jóvenes que experimentaron las transformaciones económicas, culturales y sociales post-dictadura y menemista; un rock que interpeló a sectores juveniles populares urbanos con una retórica neocontestataria, barrial y

[102] Según Noble (1997), la intervención del Estado como *sponsor* produce una contradicción simbólica en el rock, dado que durante el gobierno radical, el rock participó en eventos oficiales y obtuvo nuevos espacios antes vedados. En este sentido, Noble (1997) asumió esta relación del rock con el Estado en términos de captación clientelistica. Por su parte, Provéndola (2015) ha señalado a una serie de artistas que se convirtieron en una fija de mecenazgo político en la década.

[103] Sus canciones "hablan del barrio, del futbol, de los estragos de la noche, del «aguante» como una actitud ambigua entre el exceso físico y la resistencia política. Este rock, nuevo en su respaldo social y clásico en su forma musical, parte de la matriz independiente pero se expresa con un lenguaje de comunicabilidad amplia e inclusiva, con especial llegada en los jóvenes de los sectores populares" (Pujol, 2012: 216).

[104] Según Alabarces et al. (2008: 45): "se trata de una operación estigmatizadora producida por periodistas de clases medias que buscaron clasificar a públicos preferentemente de clases populares". Este rock, para Provéndola (2015), es considerado por un sector como el empobrecimiento moral e intelectual del rock.

nacionalista[105]. Para Flachsland (2015), este rock musicalizó la caída de las clases medias, a las que pertenecía mayoritariamente, y la existencia de una juventud que toleraba el derrumbe del Estado, el trabajo, la familia y el ascenso social[106].

Provéndola (2015) señaló la identificación –y sentido de pertenencia– que se da entre el público y el artista y entre este rock y las Madres de Plaza de Mayo –con su actitud antipolicial– ; cuestión que se observa en eventos donde actuaron artistas de rock, como el realizado en Plaza de Mayo por los 20 años del Golpe de Estado y el *Festival por los 20 años de las Madres* en el *Estadio Ferro*. Vila (2010) ya había advertido que con la vuelta de la democracia los partidos políticos y el movimiento de los derechos humanos buscaron alianzas con los rockeros para movilizar sus consignas y, en comparación con las alianzas inestables entre el rock y los partidos, la relación entre el movimiento de los derechos humanos y el rock nacional ha funcionado de forma más estable, siendo sus músicos convocado por las Madres y estableciéndose sentidos contra la dictadura.

Provéndola (2015) registró en la época vínculos entre músicos de rock y el gobierno, como cuando, el 27 de diciembre de 1989, un grupo de rockeros fue convocado a la Casa Rosada donde solicitaron espacios de difusión, promoción y la federalización del rock; dicha reunión entre Menem y los rockeros (con promesas incumplidas) "marcó la huella de lo que sería el rock en la agenda presidencial: meros encuentros para la foto, sin ningún tipo de trasfondo cultural" (ídem: 165)[107]. Provéndola (2015) señaló que los indultos sancionados por Menem, entre 1989 y 1990, ocasionaron críticas por parte de músicos de rock, zanjando nuevamente la grieta ideológica entre el poder político y el rock; además resaltó la violencia institucional y el asedio policial que tiene al Caso Bulacio como punto paradigmático. Por otro lado, señaló que mientras la década concluía con la actividad política desprestigiada (por el vaciamiento institucional del menemismo), el rock se instalaba como un factor interpelador de la juventud y de otros sectores sociales.

[105] Desde mediados de los años sesenta hasta parte de los noventa, la clase media nutrió al movimiento de músicos y compositores y le aportó público a sus músicos y grupos; en cambio en los sectores populares la tradición roquera se presentaba de forma infrecuente, con bandas provenientes del heavy metal que, en los ochenta, mostraron divisiones clasistas en el rock (Semán, 2006a, 2006b). Según Pujol (2019), la música *beat* emergió, en los años sesenta, de una juventud de clase media porteña.

[106] Según Flachsland (2015), el heavy metal y el llamado "rock chabón" son estilos musicales de los jóvenes de sectores populares de la Argentina de la exclusión, los cuales apelan a un discurso nacionalista y ponderan el "aguante"; y mientras el "rock chabón" surge con la fractura económica y cultura de los noventa, ya desde los ochenta el heavy disputaba los gustos musicales suburbanos.

[107] Provéndola (2015) señaló que Menem, en 1995, recibió en la residencia presidencial de Olivos a los *Rolling Stones*, utilizando nuevamente al rock para acercarse al electorado joven; y que se reunió con Charly García quien anteriormente había amenazado con irse del país si Menen ganaba las elecciones.

Según expresó Provéndola (2015), la necesidad de buscar legitimación cultural, llevó a la gestión de Fernando de la Rúa (periodo: 1999-2001) a acercarse al rock como el Estado nunca antes lo había hecho, fomentando ciclos de recitales como el *Argentina en vivo*, el cual convocó a los artistas más representativos y a gran cantidad de espectadores; sin embargo "la inestabilidad social y política ocasionada en diciembre de 2001 tras la dimisión de Fernando de la Rúa frustró cualquier posibilidad de involucrar al rock en políticas culturales" (ídem: 180). Durante el periodo 2001-2003, caracterizado por una crisis institucional y de legitimidad, Provéndola (2015) señaló que el rock volvió a ocupar el espacio de crítica social, y mucho más con el asesinato de Kosteky y Santillán[108] que operó como un fuerte dador de sentido para el rock, dado que "sobre ellos se expandía la figura del joven como sujeto oprimido pero comprometido. Con el agregado de que ambos escuchaban y consumían rock" (ídem: 180).

5) Cromañón: el impulso para la participación y organización de los/as músicos/as

Luego de la crisis de 2001, se produce en el país un movimiento de músicos autodenominados "independientes" que irrumpe en el espacio público –mediante su uso y como forma de plantear demandas sociales– y una coincidencia entre artistas musicales y agentes estatales (Lamacchia, 2012; Quiña, 2012a, 2014a, 2020; Boix, 2015b). Quiña (2012a, 2012b, 2012c, 2013a, 2013b, 2014a, 2020) abordó el desarrollo y crecimiento, durante el contexto de crisis y poscrisis argentina, de la producción musical independiente en la ciudad de Buenos Aires, la cual fue favorecida por: la proliferación de colectivos de artistas –algunos en vínculo con movimientos sociales– donde el trabajo grupal y la participación colectiva fueron centrales; el impulso autogestivo en cultura; la revitalización de lo público y el aprovechamiento de espacios públicos, pequeñas salas, bares, "fabricas recuperadas" –y sus nuevos usos en la producción y circulación de arte– y de vínculos familiares y/o de amistad[109]. Pese a que en el siguiente apartado profundizaré en los nuevos vínculos entre rock y política bajo los nuevos

[108] Conocida como Masacre de Avellaneda, el 26 de junio de 2002, en las inmediaciones de la Estación Avellaneda, los dos jóvenes militantes fueron asesinados por efectivos de las fuerzas de seguridad, en medio de un clima de manifestaciones, protestas, cacerolazos, cortes de ruta y represión policial que primó durante la presidencia de Eduardo Duhalde.

[109] Según Quiña (2014a, 2020), el desarrollo de la producción musical independiente tuvo lugar en un contexto de crisis del negocio de las grandes discográficas multinacionales, hacia fines de la década del noventa, y de creciente participación social y política donde las relaciones familiares y de amistad fueron centrales como estrategias de supervivencia ante la crisis económica. Lo dicho dio lugar a experiencias culturales novedosas de carácter colectivo, asambleario, comunitario y barrial que impulsaron la producción musical independiente, la cual se afianzó mediante el desarrollo y masificación de las tecnologías digitales utilizadas en el trabajo editorial. Según Quiña (2020), la protesta social construyó espacios y vínculos con ámbitos culturales –es el caso de las asambleas barriales, un fenómeno político surgido entre diciembre de 2001 y enero de 2002, que desplegó una actividad cultural y estableció vínculos con artistas, centros culturales y "fabricas recuperadas"– generando instancias de participación social y relaciones horizontales.

contextos, es menester señalar aquí una breve introducción sobre otro hecho significativo que marcó un quiebre en el rock e impulsó la participación y organización de los/as músicos/as.

En el nuevo siglo, la Tragedia de Cromañón[110] trastocó la situación de los locales de música en vivo en Capital Federal y el conurbano bonaerense, al generar normas de control que redujeron el circuito y limitaron la práctica y circulación de música, sobretodo la independiente (Lamacchia, 2012). Provéndola (2015) señaló que la escena del rock padeció devastadoras consecuencias culturales y laborales: sus prácticas y ritualidades se sometieron a juicio, se ordenó la clausura masiva de salas de conciertos y la actividad cesó bruscamente. A partir del hecho, Lamacchia (2012) señaló que los espectáculos de música en vivo comenzaron a considerarse peligrosos y que quedaron pocos lugares para realizar shows –los más grandes, caros e inaccesibles para los músicos independientes–, mientras que muchos sitios concurridos por artistas *under* se cerraron por razones de seguridad y fueron objeto de infundadas clausuras. Provéndola (2015) señaló una brecha en la escena rockera pos-Cromañón entre los artistas convocantes que sobrevivieron en salas de gran capacidad y quienes quedaron marginados por la falta de lugares pequeños y medianos y por el cierre de sitios de rock.

El planteo de Semán (2006a) considera a la violenta reacción que responsabilizó al "rock chabón*"* por la Tragedia de Cromañón, en términos de venganza de clase[111]; según este argumento, los rockeros de clase media y sus estéticas se vengan del "rock chabón" por haber desafiado su hegemonía y apropiarse de un espacio cultural que hasta entonces les era propio, y expresan su rabia condenando al "rock chabón" y vinculándolo con la pobreza estética y la decadencia de la nación. En la misma línea, según Flachsland (2015), a partir de la tragedia algunos músicos manifestaron su disconformidad con la llegada de los sectores populares al rock, conjugando enojos generacionales y reacciones de clase, generando el fin de un espacio común, de una tradición y un lazo entre los músicos.

[110] Incendio ocurrido el 30 de diciembre de 2004, cuando una bengala impactó en la cobertura inflamable del techo del local *República Cromañón* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) durante el recital de la banda *Callejeros*. Como consecuencia del hecho 194 jóvenes perdieron la vida y una cifra incalculable sufrió consecuencias traumáticas a nivel físico y psíquico. La tragedia conjugo varios factores: el local no cumplía con las normativas municipales vigentes de seguridad, carecía de materiales ignífugos, la capacidad del lugar fue desbordada y las salidas de emergencia estaban clausuradas. Luego del hecho, Aníbal Ibarra (Jefe de Gobierno porteño) fue destituido mediante un juicio político; Omar Chabón (el gerente del lugar) y los músicos de *Callejeros* condenados a prisión. Sobre el tema, Zenobi (2011) ha analizado el colectivo de demanda de justicia *movimiento Cromañón*, conformado por familiares y sobrevivientes de la masacre. Por su parte, Cingolani (2020) ha relatado en primera persona las consecuencias que la tragedia produjo en los jóvenes y las criticas estigmatizadoras que recayeron en las bandas.

[111] Según Semán (2006a), las críticas formuladas por periodistas, críticos y músicos son las mismas "que ejercía una parte del rock antes de esa tragedia, pero adquieren amplitud mediática y se tornan abiertamente ofensivas" (ídem: 75). Sobresale el caso del periodista Sergio Marchi (2005), quien realizó una conexión entre el protagonismo del público, el aguante/reviente, el pogo, el uso de pirotecnia y banderas y Cromañón.

Mientras el rock barrial era acusado de carecer de "novedad estética" y de generar una tragedia (Alabarces et al., 2008), otra vertiente aparecía como relevo y era asociada a la electrónica y al pop (Gallo y Semán, 2010) y percibida como afín al *establishment* (Graziano, 2011); en tal sentido, Boix (2019) refirió que el *indie* supuso una novedad y se volvió central en la zona metropolitana de Buenos Aires, y exponencialmente en La Plata. Según Boix (2017b), luego de los años 2000, en La Plata, se estabilizó una música *indie* configurada mediante la institucionalidad de sellos musicales, un componente estudiantil y universitario, prácticas económicamente sustentables y usos de nuevas tecnologías. Sobre el caso platense, Cingolani (2019, 2020) planteó que Cromañón generó un florecimiento de bandas vinculadas a la vertiente *indie* del rock local, en detrimento de las ligadas al rock barrial –las cuales, luego de la tragedia, sufrieron estigmatización y exclusión de espacios de música y difusión–. A su vez, Igarzabal (2018) vinculó el auge del *indie* con las dificultades para tocar en vivo, la crisis de las grandes discográficas y las posibilidades que ofrece Internet y las nuevas tecnologías a la actividad musical.

Gallo y Semán (2015) y Boix et al. (2018) señalaron que la crisis de las formas estéticas y organizativas que acarreó Cromañón cambió la dinámica espacial de las presentaciones musicales y aceleró la crítica de ciertas variantes del rock, en un marco de transformaciones en las preferencias musicales y redefiniciones en los gustos, donde el rock nacional perdió la centralidad que había ostentado entre los jóvenes de clases medias y el gusto adquirió carácter móvil y plural[112]. A su vez, expusieron que la introducción de un nuevo panorama estético y tecnológico –que influyó en la apropiación, producción, consumo y reproducción de música y brindó autonomía de las grandes discográficas, que perdieron centralidad– hizo emerger pequeñas y medianas escenas, estéticas y organizaciones musicales novedosas –de producción independiente que componen instancias de creación, circulación y consumo de música–, como el *indie* platense, el pop y el *dance*, en ciudades como Buenos Aires y La Plata.

Esta nueva configuración de preferencias y producción plural está poblada por una red de artistas, sellos, sitios virtuales de escucha, presentación y circulación de música y locales de música, y fue potenciada por las nuevas tecnologías (Gallo y Semán, 2015) y por las transformaciones en el uso del tiempo libre y la generalización de un modelo en que músicos y

[112] Para Boix (2016), el rock nacional ya no puede pensarse como un todo o un movimiento y ya no es la única música etiquetada como joven; la dispersión de la producción y escucha musical actual pluraliza lo que se etiqueta como rock y le quita su lugar otrora central (Semán, 2016). Desde su experiencia etnográfica en escenas musicales contemporáneas, Boix (2018) señaló que entre los músicos jóvenes la idea de rock nacional designa a lo establecido o un género caduco, sin novedad y riesgo. Por su parte, Semán (2015a) y Gallo y Semán (2015) plantearon rupturas en el gusto musical, pues ya no es homogéneo ni hay correspondencia entre escenas musicales y grupos sociales.

públicos coproducen el valor de un proyecto musical (Boix et al., 2018). Según Gallo y Semán (2015) y Boix et al. (2018), este nuevo modo de relacionarse con la música implica nuevos usos e incluye tecnologías, estéticas y una articulación colectiva y organizativa, donde la producción independiente "construye su independencia en diálogo, negociación y tensión con diversas instancias del mercado y el estado" (Gallo y Semán: 2015: 19). Según Gallo y Semán (2015), los músicos incorporan la necesidad de encarar las relaciones con el mercado y el valor de las nuevas tecnologías que facilitan tareas de difusión, gestión, grabación, para gestionar y mantener autonomía estética de los proyectos y lograr compensación económica.

Diferentes trabajos (Boix, 2018, 2019; Boix et al., 2018; Gallo y Semán, 2015; Semán, 2015a, Semán y Vila, 2008) proponen reformular la noción de música de uso de Vila (1985, 1987b). Boix (2019) y Boix et al. (2018) plantearon que las escenas musicales contemporáneas, como el *indie*, ya no tienen que ver con una forma de identificarse con la música, sino con una nueva forma de hacer: de relacionarse para producir y consumir una música que es trangenero y que opera de forma diferente a lo masivo y micro, y donde *gestionar*, *mezclar* y *habitar*[113] constituyen la experiencia musical y una forma de acción colectiva entre jóvenes que participan en emprendimientos musicales independientes. Según Boix et al. (2018), la denominación "sello" designa nuevas prácticas y sentidos, son instituciones integradas por artistas que gestionan obras propias y ajenas y realizan actividades creativas que hacen emerger la música. Según Boix (2017a), los sellos musicales constituidos en la región metropolitana de Buenos Aires, mediante el uso de las tecnologías y el trabajo colectivo, se diferencian de los sellos discográficos tradicionales dado que trascienden la edición de discos y realizan una serie de actividades por las que se produce la organización social de la música, como organizar eventos, alquilar equipos, fabricar y vender *merchandising*. Entonces, Boix (2017a) propuso comprenderlos como instituciones de mediación (Hennion, 2002) que constituyen a la música aprovechando las nuevas tecnologías, la nueva conformación de los públicos y las nuevas relaciones con instancias estatales.

Desde otra perspectiva, Lamacchia (2012) señaló que los inconvenientes que afrontan los músicos en las etapas de difusión, distribución y actuación en vivo se complejizaron luego de Cromañón, siendo los autogestionados los más perjudicados por la falta de lugares para tocar

[113] *Gestionar*, *Mezclar* y *Habitar* describen una situación en que nuevas tecnologías, situaciones económicas y aprendizaje de una actividad de producción y consumo redefinen el panorama de prácticas musicales de la que surgen producciones y modos de producción, preferencia, profesionalización y liderazgo musical (Gallo y Semán, 2015). Según esta propuesta, *gestionar* es parte de la actividad del músico; *mezclar* se vincula con la transgenericidad musical y *habitar* alude a la relación entre música, evento y lugar, donde las dinámicas colaborativas implican nociones de amistad y localización que permiten sostener los proyectos musicales emergentes.

y la práctica usual de "pagar para tocar"; además expuso que, aunque estos se vean favorecidos por el avance tecnológico –que brinda posibilidades para la grabación, la mezcla, la fabricación, la difusión y la actividad en vivo–, deben lidiar con la falta de espacios, recursos y contactos. Lamacchia (2012) señaló dificultades y la falta de posibilidades materiales como el acceso a los medios masivos de comunicación, a las distribuidoras de discos y a los locales de música en vivo. Según Quiña (2014b), la reducción de salas habilitadas y la intervención de pequeños sellos tras la caída en la venta de discos han colaborado en la consolidación del modelo de "pagar para tocar" –al forzar a los propietarios de salas a capitalizarse tras las nuevas normativas– y en la elevación del canon exigido por las salas a los músicos –dada la demanda de los sellos discográficos interesados en organizar conciertos–. Para el autor (2012b), Cromañón sirvió a los intereses de pequeños capitales de salas de música en vivo, con lo cual la producción musical independiente depende de la existencia de un público que pague entradas; y es ahí donde Quiña (2012b) advirtió la contradicción entre la consideración del músico independiente como trabajador y la pretensión de ajenidad a la relación mercantil.

Tal como expuso Lamacchia (2012), por estas dificultades para la música en vivo, en 2005 algunos músicos comenzaron a movilizarse y a formar agrupaciones como la Asamblea de Músicos Independientes en La Plata y MUR en Ciudad de Buenos Aires[114]. Lamacchia (2012) destacó que la UMI, como colectivo de trabajo de músicos autogestionados y organizados[115], intervino para conseguir beneficios colectivos y reclamó al Estado por una norma que proteja y ampare al músico –como artista y trabajador– y resguarde la actividad, luchando por lugares para tocar y por mayor difusión; además señaló acciones como el envío de cartas documento al Gobierno porteño –por la persecución a la actividad musical–, la recolección de firmas, las manifestaciones contra la normativa que regulaba la música en vivo. Para Lamacchia (2012), las "organizaciones de músicos asumen la necesidad de la presencia del Estado a través del otorgamiento de herramientas a la sociedad, para que está, a través de sus artistas, realice política cultural" (ídem: 66). En esta línea, Provéndola (2015) señaló que la nueva generación de músicos, apartada por la falta de espacios, comenzó a tender canales internos inéditos de acción y representación, mezclando la impronta artística con la demanda "gremial".

[114] Provéndola (2015) señaló como una de las primeras experiencias notables a la de Músicos Unidos por el Rock, un colectivo de 160 grupos y solistas que convocó, en 2005, a casi 20 mil personas en Plaza de Mayo, quienes reclamaron al Estado lugares para tocar, apoyo logístico y remuneraciones.

[115] Que se reúne desde principios de la década del 2000 para solucionar problemas, atravesados por la crisis económica del 2001, como los costos excesivos para fabricar discos y *casettes*, la falta de espacios en los medios de comunicación, las desventajas frente a las compañías discográficas y la desprotección del Estado.

Como una solución colectiva y organizada por los propios músicos ante el problema de "pagar para tocar", Quiña (2014b, 2020) señaló la gestación, en 2006, de UMIRED, una organización de bandas musicales, nucleadas en la UMI, que organizaba de modo cooperativo y autogestivo sus propios conciertos. Según Quiña (2014b), sus músicos establecieron convenios con salas para realizar conciertos, en un marco donde las bandas se ayudaban mutuamente y cooperaban para realizar las tareas (compartir equipos, encargarse del escenario, de la entrada de público y de vender discos) que requieren colaboradores, asistentes y un trabajo de planificación y organización; de este modo, esta organización le permitió a los músicos acceder en condiciones más ventajosas a salas y programar ciclos de música en vivo sin tener que pagar. Quiña (2014b) señaló que, además de la autogestión, se requiere una gestión colectiva que involucre la cooperación y el trabajo solidario de los músicos para cubrir todas las actividades necesarias para realizar el show en vivo. Según Lamacchia (2012), el objetivo de UMIRED fue firmar acuerdos justos con los locales para realizar conciertos y cobrar entradas accesibles.

Según Quiña (2012a, 2012c, 2013a, 2013b, 2020), la proliferación de emprendimientos musicales editoriales y en vivo de pequeña escala de producción –ajenas a los grandes capitales de la cultura– dio lugar a la constitución de la denominada "escena musical independiente", un conjunto heterogéneo de iniciativas, emprendimientos, actores[116], proyectos y prácticas musicales –de producción, circulación y consumo de música–, gestionada por pequeños capitales o por los propios músicos y atravesada por el uso de tecnologías digitales y el surgimiento de organizaciones de músicos e intermediarios musicales vinculados a prácticas musicales independientes –como el MUR y la UMI–, y donde es central la ejecución en vivo. Lo dicho, según Quiña (2014a) implicó la institucionalización de sus actores, cuya organización y movilización creció (Lamacchia, 2012), y de sus políticas.

6) Nuevos vínculos entre los/as músicos/as y el Estado: entre la lucha y la articulación

Pese a la extensa bibliografía sobre el rock nacional, pocos estudios vinculan íntegramente al rock con la coyuntura socio-política más reciente. Y es por ello que, en esta instancia, atenderé a los trabajos que sirven como antecedentes directos de mi tesis, dado que

[116] Quiña (2020) reconoció como actores de la música independiente a un conjunto heterogéneo de sellos discográficos independientes –desde iniciativas de músicos hasta empresas pequeñas o medianas– y de propietarios y gestores de espacios de música en vivo de pequeño tamaño; las agencias de gobierno; los músicos autogestionados y/o independientes; los intermediarios culturales; las organizaciones gremiales y patronales (las ligadas a intereses corporativos de grandes sellos y ajenas a la música independiente, como SAdeM o CAPIF, y las de la música independiente como la UMI y el MUR); y el público.

abordan los nuevos contextos, las redefiniciones en los vínculos entre los/as músicos/as y el Estado y se centran, sobretodo, en la autogestión musical, en las organizaciones musicales y en las articulaciones, negociaciones y el proceso de lucha que derivo en la Ley Nacional de la Música (Boix, 2016a, 2017a, 2018; Boix et al., 2018; Cingolani, 2019, 2020; Flachsland, 2015; Lamacchia 2012; Provéndola, 2015). Además, ciertas investigaciones (Boix 2017a, Mihal y Quiña 2015; Quiña, 2014a, 2014b, 2020) abordan las políticas públicas y la interlocución con el Estado durante el periodo, mientras que otras (Flachsland, 2015; Lamacchia, 2012; Provéndola, 2015) suponen, además, que el acercamiento entre músicos/as organizados/as y autogestionados/as y el kirchnerismo trazó posibilidades para que la desconfianza de los/as artistas hacia lo estatal disminuyera (cuestión que vendría a reconfigurar el "mito" contestatario asignado al rock).

Recién a partir de 2012, estudios han abordado el tema del rock, la música independiente y su vínculo con las gestiones del periodo. Lamacchia (2012) y Quiña (2012a, 2012b) observaron un vínculo entre artistas musicales y músicas auto-denominadas "independientes", "autogestionados", *indies* y "emergentes" del rock y el espacio público, el Estado y las políticas públicas. Lamacchia (2012) estudió la Ley Nacional de la Música, abordó la autogestión como alternativa legitima en la producción musical editada y en vivo y se centró en la UMI como organización de músicos pionera que confió en la lucha colectiva y se vinculó con el Estado, generando políticas públicas de promoción del sector independiente. Más tarde, desde el ámbito de la comunicación Flachsland (2015) y Provéndola (2015) dedicaron un capítulo al periodo, la primera se centró en las prácticas musicales autogestivas y su novedosa imbricación con políticas estatales y el segundo en las apropiaciones simbólicas, la apelación al rock desde el Estado, los vínculos entre rock y política –y la necesidad de regular, estimular y financiar la actividad luego de Cromañón– y las negociaciones a partir de la Ley Nacional de la Música[117]. En estos trabajos se señala que los músicos se vinculan con instituciones estatales, articulan demandas de tipo gremial e intervienen en el espacio público con opiniones políticas, con el fin de obtener recursos y mejorar la actividad musical.

Si bien la autora no se centra específicamente en el caso del rock, es pertinente considerar la propuesta de Infantino (2019a, 2019c, 2019d, 2020), quien señaló que en el

[117] Provéndola (2015) retomó antecedentes bibliográficos, notas periodísticas, letras de canciones y rescató expresiones de los músicos, señalando sus diferentes y móviles posicionamientos y los vínculos con la política. Por su parte, Flachsland (2015) señaló que la lucha por la Ley Nacional de la Música y la incorporación de un artículo relacionado con la música autogestiva en la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual permiten vislumbrar una intersección entre la tradición autogestionaria y el Estado, que habilita formas inéditas para crear, producir y compartir cultura, en un contexto en el cual la autogestión musical se había caracterizado por rehuir y desconfiar de la influencia del Estado.

proceso en que artistas han demandado una participación en el diseño, la gestión e implementación de políticas culturales, el caso de los músicos independientes y sus demandas al Estado (y la disputa por la Ley Nacional de la Música) fue una de las primeras iniciativas que abrió el camino –e implicó un modelo– para que diversos colectivos artísticos –que se posicionan como independientes– se posicionen frente al Estado, le realicen reclamos políticos, demandas colectivas y consideren intervenir en el diseño de instrumentos legales en pos de obtener beneficios[118]. Dicha cuestión se vincula con cambios en la forma de concebir a las políticas culturales, de pensar la independencia y autogestión y de considerar los vínculos con el Estado[119]. En esta línea, estudios recientes (Cingolani, 2019, 2020) analizaron el vínculo entre músicos de rock y el Estado en La Plata y plantearon que el clima de época iniciado para el campo de la música, desde la sanción de la Ley Nacional de la Música –y durante las gestiones kirchneristas–, es un cambio profundo dado que los músicos de rock comenzaron a ver la posibilidad de pensarse junto al Estado, articulando actividades y proyectos o reclamando y disputando; y el Estado aparece –desde el punto de vista de los músicos– como un actor con quien es posible articular, dialogar y disputar –reconocimiento, intervención, recursos y/o propuestas–.

En Argentina, el proceso que derivó –el 28 de noviembre de 2012– en la sanción de la Ley Nacional de la Música[120] evidenció un hito en la participación e intervención política de los/as músicos/as, quienes adquirieron un importante papel y protagonismo político y público

[118] En esta línea, Morel (2017) abordó la inflexión que Cromañón significó para la actividad de las milongas y señaló que las medidas tomadas por el Gobierno de la Ciudad obligó a sus organizadores a agruparse y colaborar mediante nuevas formas de asociación y coordinación; así surge la Asociación de Organizadores de Milongas (AOM), que reclamó una legislación junto a otros grupos artísticos y movimientos culturales, como el de los músicos, los teatros independientes y los de peñas folklóricas, según el autor.

[119] En mi tesis de maestría (Saponara Spinetta, 2016b) analicé expresiones de integrantes del INAMU y advertí una valoración favorable sobre el kirchnerismo. Según Celsa Mel Gowland, gracias a legisladores del FPV –que presentaron e impulsaron el proyecto– fue posible obtener la Ley Nacional de la Música, que permite mejorar las condiciones en las que se hace música en el país. Advertí que se valora positivamente el hecho de que el Estado dé a los músicos la oportunidad de hacer política cultural desde las bases.

[120] La Ley establece la creación del INAMU, un ente público-no estatal que funciona como órgano de fomento de la actividad musical nacional e independiente. El Instituto actúa en el ámbito de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, su financiación quedó establecida en la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, y corresponde al 2% de lo que recauda la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) en todo concepto. Entre sus objetivos figuran la promoción, fomento y estímulo de la actividad musical nacional, la implementación de Circuitos Estables de Música en Vivo en cada región cultural del país, mejorar la difusión de la música nacional e independiente en los medios masivos de comunicación, otorgar vales para solucionar una instancia del proceso productivo en un proyecto musical, formar al músico para que conozca sus derechos laborales e intelectuales y tenga herramientas para la autogestión, fomentar la producción fonográfica y de videogramas nacionales, proteger y difundir música en vivo e incluir todas las regiones del territorio argentino. La Ley contempla las limitadas posibilidades de difusión en radio y televisión, a partir de su artículo 33, el cual dispone que los medios audiovisuales estatales deben emitir y difundir las actividades de interés público que el INAMU considere pertinente. Para más información sobre la Ley, véase: http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/205000-209999/207201/norma.htm

como agentes del cambio social. El proyecto fue impulsado por la Federación Argentina de Músicos Independientes (Fa-Mi)[121] y recibió el apoyo de referentes de la música nacional. Tanto la iniciativa por la ley como la experiencia de diferentes agrupaciones de músicos/as independientes demandando derechos al Estado –sobresale el caso de la UMI–, impulsaron, promovieron y respaldaron la agrupación y organización colectiva de músicos/as en el país; además de guiar el accionar político de diferentes colectivos artísticos (Cingolani, 2019; Lamacchia, 2012; Infantino, 2019a, 2019c, 2019d; Quiña et al., 2019). Además, Lamacchia (2012) señaló la función pedagógica-política de la UMI, que establece redes con organizaciones de músicos de otras provincias para transformar las condiciones en que se realiza la actividad musical –dando charlas sobre autogestión y brindando asesoría–.

El proceso comenzó con la reglamentación de la Ley 14.597 del Ejecutante Musical (por Decreto 520/2005, firmado por Néstor Kirchner, el 14 de abril de 2005), que proponía regular la actividad de la música en vivo, obligando a los músicos a aprobar un examen de idoneidad y a matricularse en SADEM para poder ejercer. Según Flachsland (2015), resultaba extemporánea, pues se había aprobado en 1958 y no daba cuenta de las transformaciones actuales. Según Lamacchia (2012), la norma que según SADEM "terminaría con el trabajo en negro", perjudicaría a muchos músicos y "bolicheros"; en este contexto, la UMI criticó la ley y señaló alternativas para proteger a los músicos. El rechazo masivo se plasmó el 17 de abril cuando más de 800 músicos se reunieron en el *Hotel Bauen* y acordaron empezar a trabajar para construir una nueva ley; tal como relató Lamacchia (2012), las acciones desplegadas por los músicos hicieron llegar el reclamo a oídos presidenciales y Néstor Kirchner y Alberto Fernández (por entonces Jefe de Gabinete) recibieron a ocho músicos en la Casa Rosada, para discutir la derogación del decreto. Allí Néstor Kirchner pidió perdón, anunció la derogación del decreto y ofreció su gabinete para ayudar a confeccionar la nueva normativa. En este sentido, Flachsland (2015) planteó que los músicos aceptaron el desafío de participar en la construcción y el entramado político para conseguir una ley y trabajaron en el nuevo proyecto[122].

Flachsland (2015) refirió que estos músicos protagonizaron un movimiento inédito en la historia de la música local, donde mediante asambleas masivas exigieron la derogación del

[121] Red de carácter federal formada en 2010 por agrupaciones que buscaron alcanzar metas compartidas, defendiendo la independencia artística y la autogestión, fue presidida por Diego Boris (Lamacchia, 2012).

[122] En palabras de Provéndola (2015: 189): "constituidos en el colectivo autodenominado Músicos Argentinos Convocados (MAC), 150 artistas se dividieron en cinco grupos de trabajo y redactaron un borrador que fue corregido y mejorado a medida que discurría entre despachos públicos, buscando adhesiones y patrocinios. En 2010, fue presentado en el Senado de la Nación el Proyecto de Ley Nacional de la Música". Sobre el proceso de confección que derivó en la redacción de la Ley Nacional de la Música y el proyecto del Instituto Nacional de la Música –INAMU– recomiendo el trabajo de Lamacchia (2012).

decreto; allí destacó las asambleas en el *Hotel Bauen* y el accionar de la UMI[123]. Según la autora, la vuelta atrás del decreto y el perdón de Néstor Kirchner daba cuenta de rasgos que irían definiendo al kirchnerismo: su capacidad para repensar al Estado como fuerza que rearticule los impulsos sociales, además de expresar una fuerza política que buscó recomponer la autoridad estatal. Lo innovador de la propuesta es que fue escrita por los propios músicos –quienes recorrieron el país para consensuar los puntos básicos de la futura Ley– a partir de grupos de trabajo. Según expresó Provéndola (2015: 189) "la ley pretendía regular, estimular y financiar la actividad musical argentina por fuera de los habituales canales de consumo y difusión que ofrece el mercado a través de sus productoras y discográficas privadas". A fines de 2011, la Ley perdió estado parlamentario; pero, según el autor (ibídem: 190), "a pesar de ser considerado como una derrota cultural, ese proceso significó el germen de un nuevo fenómeno: el de los músicos de rock involucrados activamente en discursividades propias de la política". Finalmente, se aprobó por unanimidad en 2012.

La Ley, según Flachsland (2015: 112) "convoca a repensar la relación entre Estado, mercado y autogestión para revitalizar la cultura popular". Provéndola (2015) afirmó que el rock nunca había sido considerado por el Estado como un fenómeno popular digno de fomentar –pese a los acercamientos con fines propagandísticos más que culturales de los que fue objeto–, ni había gozado del respaldo de políticas culturales públicas –a diferencia de otras expresiones musicales como el tango o el folclore–. Según Lamacchia (2012), antes de la sanción de la Ley, no existían en Argentina políticas públicas con continuidad que tengan a la música –y, particularmente a la independiente– en el centro de su interés[124]. Lamacchia (2012) mencionó que, tanto las contrataciones para festivales y eventos –como los conciertos en Casa Rosada– como las políticas públicas del Gobierno de la Ciudad, tendieron a privilegiar a sellos discográficos nacionales y a sus artistas, postergando e ignorando a los músicos independientes.

Diversos estudios muestran que la relación entre el mundo del rock y el Estado, a lo largo de la historia, ha sido desigual, conflictiva e intermitente. Hace unos años, según Lamacchia (2012), habría sido extraño pensar a los músicos argentinos unidos, organizados y reclamando al Estado por una ley que los proteja, por derechos, por espacios para tocar o por mayores espacios de difusión. En los últimos años, según Lamacchia (2012) aparece más fuerte la figura del Estado y la desconfianza de los músicos hacia lo estatal fue disminuyendo. Sin

[123] Con su propuesta de crear grupos de trabajo para delinear un proyecto de Ley Nacional de la Música, tarea en la que participaron las agrupaciones surgidas, los Músicos Argentinos Convocados y FA-Mi, que luego garantizarían el carácter federal de la propuesta (Flachsland, 2015).

[124] Sin embargo Boix (2016a) señaló que quizás la primera medida de este tipo haya sido el Programa de Profesionalización de la Música *Recalculando*, presentado en la ciudad de La Plata en junio de 2012.

embargo, Cingolani (2017), al analizar el concurso municipal de bandas de rock *Vamos las bandas*[125] y los diferentes sentidos que tres músicos dieron sobre esa competencia, señaló la existencia de sentimientos de desconfianza y rechazo hacia el concurso y el municipio, aunque eso no implicó la no participación en estos espacios u otras instancias estatales.

Por su parte, Boix (2017a) señaló que entre 2009 y 2015 una dimensión estatal aportó a la producción de música emergente, aunque no ha sido analizado desde la academia. La autora abordó la relación entre proyectos musicales independientes asociados al rock en la zona metropolitana de Buenos Aires y las instituciones estatales, entre 2009-2015, como parte de la emergencia de formas de organización musical que constituyen una nueva institucionalización musical emergente (Gallo y Semán, 2015); basada en la colaboración, el uso de las nuevas tecnologías digitales, la autogestión, el rol activo de los públicos, una nueva legitimidad del mercado, el relajamiento de códigos estéticos, una escala de funcionamiento no masiva y económicamente sustentable y sus intensas relaciones con el Estado mediante sus políticas culturales (Boix, 2017a). Boix (2017a, 2017b) consideró que el vínculo entre los músicos y el Estado adquirió una nueva implantación, legitimidad y positividad –a diferencia de la relación negativa y exterior que ha planteado la bibliografía sobre el tema–, en un marco donde el Estado es un actor más del entramado que hace surgir la música –aquí se imbrican "músicos gestores", funcionarios estatales, sellos musicales, tecnologías digitales, eventos y viajes–; y es frecuente la relación entre los "músicos gestores" y los funcionarios e instituciones estatales mediante diferentes programas y políticas durante la última década.

Boix (2017a) discutió con los argumentos que entienden la singular politización de los músicos del período –expresada en la mayor legitimidad que le dan a la institucionalidad estatal y el vínculo regular con ella– como cooptación ideológica de los músicos, "domesticación" de una escena por el poder y como "estatalización" de un circuito anteriormente independiente –en desmedro de la resistencia asignada históricamente al rock– y propuso revisar la idea sobre la relación de exterioridad entre el rock y las instituciones que persiste en estas acusaciones. Al analizar los vínculos entre estos músicos, programas y funcionarios estatales, Boix (2017a) argumentó que la actual politización deriva del encuentro entre la incorporación de la gestión en la práctica musical y un Estado históricamente más interesado en los proyectos musicales emergentes. Según la autora, esta situación de avance estatal no vuelve pasivos ni domesticados

[125] Lanzado, en 2014, por la Dirección de Juventud de la Secretaría de Desarrollo Social de la Municipalidad de La Plata, fue encuadrado por Cingolani (2017) en un marco de acción impulsado desde 2010 con el objetivo de difundir y dar lugar a las bandas de la ciudad, sellos discográficos y producciones artísticas a través de eventos, festivales y concursos estatales –además de agentes privados que han impulsado hace varias décadas concursos similares para bandas de rock–.

a los músicos, quienes no son los mismos músicos de rock de antaño; además, señaló que la presencia del recurso estatal está atravesada por un proceso de revalorización de la música conflictiva, donde la puja entre los artistas por la distribución de recursos es central. Por otro lado, Boix (2017a, 2018) se opuso a visiones que consideran a la mercantilización o profesionalización como opuestas al mercado.

Como se vio, la bibliografía tendió a marcar el valor político de la música en la tensión entre la dictadura y la democracia, focalizando en el Estado como un referente negativo para los músicos; sin embargo, según Boix (2017a), esa actitud de condena hacia el Estado difícilmente pueda encontrarse en los músicos jóvenes que aborda su trabajo etnográfico; y es por eso que para analizar la música emergente actual ha considerado "la relación entre música e instituciones estatales en su encuentro y no en su separación" (ídem: 134), incorporando al actor estatal y sus intervenciones, como parte constitutiva del mundo artístico en términos de mediación. A su vez, sobre la tendencia, presente en la bibliografía, que homogeneiza al rock y lo toma como una forma de una resistencia/transgresión, Boix (2017a, 2018) señaló la necesidad de dar cuenta de la unión entre la música y el Estado, en un contexto en el que el rock ha sido transformado[126]. Según Gallo y Semán (2012), en este segmento denso, que ya no puede clasificarse como *under*, integrado por sellos musicales y "músicos gestores" económicamente sustentables, las relaciones con las instituciones estatales asumen centralidad, en un contexto de expansión de las industrias culturales y de valorización de la cultura como recursos por parte del Estado (Yúdice 2002a).

Según Quiña (2014b), durante la primera década del presente siglo, los gestores y músicos independientes no contaron con un sostén financiero del Estado, situación que cesó –en términos formales– en la Ciudad de Buenos Aires, con la sanción en 2009 de la Ley Nº 3022, "Régimen de Concertación para la Promoción de la Actividad Musical no Oficial", que creó el instituto BAMUSICA, como organismo gubernamental acreditador de recursos financieros para músicos y salas de música en vivo. Pese al financiamiento vía subsidios para la realización de conciertos –y para que no se le cobre a los músicos por tocar– que significó, Quiña (2014b) señaló obstáculos para mejorar las condiciones laborales de los músicos en el vivo, las pocas posibilidades de generar ingresos y las limitaciones presupuestarias del BAMUSICA. El trabajo de Mihal y Quiña (2015) señala que en el nuevo siglo el Estado aparece como un "garante

[126] A diferencia de los años 90, cuando el rock nacional se institucionalizaba a partir de ámbitos privados, como las grandes compañías discográficas (Alabarces et al. 2008, Díaz, 2005, Pujol 2013), el músico asumía el trabajo creativo y no la gestión y el modelo hegemónico suponía que el artista debía salir del *under*, debía editar discos para ser difundidos en radio y vendido (Gallo y Semán, 2015). En este sentido, Boix (2018) señaló el caso del hallazgo empresario vinculado con el rock barrial.

financiero" de la actividad musical y de su carácter independiente; además revela que las intervenciones con recursos del Estado son apreciadas por los músicos indagados de la ciudad de Buenos Aires, aunque a veces criticadas por insuficientes[127].

Boix (2017a) inscribió el vínculo entre músicos e instituciones del Estado en este cambio histórico en las formas de producción y relación con la música, donde se cruzan nuevas tecnologías, generaciones, modos de gestión y transformaciones estatales. Boix (2016b, 2017a) señaló que los vínculos entre los músicos independientes –y sellos musicales– y el Estado se limitaba a la contratación de artistas para ciclos de recitales o festivales –modalidad que se rastrea en distintos gobiernos–; sin embargo advirtió que, en el nuevo periodo, el Estado multiplicó –independientemente del signo político– los subsidios, concursos y proyectos para estos músicos. En términos de Boix (2016b), las políticas públicas culturales se vincularon con la escena e identificaron y apoyaron a sus actores: los sellos musicales y los músicos que se gestionan.

Boix (2015b; 2016b, 2017a) señaló, en los últimos años, la coincidencia novedosa entre el mayor interés en estos proyectos musicales por parte de las instituciones estatales –que intervienen mediante políticas de promoción, capacitación y subsidio– y la atención que los músicos de rock dan a sus políticas para salir de lo que llaman situación "marginal" en el mundo musical. Estos jóvenes músicos se oponen a la lógica del estrellato de la industria discográfica pero no al mercado (Gallo y Semán, 2015; Boix 2016b, 2017a; Irisarri , 2015; Boix et al., 2018), y a diferencia de anteriores generaciones de músicos, los "músicos gestores" compatibilizan la gestión con objetivos económicos y tratan al Estado no como una otredad o un referente negativo (Vila, 1985), sino como una entidad aliada con la cual vincularse para obtener recursos –posibilidades de actuación, publicidad, escenarios profesionales, etcétera– a fin de hacer más redituables sus proyectos. Estos jóvenes músicos buscan "vivir de la música" y para eso realizan actividades de gestión, se presentan a convocatorias estatales de subsidio y financiamiento y buscan *sponsors* privados en pos de profesionalizarse desde escenas que no dependen de la industria discográfica tradicional (Boix, 2016b).

[127] Mihal y Quiña (2015) y Quiña (2020) reconocieron iniciativas organizadas por diferentes dependencias gubernamentales y dirigidas a la música, a saber: el Festival Ciudad Emergente, organizado por el Ministerio de Cultura del GCBA que desde 2008 busca presentar las novedades en materia música y cultura rock mediante muestras en vivo, de disco y exposiciones; la Feria Internacional de Música de Buenos Aires (BAFIM), desarrollado por el Ministerio de Desarrollo Económico del GCBA, que desde 2006 busca promocionar y fomentar el mercado discográfico local y programar música en vivo; el Mercado de Industrias Culturales (MICA), de carácter federal, organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación, que desde 2011 busca generar negocios en el mercado interno e internacional.

En su trabajo etnográfico, Boix (2017a) analizó el programa *Recalculando* (2011-2015) para comprender la alianza y la forma en que los músicos usan y significan su relación con las instituciones estatales. Boix (2017a) encontró que los recursos estatales son importantes para volver más sólidas escenas y propuestas musicales y que el Estado participó de la promoción y legitimación de vínculos "profesionales" de los músicos emergente –que actúan como gestores y promotores–; además, demostró que si bien los músicos que ha estudiado consideran al Estado como "un actor más con el que se puede trabajar", y prevalece la disposición a tratar con sus agentes e instituciones, la desconfianza o sospecha –por operaciones clientelares– no desaparezca.

Por otro lado, el protagonismo y participación política que asumen los/as músicos/as de rock en el periodo –que se vuelve a manifestar con la Ley de cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales, que será retomada en el capítulo 6– vino aparejada de un proceso de apelaciones y apropiaciones simbólicas de la cultura rock por parte del Estado. Según Provéndola (2015), el proceso político del kirchnerismo estuvo atravesado por un constante intercambio simbólico entre la política y el rock: "por un lado, el Estado irrumpe como actor del mercado (cultural y comercial) organizando shows, giras y hasta concursos para nuevos artistas. Este fenómeno se inicia en manos del kirchnerismo, aunque luego derrama hacia todo el arco político" (ídem: 182); asimismo, el rock se politiza y los músicos expresan simpatías partidarias o ideológicas según el autor.

Provéndola (2015) señaló que desde su asunción Néstor Kirchner y miembros de su gabinete manifestaron admiración por artistas y bandas –como *La Renga* o *Los Redondos*–, y que ciertos músicos de rock manifestaron entusiasmo por su gestión. Según el autor, este acercamiento se expresó en el ciclo de recitales *Música en el Salón Blanco* de la Casa Rosada, donde, entre 2005 y 2012, participaron artistas destacados/as; a diferencia de otros presidentes que buscaron acercarse al rock, Kirchner le ofreció tocar en la Casa Rosada y premiar así la trayectoria de estos artistas. En 2006, la Secretaría de Cultura de la Nación, a fin de celebrar los 40 años del rock argentino, produjo dos discos con versiones de temas emblemáticos –*Escúchame entre el ruido: 40 años de rock argentino*–, lanzados por el sello *Ciclo 3*, discográfica de Lito Vitale –quien sugirió la convocatoria a los músicos y estuvo a cargo de la producción artística y la dirección musical–. De esta forma, el Estado reconoció al rock como movimiento cultural y, según Provéndola (2015), lo hizo mediante herramientas públicas.

Según Pujol (2012, 2015b), la música popular dotó de sentido nacional a la celebración del Bicentenario de la Revolución de Mayo en 2010: el folclore, el tango y el rock (de la mano

de Litto Nebbia) gozaron de visibilidad en el escenario[128]. A su vez, entre octubre y diciembre de 2012, la Biblioteca Nacional homenajeó a Spinetta; en febrero de 2013 en Villa Gesell –bajo la dirección musical y producción artística de Lito Vitale–, Igualdad Cultural[129] presentó el homenaje *Alma de Diamante, Todos cantamos a Spinetta*; por su parte, en diciembre de 2013, en Plaza de Mayo, se celebraron los 30 años de Democracia con la participación de *La Renga*.

Flachsland (2015) señaló un nuevo estado de ánimo en la escena musical autogestiva y entre los jóvenes que hace visible la recuperación de la política y la autoridad estatal como el mayor logro del kirchnerismo. Remarcó que muchos jóvenes, que habían encontraron en el rock su espacio de resistencia, con el gobierno de Kirchner se acercaron a un proyecto político, volvieron a creer en el Estado y a ocupar lugares de poder; y que la ética juvenil de "no venderse al sistema" y las prácticas autogestivas enriquecieron al lenguaje de las agrupaciones oficialistas. Flachsland (2015) y Provéndola (2015) señalaron la inédita coincidencia generacional entre rockeros y políticos y el caso del Indio Solari, quien por primera vez se expresó políticamente en público y apoyó a Cristina Fernández. Para Provéndola (2015), lo dicho sirvió de abono ideológico para el kirchnerismo, que comenzó a incorporar a su discurso elementos de la simbología "ricotera". Flachsland (2015) vinculó a La Cámpora con la impronta "ricotera" y de *La Renga* –bandas referentes en la escena musical autogestionada–, debido a una cuestión vivencial, ya que muchos militantes jóvenes vivieron el desmembramiento del mundo del trabajo. Por tales cuestiones, según Provéndola (2015), no sorprendió ver a Cristina Fernández de Kirchner rodeada de rockeros en su acto de asunción de 2007.

Según Provéndola (2015), Mauricio Macri "también incorporó al rock como herramienta de promoción ante el electorado joven" (ídem: 183). En 2007, el músico Adrián Otero cantó su *jingle* de campaña para la Jefatura de Gobierno porteña, luego el PRO usó el tema "Arde la ciudad" de *La Mancha de Rolando* para iniciar sus actos, pero por exigencia de sus músicos debió dejar de hacerlo; recurrió luego al tema *Ciudad Mágica* de *Tan Biónica*, banda que suele participar de actividades del gobierno porteño. Según Provéndola (2015), el Gobierno de la Ciudad intentó apegarse al rock y promovió recitales, ciclos, concursos e inauguró *Ciudad del rock* en el Parque Roca y el concurso *Vamos las Bandas*. Según el autor, el vínculo entre rock y poder pasó a ser legitimado por la vinculación de artistas en la actividad

[128] Según Corti y Carrillo Rodríguez (2016), el ascenso del rock nacional al escenario de la nacionalidad dio cuenta de la consagración/patrimonialización de esta cultura musical, considerada como "extranjerizante" en la década del sesenta y devenido luego símbolo del patrimonio nacional y de la "resistencia".

[129] El Plan Nacional Igualdad Cultural, impulsado por el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios y la Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación, ofreció eventos musicales, con entrada libre y gratuita, durante enero y febrero de ese año.

política. Es el caso de Cristian Aldana quien, en 2013, se presentó como candidato del FpV a legislador por la Ciudad de Buenos Aires, "convirtiéndose en el primer artista de rock que se anota en la boleta electoral de un gobierno de turno" (ídem: 191) y el de Hernán de Vega, líder de *Las Manos de Filippi*, militante del Partido Obrero[130], quien se presentó como candidato a legislador porteño en 2009 e integró el "frente de artistas" del Frente de Izquierda. También, sobresale el caso de Músicos con Cristina, un grupo de artistas que surgió en Plaza de Mayo el 27 de octubre de 2010 y que alineó una lista de firmas, adhesiones y acciones culturales en apoyo a Cristina Fernández de Kirchner.

Provéndola (2015) señaló que el nuevo fenómeno de proximidad entre el rock y la política y las tensiones que desprende inspiró algunas canciones críticas, independientemente de las ideologías y partidos. En este sentido, advirtió que permanece "el impulso reactivo del rock frente a un poder político que se interpreta como un eterno enemigo" (ídem: 184). El kirchnerismo y el macrismo –las dos fuerzas electorales más importantes del post 2003–, según Provéndola (2015: 186), "se proyectaron sobre el ideario de una cultura históricamente despolitizada, como lo era la del rock en Argentina", insistieron en la apropiación semiótica del rock y convocaron a juventudes de los sectores medios. Según el autor, sin Cromañón sería imposible entender esa proximidad entre el rock y el poder.

Para cerrar este capítulo, me interesa volver a enfatizar que la tragedia de Cromañón fue de importancia vital para la organización de los músicos, pues desde entonces la UMI multiplicó su representación y fue el caldo de cultivo para la Ley de la Música, considerada como el primer esfuerzo del rock por intervenir en discusiones políticas (Lamacchia, 2012; Provéndola, 2015). En este proceso los/as músicos/as participaron activamente en el debate que sobresalió con la redacción de la Ley de Nacional de la Música, sancionada en 2012 (Lamacchia, 2012). En el capítulo siguiente profundizaré sobre los nuevos vínculos entre artistas y el Estado, donde la militancia política cultural se evidencia en la conformación de uniones de músicos que siguen los pasos de la UMI como organización pionera.

[130] Partido político argentino de orientación trotskista.

CAPÍTULO 3. *"CON EL ROCK EN LAS VENAS":* POLÍTICA CULTURAL MUNICIPAL, ORGANIZACIONES DE MÚSICOS/AS (UMA Y FRENTE CULTURAL) Y PARTICULARIDADES DEL CAMPO[131]

1) Introducción

Este capítulo intenta reponer los escasos antecedentes académicos vinculados al estudio del rock y de la actividad musical independiente/autogestionada en el partido de Avellaneda; pretende también ahondar en las particularidades y relevancia que presenta su producción, para los/as artistas, para la gestión municipal y para su estudio académico. Además de reflexionar sobre mis experiencias durante mi trabajo de campo, mediante aportes de perspectivas que privilegian a la experiencia como fuente de conocimiento, el capítulo intenta rastrear las particularidades de los/as músicos/as entrevistados/as y del área de cultura municipal, para de esta manera registrar la oferta cultural y las concepciones de política cultural en las que se sustenta. En especial, busca analizar la Mesa de Gestión y Coordinación de Actividades Musicales de Avellaneda y el Primer Foro de Cultura municipal como instancias de debate, participación y articulación. Así también, propone analizar las políticas culturales que inciden en la actividad musical e interpretar los vínculos conflictivos entre los/as músicos/as y las instancias estatales mencionadas.

2) El caso de Avellaneda

He señalado en el capítulo anterior que el Estado y los/as músicos/as de rock han entablado diferentes vínculos a lo largo de la historia Argentina; sostuve también, en base a distintos/as autores/as, que desde mediados de la primer década del presente siglo se ha redefinido la relación, orientándose hacia un progresivo acercamiento entre ambos y una disminución en la desconfianza de los/as artistas hacia lo estatal (Flachsland, 2015; Lamacchia, 2012; Provéndola, 2015; Cingolani, 2019). Con ese escenario de fondo, focalizaré en el caso particular de la ciudad de Avellaneda, donde el vínculo entre músicos/as –autoidentificados/as con el rock y la autogestión– y la gestión municipal se profundizó, siendo el caso de la UMA y del Frente Cultural evidencia de ello. A su vez, en el periodo estudiado (2015-2019), gobernado por Mauricio Macri a nivel nacional, María Eugenia Vidal a nivel provincial y Jorge Ferraresi a nivel municipal, el agente estatal municipal continuó brindando oportunidades, recursos y

[131] Versiones preliminares de este capítulo han sido presentadas en diferentes jornadas, congresos y publicadas en artículos de investigación (Saponara Spinetta, 2018a, 2020a).

espacios a los/as artistas para organizar, difundir y realizar eventos y actividades musicales, pese a la disminución presupuestaria, destinada al área de cultura, desde el gobierno provincial.

2.1 **La UMA y el Frente Cultural**

La UMA es un colectivo de músicos de rock –conformado en 2012– que, en pos de mejorar la actividad musical, realiza reuniones, organiza actividades y articula con el Municipio; además de asumir una militancia política alineada con la gestión municipal. Por su parte, el Frente Cultural "María Remedios del Valle" –conformado en 2018– es un colectivo de artistas que asume una acción colectiva y militante por medio de la que expresa reivindicaciones, se opone a las gestiones de Cambiemos y a sus políticas y realiza intervenciones artísticas en el espacio público y virtual. El colectivo se presentó como base de apoyo del kirchnerismo en las elecciones 2019, cuando aglutinó a diferentes colectivos culturales –entre ellos a UMA– para "militar la campaña" electoral. Pese a ser diferentes, ambos colectivos tienen entre sus integrantes a trabajadores/as municipales que militan para la gestión local –sobre ambos se profundizará en los capítulos 4 y 5–.

En su mayoría, las personas afiliadas que participan activamente en la UMA son varones y se autodefinen como tales. La presencia de músicas mujeres es excepcional y responde a cuestiones puntuales y utilitarias. En el colectivo recién se produjo una apertura apelando a la participación femenina durante los primeros meses del año 2019, en un contexto de fuerte debate en torno al, por entonces, proyecto de Ley de cupo femenino. Como observé durante la mayor parte de mi trabajo de campo, en el colectivo hay mujeres que participan en las reuniones y algunas integran la Comisión Directiva; sin embargo no ejecutan la actividad musical y suelen ser amigas, parejas o familiares de los músicos miembros de la Comisión. Tampoco observé la participación de identidades disidentes. Decidí, entonces, referirme a quienes integran la UMA –y en general, a los/as músicos/as consultados/as– de forma no sexista, pese a que en términos estrictos, y en ciertos momentos, sus músicos integrantes fueron exclusivamente varones quienes, además, usan lenguaje sexista en la cotidianeidad.

En general, entre los/as integrantes de la UMA –quienes en su mayoría se asumen músicos/as autogestionados/as de rock– sobresale la franja etaria de entre 30 a 35 años; sin embargo las edades de quienes integran la Comisión Directiva sobrepasan los 40 años. Mientras que muchos/as integrantes de la UMA expresan simpatías partidarias y algunos/as asumen una militancia política, en la Comisión lo hacen de forma total. La mayoría de los/as músicos/as de la Comisión Directiva se vinculan laboralmente con la gestión municipal asumiendo tareas en el área de sonido o prestando servicios en actividades y eventos municipales. En este sentido,

los eventos musicales municipales cuentan con la participación artística de músicos/as de UMA y con el desempeño laboral de músicos/as de su Comisión. Sobresale el caso de *Mamabirra*, la banda del presidente de UMA –y de otros miembros de su Comisión, que además trabajan para el municipio–, que ocupa un lugar privilegiado en los eventos municipales, lo cual es criticado por músicos/as locales –quienes tienden a identificar a la UMA con la banda *Mamabirra*–.

En tanto, en el Frente Cultural, y en el área de cultura municipal, observé una participación más igualitaria, dado que varones, mujeres e identidades disidentes integran y participan del colectivo. Incluso varias actividades del Frente, en sintonía con el área de cultura municipal, tendieron a visibilizar el reclamo por la igualdad de género. En sus expresiones públicas el colectivo hace uso de un lenguaje inclusivo y no binario, aunque tal como advertí, en la práctica hay diferentes posiciones al respecto. Observé también la participación de personas de diferentes edades en el colectivo. En comparación con la UMA, en el Frente y en el área de cultura municipal hay mayor presencia de personas de entre 20 a 30 años y una mayor presencia de artistas mujeres. En general, quienes integran el Frente Cultural trabajan en la gestión municipal, básicamente en el área de cultura; en este sentido, el Frente sería el espacio militante de estos/as trabajadores/as municipales. Por otro lado, he observado la presencia de personas que asisten a ciertas actividades del colectivo aunque no son miembros activos, es el caso de quienes trabajan en el municipio y son llevados/as a asistir en actividades de la gestión.

Quienes integran el Frente tienden a presentar mayor nivel de formación académica y/o artística e inserción laboral vinculada con la actividad musical, en comparación con quienes integran la UMA. Aquí la Universidad de Avellaneda (UNDAV) es central pues forma a muchos/as integrantes del Frente, incluso algunos/as de sus integrantes, que además asumen puestos en el área de cultura municipal, se forman en la carrera de gestión cultural. Por otro lado, son importantes los institutos municipales de enseñanza artística como espacios de formación para muchos/as de estos/as artistas y, en vínculo con la inserción laboral, también es central el Programa Puntos Culturales dado que muchos/as de los/as artistas del Frente dictan clases en estos espacios.

2.2 **Antecedentes, estudios a nivel local y particularidades del campo**

En este ítem retomaré estudios académicos sobre el rock y la actividad musical independiente –editada mediante pequeños sellos discográficos– y autogestionada en Avellaneda y ahondaré en las particularidades que presenta el campo por mí estudiado, focalizando en las formas específicas de producir música y de habitarla por parte de músicos/as que editan y difunden su obra por si mismos/as. A nivel nacional, el estudio académico sobre

el rock y la producción musical independiente/autogestionada suele concentrarse en ciertas áreas urbanas, lo cual dejó al margen el análisis de importantes procesos locales como el aquí propuesto. Entre los que toman como epicentro a la Ciudad de Buenos Aires, me interesan los trabajos de Quiña (2014a, 2020), que caracterizan a dicha producción musical por su tamaño, su gestión autónoma y el vínculo intrapersonal. En la Ciudad de La Plata sobresale el estudio del llamado "rock platense" y de la música *indie*, los cuales presentan condiciones que se diferencian del caso local. En este sentido, procederé a reconstruir las particularidades del campo, atendiendo al contexto general de condiciones desfavorables para los/as músicos/as independientes y/o autogestionados/as de rock y las particularidades que asume la política cultural en el municipio.

Ubicada en la zona sur del conurbano bonaerense (Provincia de Buenos Aires), la ciudad de Avellaneda[132] se compone de ocho localidades –Avellaneda Centro, Dock Sud, Gerli, Piñeyro, Sarandí, Villa Dominico, Wilde y Crucecita– que agrupan a unos 400 mil habitantes en una superficie de 54 km2. Según un estudio reciente (Ferreño y Giménez, 2019), el municipio se destaca desde mediados del siglo XX por su variada oferta cultural y educativa. La música ocupa un lugar clave, se destaca la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA)[133], el Instituto de Música de la Municipalidad de Avellaneda (IMMA), el Teatro Municipal Roma[134], el Centro Municipal de Arte (CMA)[135], la UNDAV, establecimientos municipales de formación y enseñanza musical y talleres y programas descentralizados en los barrios (ídem). Quiña y Moreno (2016) señalaron la importancia histórica de sus escuelas de música en la formación de intérpretes y compositores del conurbano sur. La gestión municipal, que responde desde 2009 al FpV (actualmente Frente de Todxs), se distingue, además, por promover la participación ciudadana, por su intención de posicionar al partido en polo cultural del conurbano bonaerense y por propiciar acciones de resistencia hacia las gestiones macristas y apropiarse del lema *Cultura de la Resistencia* (notas de campo, 2018).

Quiña y Moreno (2016) han expuesto que en el conurbano bonaerense –que concentra la mayor parte de la producción y el consumo cultural de la provincia– se destaca la importancia de la música y de las actividades vinculadas con la comunicación, la producción editorial y

[132] Avellaneda es uno de los 135 partidos de la Provincia de Buenos Aires, es la entrada al primer cordón del Área Metropolitana y limita con la Ciudad de Buenos Aires, Quilmes, Lanús y el Río de la Plata.
[133] Primer establecimiento público y gratuito, fundado en 1986, que forma músicos/as de jazz, tango y folklore.
[134] Teatro Municipal inaugurado en 1904, considerado uno de los templos de la música lírica junto con el Teatro Colón de Buenos Aires y el Argentino de La Plata. Fue restaurado en 2015 por la gestión municipal.
[135] "Edificio de dos pisos distribuido en seis salas para exposiciones, espacios para talleres, estudios de grabación equipados con la última tecnología, una terraza revestida de un jardín vertical y una sala central multimedia dedicada a ciclos artísticos". Disponible: https://www.mda.gob.ar/ [consultado: 11/01/2021].

audiovisual; allí se registra gran cantidad de salas de ensayo, de concierto, de centros culturales y de oportunidades laborales que ofrecen. En el caso particular de Avellaneda, pese a la importancia que la música y el fenómeno del rock adquieren (que, además, se expresa en el particular vínculo entre los/as músicos/as organizados y la gestión municipal), son escasos los estudios que abordan sus especificidades (Quiña y Moreno, 2016; Moreno y Quiña, 2018; Quiña et al., 2019; Moreno, 2017). La actividad musical local recién fue considerada para la indagación por dos proyectos de investigación desarrolladas en la UNDAV, desde mediados de la última década[136], los cuales entienden por producción musical independiente a "aquellas producciones musicales llevadas a cabo de modo autogestivo, o bien a través de pequeños productores y/o sellos discográficos" (Quiña et al., 2019: 130).

Tal como señalaron Quiña y Moreno (2016), la producción musical independiente ha crecido en los últimos 20 años, en el Área Metropolitana de Buenos Aires, gracias al aprovechamiento de las nuevas tecnologías digitales y su capacidad de generar oportunidades de empleo y participación social a nivel local; sin embargo sobresalen las precarias condiciones laborales con bajos niveles de ingresos, que atentan contra la sustentabilidad de tales oportunidades. Desde estas perspectivas (Quiña y Moreno 2016; Quiña et al., 2019) se asume que en el nuevo siglo, atravesado por la noción de cultura como recurso (Yúdice, 2002a), diferentes organismos públicos comenzaron a reconocer la importancia de la producción cultural independiente o alternativa –especialmente en niveles locales– y a incentivar su crecimiento mediante programas o medidas con el objetivo de motorizar procesos de inclusión social[137].

Producto de un relevamiento cuantitativo[138], Quiña y Moreno (2016) han señalado algunas características de la actividad musical independiente en Avellaneda –haciendo eje en la actividad en vivo, la actividad editorial y el uso de las nuevas tecnologías– y han reconocido

[136] El proyecto UNDAVCyT "Las industrias culturales en el conurbano bonaerense. Una exploración de la producción musical independiente en el Partido de Avellaneda" y el PICT "La producción de música independiente como trabajo creativo. Características, implicancias y perspectivas de su despliegue en el partido de Avellaneda (Prov. de Buenos Aires)". Ambos fueron dirigidos por Guillermo Quiña.

[137] Se destaca que, como señaló Lamacchia (2012), en el marco de la consideración de la cultura como recurso (Yúdice, 2002a), cualquier expresión artística para sobrevivir –y ser financiada– debe demostrar utilidad.

[138] En el marco del primer proyecto de la UNDAV se realizó, durante el año 2015, una encuesta a 161 músicos de 161 bandas inscriptas en el festival *Arde Rock* 3, organizado por la Municipalidad y gestionado por la UMA. Y durante el año 2016 se realizaron entrevistas aleatorias a 25 de esos músicos. Estos resultados ofrecen una descripción provisoria de la realidad de la música independiente en el partido dada la característica de la muestra. La base de datos de bandas conformada corresponde al universo de los grupos inscriptos en el festival, lo cual representa una porción de los músicos de la ciudad (Quiña y Moreno, 2016), los cuales, en su mayoría, están vinculados a la UMA y en su totalidad son varones. Entonces, se dejó de lado a artistas que no participan en la UMA y a artistas mujeres e identidades disidentes.

la importancia que tiene el rock, desde lo simbólico, para la identidad musical de las bandas[139]. Los autores han señalado particularidades socioeconómicas y culturales como la elevada cantidad de conciertos y la alta frecuencia con que la mayoría de las bandas actúan en vivo en Avellaneda, cuestión central en materia económica pues representa la principal fuente de ingresos –cuyo principal arreglo es la venta de entradas por parte de los/as artistas quienes deben asumir el riesgo de sus propias inversiones–; además, han señalado la ubicación geográfica estratégica de Avellaneda que permite la circulación de artistas y de la actividad musical en vivo –por la cercanía con centros de alta densidad poblacional y la disponibilidad de diversos medios de transporte público–.

Por su ubicación geográfica estratégica para el desarrollo comercial, industrial y cultural y por contar con establecimientos culturales y educativos y espacios de música, en Avellaneda circulan artistas, estudiantes y públicos de diferentes localidades, lo cual posibilita intercambios, socialización y amplía los horizontes de la producción musical; sin embargo, como se verá, la mayoría de los/as músicos/as locales –en general los de la UMA- no están insertos/as en estos espacios educativos o de formación. Por otro lado, en Avellaneda suelen presentarse bandas importantes de la escena nacional y *undergraund*, tanto en locales de música en vivo como en recitales organizados por la gestión municipal, lo que hace que la ciudad cuente también con la circulación de músicos y públicos ajenos al Partido.

Para Moreno y Quiña (2018), Avellaneda presenta diversas realidades (desde zonas con concentración de sectores medios a barrios populares y zonas de vulnerabilidad socioeconómica) y, pese a que no es uno de los distritos más pobres del conurbano sur, su realidad dista de ser la de otras grandes ciudades de la región con población de sectores medios, cuyos públicos tienen capacidad mayor de consumo y en donde se puede constituir un circuito de música en vivo propio. Entonces, las condiciones de posibilidad de desarrollo de proyectos musicales están condicionadas por: "la cantidad y capacidad económica de las audiencias, la escasez de lugares para tocar en vivo, la accesibilidad a los mismos en términos de transportes, las políticas culturales locales y otras variables relacionadas con la producción y circulación de los músicos y sus proyectos" (ídem: 116).

[139] Según Quiña y Moreno (2016), el hecho de que la mayoría de las bandas se ubique a si misma dentro del género rock encierra una heterogeneidad musical, puesto que: "el rock representa uno de los anclajes en la identidad musical de las bandas aunque no necesariamente el único ni el más fuerte, sino antes bien como una suerte de plataforma desde donde se establecen vinculaciones con otras tradiciones y pertenencias musicales, tales como el punk, el reggae, el funk o el ska, entre otros. Esto resulta evidente en el hecho de que varios de los grupos, al momento de consignar su afiliación a algún género musical en particular, hacían referencia a varios o señalaban dos o incluso tres subgéneros" (ídem: 208).

Mediante un estudio que aborda la actividad musical independiente en la ciudad de Buenos Aires y en el sur del conurbano bonaerense –a través de entrevistas y observación, entre 2015 y 2016–, Quiña (2018) caracterizó la precariedad e inestabilidad de la producción musical independiente, cuyas condiciones de trabajo –vinculadas con la independencia y autogestión– se basan en: el trabajo impago –sobresale la baja incidencia del *caché* como forma de contratación–; el trabajo solidario o colaborativo –mediante vínculos personales directos, sin o con mínimos ingresos, el cual facilita sostener los proyectos musicales independientes dada la incapacidad financiera para afrontar la contratación de especialistas, técnicos o músicos–; el desconocimiento por parte de los músicos de sus derechos laborales y de su posición como trabajadores; las precarias condiciones de seguridad de los locales de música en vivo y las fallas en las inspecciones.

La importancia de la actividad musical en Avellaneda se evidencia en la actividad nocturna que tiene como epicentro a la música en vivo, tanto en bares de gestión privada como en centros culturales o salas de ensayo. Sobre esta cuestión, Quiña y Moreno (2016) señalaron la nutrida oferta musical que representa el hecho de que la mayoría de las bandas locales realicen sus conciertos con elevada frecuencia (al menos una vez por mes); aunque advirtieron la ausencia de condiciones formales de contratación. Sobresale la práctica habitual de "pagar para tocar" o "cobrarle al músico por su trabajo", aquí el local se beneficia con los ingresos que le genera el espectáculo en vivo. Lamacchia (2012) señaló la costumbre de algunos "bolicheros" o intermediarios de cobrar a los intérpretes, grupos o solistas, con excusas como el pago para SADAIC, el "seguro de sala", el sonido, la seguridad o la venta de entradas anticipadas, lo cual se complejizó luego de Cromañón.

Tal como observé, la música en vivo es un recurso al cual apelan los bares de la ciudad para atraer público; en este sentido, ofrecen acústicos mediante la modalidad del pago "a la gorra"[140], lo cual contribuye a la precarización laboral de los/as artistas y del sector en general. Por otro lado, muchas salas de ensayo, ante la suba de impuestos y la disminución de la rentabilidad lograda[141] buscaron otras estrategias para enfrentar la crisis como brindar recitales, acústicos, ferias y fiestas con venta de bebidas y alimentos. La situación se complejiza pues muchas salas no cuentan con las habilitaciones pertinentes. A lo dicho se le suma la practica

[140] En esta modalidad, el artista se lleva lo recaudado en la gorra, lo cual no implica ningún gasto para el local. A veces, se tiende a proveerle a los/as artistas alimento y bebida, y en casos excepcionales algún *caché* –entre las variables para obtener este plus se encuentra la cantidad de público que asista–.

[141] Según charlas con dueños de salas de ensayo, a muchos/as músicos/as se les dificultó abonar los ensayos por lo que disminuyeron drásticamente la cantidad de horas de ensayo y/o incluso recurrieron a ensayar en otros espacios como sus hogares, los cuales, en general, no están acondicionados para estos fines.

más frecuente en Avellaneda: la participación de músicos/as en zapadas o *jam*, en diferentes espacios –los fines de semana, días feriados y también días de semana–, tal como advertí en mi trabajo de campo. De este modo, la actividad nocturna es parte de la actividad musical misma. Las zapadas actúan como un espacio de socialización entre artistas, allí se crean lazos, vínculos y se originan proyectos, aunque también se profundiza la actuación artística no remunerada.

Es constante la proliferación de bandas emergentes, las cuales tienden a cambiar sus formaciones o desarmarse, y es frecuente que los/as músicos/as toquen en más de una banda, pese a tener bandas estables, pues suelen vincularse con otros/as músicos/as para armar proyectos paralelos de otros estilos. Otra característica del periodo abordado, que afecta a la actividad musical en todo el país, es la inestabilidad que presentan muchos locales de música en vivo producto de la crisis económica y su impacto en la cultura. Tal como comprobé en el campo, los lugares para la presentación de música suelen variar, pocos permanecen en el tiempo, algunos cierran, otros son objeto de clausuras municipales –por no contar con habilitaciones–, cambian de dueños o se convierten en cervecerías artesanales.

Desde la gestión pública se desarrolla una amplia propuesta de actividades dirigida a la presentación de artistas y bandas locales, mayormente los fines de semana y en horario diurno, tanto al aire libre como en espacios municipales (como el Teatro Roma, el Cine Wilde[142], el CMA, etcétera). Sobresale el evento *Arde Rock*, como antecedente del periodo que abordo en esta tesis, que será analizado en el capítulo 4. Diferentes radios y programas locales acompañan este proceso, brindando espacios de difusión a los/as artistas y bandas. Por la importancia de la producción musical, en 2015, la gestión municipal inauguró el Estudio de Grabación Municipal en el CMA, que brinda equipamiento y asistencia profesional. En este sentido, y aunque no fueron objeto de interés académico, sobresale el Foro de Cultura y el funcionamiento de la Mesa de Gestión y Coordinación de Actividades Musicales de Avellaneda –también la nombraré como Mesa de músicos/as–, que, organizada e impulsada por el área de cultura municipal, apuntó al trabajo organizativo y colectivo de los/as artistas locales durante 2017 y 2018.

Al analizar los datos de las encuestas, Quiña y Moreno (2016) vislumbraron un bajo índice de edición artesanal[143], el escaso uso de tecnologías digitales para la grabación, difusión y distribución de la obra musical y el desconocimiento de los derechos de los músicos como

[142] Espacio cultural ubicado en la localidad de Wilde, cuenta con una sala multifunción para proyecciones de cine y destinada a obras teatrales y musicales, de acceso libre y gratuito. Además, cuenta con talleres culturales para todas las edades. Datos disponibles en: https://www.mda.gob.ar/ [consultado: 15/06/2021].

[143] Quiña y Moreno (2016) constataron que el 60% de las bandas encuestadas cuenta con material editado –aunque no necesariamente profesional– que sirve para darse a conocer y promover la actividad. A su vez, llaman la atención sobre más de un tercio de las bandas que no cuentan con material editado y sobre la ínfima cantidad de bandas que graban de forma casera.

autores o intérpretes. Esos datos revelan la importancia que continúan teniendo las tradicionales salas de ensayo y estudios de grabación y las formas tradicionales de distribución –venta presencial, física, en los recitales y/o salas de ensayo–, a expensas de la modalidad digital –mediante Internet, sitios de reproducción *online* o de *streaming* y redes sociales–. Quiña (2018) señaló que más allá de las ventajas del uso de tecnologías hogareñas, sigue siendo clave el acceso a una sala de grabación con infraestructura adecuada y el manejo de las herramientas de edición, procesamiento y masterización. Además, Quiña (2018) expresó que, pese a plataformas como *YouTube* que facilitan la difusión de música independiente, en el caso local siguen siendo centrales los medios de comunicación tradicionales (TV, radio y publicidad de vía pública), cuyos costos resultan imposibles de afrontar para pequeños sellos y músicos autogestionados.

Otros trabajos (Moreno, 2017; Moreno y Quiña, 2018) analizan el lugar, las representaciones y usos de las NTICs entre los músicos de rock que participaron del *Arde Rock* 3; y destacan condicionantes económicos y culturales –vinculados con las capacidades y el capital cultural para acceder, usar y operar las nuevas tecnologías– que limitan la adquisición, el uso y la apropiación de herramientas digitales y equipos destinados al armado de estudios caseros de composición, ensayo, grabación y edición musical. Según Moreno (2017), si bien los músicos suelen considerar la importancia de "tener el estudio en casa", no poseen el conocimiento ni usan efectivamente esas tecnologías –a excepción de quienes tienen mayor profesionalización, dedicación y educación musical–[144]. Aunque, en las representaciones sobre las tecnologías digitales de los músicos prima la idea de democratización (Moreno, 2017), Moreno y Quiña (2018) señalaron que en los procesos de producción y en la cotidianeidad resulta lejano el uso de tecnologías digitales específicas, las cuales se restringen a la actividad en vivo. En cuanto a la circulación –distribución, comercialización y difusión de las obras–, se demuestra un conocimiento y uso escaso en cuanto a plataformas digitales y trabajo en red; y, aunque se le da importancia a las redes sociales y los nuevos sitios, su uso se acota a redes sociales genéricas como *Facebook*, *Twitter* o *Instagram* (Moreno, 2017; Quiña y Moreno, 2016).

En el actual contexto de crisis de la industria discográfica tradicional, donde las nuevas tecnologías permiten bajar y difundir música por Internet tensionando así la existencia del soporte físico y el monopolio de difusión que tenían las grandes compañías; algunos/as artistas

[144] Según Moreno (2017), el caso particular de estos músicos contradice a las teorías que ven con "optimismo" la apropiación por parte de los músicos de las nuevas tecnologías para producir o gestionar sus obras (Gallo y Semán, 2015), pues aquí el aprovechamiento de esas posibilidades es diferente y menos intensa, y el uso real de estas tecnologías no coincide con la visión optimista que los músicos expresan.

aprovechan la oportunidad para dar a conocer y comercializar sus obras. Sin embargo, en el caso local aquí estudiado, los/as artistas no se posicionan homogéneamente en este sentido. Se observa así, una tendencia en cuanto a desaprovechar las oportunidades que ofrece las tecnologías digitales para la actividad musical, y más aún durante el contexto de ASPO –pese a que es posterior al periodo por mi abordado en esta tesis, por su relevancia este tema será tratado en el capítulo 6–.

Quiña y Moreno (2016) han referido que pocas bandas mencionan sellos independientes propios como plataforma de edición y difusión, lo cual es llamativo dada la importancia que la música tiene en la ciudad[145]. En el campo me topé con *Ying-Yang*, el sello del líder de la banda *Flema*, quien posee una sala de ensayo y estudio de grabación. Un músico local que estudia sonido en la Universidad de Quilmes me proveyó el dato del sello *Maldito Acople*[146]. Considero que la ínfima presencia de sellos independientes diferencia a Avellaneda de otros centros urbanos como la ciudad de La Plata, donde la música *indie* y la conformación de sellos musicales –y sus vínculos con entornos de mayor profesionalización– son un fenómeno en expansión. Entonces, dado el poco desarrollo de los sellos independientes y la ínfima incidencia que tienen sobre los proyectos musicales locales, sumado a la autoidentificación de los/as músicos/as como artistas que gestionan sus carreras musicales en materia composición, grabación, distribución y actividad en vivo (aunque en la práctica esto tenga matices diferentes), es que opte por referir a los/as músicos/as que estudio como autogestionados/as –diferenciándoles de los/as independientes–; concepto que, además tomó fuerza en los últimos 20 años.

Según plantea Quiña (2018), en las pequeñas producciones independientes opera una tercialización, dado que los propios artistas o productores culturales se hacen cargo del alto riesgo que antes afrontaban los grandes estudios o casas editoriales. De esta manera, los sellos discográficos multinacionales no desarrollan las carreras de sus artistas sino que contratan a quienes alcanzaron audiencia suficiente –gracias a la autogestión o pequeños sellos– y se dirigen a distribuirlos, auspiciarlos o editarlos internacionalmente mediante sus conglomerados multimediales (ídem). Alejándose de las posturas que plantean el efecto positivo de las tecnologías digitales sobre la música independiente y la diversidad musical (Yúdice, 2007;

[145] Incluso, en el registro de SINCA no hay datos sobre sellos musicales locales, a diferencia del registro de La Plata donde figuran cinco. Disponible en: https://www.sinca.gob.ar [consultado: 27/06/2021].

[146] Según su representante: "No hay sellos independientes en Avellaneda, hay otro que se mueve por Capital: *Interespacial Records*. No hay mucho porque no hay muchos lugares. Hacemos producción musical, se graban bandas, sacamos discos, producimos eventos" (entrevista, músico, 30 años, 2020). Según ha mencionado, sólo cinco bandas locales se han vinculado con este sello.

Boix, 2015a, 2015b; Vecino, 2011), que abaratarían el proceso de producción y facilitarían editar, difundir y distribuir discos propios, mediante el uso de plataformas gratuitas de redes sociales o el uso de Internet; Quiña (2018) ha planteado que los músicos independientes no aumentaron sus ingresos ni mejoraron sus condiciones de trabajo y que la industria discográfica aprovechó los beneficios de lo digital.

2.3 **Reconstrucción del campo**

Los obstáculos que se me presentaron al momento de abordar el campo y que limitaron el desarrollo de mi investigación se vinculan con los escasos estudios académicos sobre el caso local, la falta de documentos e información sobre proyectos –por parte de la UMA y del municipio– y la desconexión entre las diferentes gestiones y áreas municipales. En un trabajo reciente que analiza el impacto de políticas inclusivas socio-culturales en cuatro barrios de Avellaneda, Ferreño y Giménez (2019) hallaron la ausencia de información sobre programas municipales, la falta de evaluación realizadas por expertos y/o responsables de estas políticas, de debate en las áreas de los diferentes niveles de gobierno, de articulación entre programas y equipos de trabajo municipales y de censos e información socio-cultural de las localidades de Avellaneda. Según las autoras (ídem), con los recambios en cada área de gobierno, al designarse una nueva autoridad, se suele dar de baja los programas sin realizar evaluaciones. En esta línea, Tasat (2009) señaló que la falta de planificación estratégica en soporte escrito –siendo su transmisión verbal– al alcance de la investigación y la falta de seguimiento y monitoreo son características de las políticas culturales de los municipios del conurbano bonaerense.

El trabajo de Tasat (2009) presenta las reflexiones del equipo de investigación "Políticas Culturales en los gobiernos locales"[147] y se centra en el conurbano bonaerense. Tasat (2009) señaló que, en las últimas décadas, la gestión municipal asume relevancia en la agenda de discusión sobre políticas públicas y mayores responsabilidades en el área de cultura –como crear y jerarquizar las áreas culturales, emprender programas de acción cultural y avanzar en la definición de políticas culturales relacionadas con la democracia y la perspectiva de derechos– . Aun así, Tasat (2009) señaló el escaso desarrollo de investigaciones, estudios y sistematización de la política cultural de los municipios.

Dada la falta de sistematización, de documentos de gestión y el desconocimiento por parte del personal municipal –sobre programas de gestiones anteriores–, frecuentemente, los miembros/as del área de cultura recurrieron al conocimiento oral de Hugo Caruso (ex Secretario

[147] El Proyecto, realizado en el Instituto de Políticas Culturales de la UNTREF, inicialmente trabajó con los municipios de Avellaneda, Morón y Vicente López y luego con los de Florencio Varela, Moreno y Tigre.

de Cultura, Educación y Promoción de las Artes); y me han dicho: "tendríamos que preguntarle a Hugo, él debe saber". Advertí que desde el área de cultura sí se registraron y sistematizaron datos sobre proyectos más actuales como el Foro de Cultura. En otras ocasiones, ante la falta de información escrita, han elaborado documentos para entregarme. Por el lado de la UMA, no se cuenta con registros de proyectos, ni con datos socio-culturales de los afiliados. Dadas estas dificultades, la Comisión Directiva ha intentado hacer actas de las reuniones[148].

Según una Base de Datos de Músicos [documento oficial, 2019], provista por la Dirección de Cultura municipal, se registraron 221 proyectos musicales (entre las bandas que se inscribieron y grabaron en el CMA y las afiliadas a UMA) y 41 músicos/as que participaron del Foro de Cultura. Si estimamos que cada banda es conformada por aproximadamente 4 o 5 personas, la cantidad de artistas locales se incrementa, aun así hay que considerar que un artista puede participar de diferentes proyectos a la vez. Según estos datos, se estima que alrededor de 25 proyectos musicales –de diferentes estilos musicales– graban en el CMA por año. Por su parte, al 19 de julio de 2020, la UMA registró 249 socios, la abismal mayoría se encuadra en el estilo rock. Un dato a destacar es que, cada músico asociado en UMA representa a una banda, por lo cual la cantidad de músicos de rock en la localidad sería mayor. Un antecedente a tener en cuenta, como ya adelanté, es el festival *Arde Rock*, donde se inscribieron 230 bandas en 2012, 300 en 2013 y 280 en 2015.

Según datos producidos por Geocultura[149] (actualizados al 19 de julio de 2020), sólo se registran nueve espacios en la categoría Audiovisual. La categoría Centros Culturales Multipropósito registra 85 establecimientos, de los cuales 32 están conformados por Puntos Culturales y el resto se conforma de centros culturales, clubes, polideportivos, sociedades de fomento y el CMA. Es de destacar que a muchos de estos espacios acuden músicos/as y bandas de rock para tocar en vivo. En el ítem medios de comunicación se registran 6 emisoras de radio; en el de música sólo hay 18 registros discriminados entre: estudio de grabación/sala de ensayo –tan solo 10 registros–; sala de representación (música) –tan solo 6 registros integrados por: *Centro Cultural Patas Arriba*, *La Socie*, *La Fondita*, *Mutar*, *Piedra Libre* y *Bierlife*– y lutier –2 registros–.

[148] Incluso, frecuentemente los miembros de la Comisión Directiva han expresado la intensión de comprar un acta y lubricarla para otorgarle formalidad a las reuniones, cuestión que no se logró hasta el momento en que finalicé mi trabajo de campo en 2019. La situación fue tal que hasta el presidente de la organización me solicitó escribir actas de las reuniones en base a mis notas de campo, cuestión a la que no accedí.

[149] Se trata de un relevamiento de espacios culturales de creación, producción y distribución de bienes y servicios culturales en el municipio, que se realiza a partir de entrevistas en los espacios relacionados con las industrias culturales, a saber: audiovisuales; música; editoriales; medios de comunicación; videojuegos; centros culturales multipropósito; enseñanza; diseño visual y publicidad; artes textiles, artesanías, artes del fuego y decorativas; eventos, ferias y festividades. Para más información: http://geocultura.undav.edu.ar/

Dado mi trabajo de campo advertí falencias en los relevamientos citados y una desconexión entre los espacios registrados[150] y observé que muchos lugares de música en vivo y salas de ensayo –que además yo frecuentaba– no estaban siendo reconocidos[151]. En este sentido, mi experiencia en el campo me proveyó un registro más amplio. Entonces, debido a la falta de datos confiables y actualizados, decidí reconstruir las particularidades del campo considerando al trabajo de campo como fuente de conocimiento y dándole peso a las entrevistas y charlas informales –con agentes que hacen al mundo de la música autogestionada local: músicos/as, trabajadores del área de cultura municipal, destinatarios/as de políticas culturales y personas y agentes vinculados con la actividad musical– y a la observación participante como estrategias de recolección de información.

Volviendo a las particularidades socioculturales y económicas del caso local, en su mayoría, los/as músicos/as entrevistados/as se autoidentificaron como músicos/as autogestionados/as[152] de rock –dicha cuestión se dio de forma sistemática en el caso de los miembros de la UMA–, aunque algunos/as refieren virar por diferentes estilos y no encasillarse en uno solo. En el caso del Frente Cultural observé una apertura hacia diferentes músicas populares como el tango, el folclore y hacia la educación artística. En general, los/as músicos/as entrevistados/as de la UMA manifiestan tener un vínculo no profesional con la música, si bien algunos/as expresaron tener trabajos vinculados a la actividad musical –cuestión que sobresale en el caso de quienes trabajan en sonido para el ámbito público o privado: en el área municipal o en emprendimientos privados como salas de ensayo, locales de música en vivo, etcétera–, la mayoría suele generar ingresos en otras áreas de la actividad económica. A su vez, la mayoría de los/as entrevistados/as no tienen vínculo con la educación universitaria, como sí se da en el caso de la ciudad de La Plata.

[150] Por ejemplo, la categoría música incluye a centros culturales, incluso el cine Wilde oficia como espacio para la actividad musical en vivo. Por otro lado, dada la inestabilidad de la actividad y las restricciones municipales, diferentes espacios han brindado shows musicales que no han sido registrados.

[151] En cuanto al Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA), el cual provee datos sobre espacios culturales de acuerdo a distintos indicadores, se me presentaron mayores dificultades dado que, en su base de datos de Avellaneda no se registran talleres culturales, salas de ensayo musicales, estudios de grabación musical, espacios para conciertos/música en vivo. Aunque, entre centros culturales, asociaciones y sociedades de fomento aparecen 71 registros y si se registran los Puntos Culturales.

[152] Pese a que muchos/as músicos/as locales no saben diferenciar independencia y autogestión, suelen hablar desde la autogestión. Tal como expresó un músico que organiza *jams*: "autogestionado sería la banda que se paga sus cosas. Yo creo que en su totalidad las bandas que conocí en Avellaneda hacían su música a través de la autogestión. Grabando su disco a pulmón, armando la tapa" (entrevista personal, 8/7/2019).

Es importante considerar el fuerte desarrollo industrial y fabril de Avellaneda[153]. Allí, se inauguró la primera escuela fábrica de la nación (en 1947), y, a nivel musical, fue importante el desarrollo de un rock "duro"[154]. A su vez, sobresale una tradición militante que, en el imaginario y desde la gestión local, considera a Avellaneda como ciudad de la resistencia (notas de campo, 2019). Aquí, el Puente Pueyrredón asume centralidad como espacio y símbolo de lucha, reclamo, protesta social y resistencia por parte de diferentes agrupaciones y movimientos sociales; y más aun con el asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, en 2002. Incluso, dos bandas locales de rock (consolidadas a nivel nacional e internacional) están atravesadas por una actual politización y por historias familiares de militancia y familiares desaparecidos. Es el caso de *Flema* (exponente del punk de los 90) y *La Mancha de Rolando* (formada en 1991), bandas que participan en eventos municipales y de la UMA, cuyos músicos asumen un posicionamiento político y lo hacen público[155]. Además, *La Mancha de Rolando* ha apoyado al kirchnerismo, ha actuado en diferentes actos y se ha vinculado amistosamente con sus líderes políticos.

Los/as artistas autogestionados/as locales que se vinculan con el rock y que he entrevistado suelen apelar a la autenticidad: tienden a oponerse a lógicas comerciales, al menos discursivamente[156], y valoran positivamente lo auténtico y no corrompido por la lógica mercantil. Lo dicho se vincula con el conflicto constitutivo del rock nacional y la dicotomía comercial/no comercial que a fines de 1960 postuló Grinberg (2008): por un lado, la música producida en serie por las grabadoras y difundida masivamente por radio y televisión, y, por otro lado, la música situada al margen y propia del circuito de los recitales –en pequeños teatros porteños, bares y espacios públicos–[157]. Sin embargo, dada la dependencia y necesidad de los circuitos comerciales por parte de ambas posturas, pasó a hablarse de música complaciente y progresiva –guiada por la "ideología de la autenticidad" y el mandato moral de "no transar"–

[153] En una nota [*La Ciudad*, 05/04/2012], Hugo Caruso señaló las raíces industriales de Avellaneda, el origen migrante de muchos trabajadores, el acrecentamiento, desde el siglo XIX, de curtiembres, frigoríficos y establecimientos fabriles y la importancia del Riachuelo y sus puertos para la comercialización.

[154] Vinculado con el público firestone, mayoritariamente miembros o hijos de las clases obreras, que en los ochenta fueron expulsados del aparato productivo luego del proceso de desindustrialización de la dictadura. Para ellos, los *blandos* son *chetos* –clasificación que aparece luego de 1975– (Alabarces, 1995).

[155] Fernando Rossi, líder de *Flema*, fue entrevistado para esta tesis. Su madre y padre –militantes del ERP– han sido detenidos/as y desaparecidos/as en 1976. Por su parte, el tío de Manuel Quieto, de *La Mancha de Rolando*, fue líder de las FAR, miembro de Montoneros, y antes del golpe de 1976 fue capturado y desaparecido.

[156] Pues en el campo advertí que, en varias oportunidades han expresado intensión de ocupar diferentes espacios, como salir en radio o tv, tocar en grandes conciertos/festivales o firmar con grandes compañías para acceder al gran público, y se han quejado por las faltas de oportunidades para hacerlo.

[157] Infantino (2020) ha analizado la disputa en la definición de las maneras legitimas de hacer arte en el caso de artistas circenses, las cuales se traducen en dicotomías como comprometido-politizado/mercantilizado-elitizado; divergencias que ponían de relieve diferentes posturas artísticas, estéticas, políticas e ideológicas.

(ídem)[158]; aunque, según Lamacchia (2012), los progresivos y los complacientes ya formaban parte de la industria cultural.

Una serie de estudios sobre consumos culturales y producciones artísticas contemporáneas en la Ciudad de Buenos Aires (Wortman et al., 2015; Wortman, et al., 2018; Quiña, 2013a, 2014a) señalan el particular vínculo entre rock e independencia musical[159], asumiendo que, aunque la noción de independencia dejó de ceñirse a este género musical para constituirse en una forma de hacer música popular, persiste una referencia a lo genuino y lo auténtico en sintonía con la pugna del rock contra lo comercial[160]. En los/as músicos/as de rock de Avellaneda observé la tendencia a reivindicar lo auténtico y no corrompido por el mercado, aunque esta forma de concebir la actividad musical lleva a reproducir relaciones laborales de explotación –como se verá más adelante–; dado que, pese a que los/as músicos/as expresan buscar que se les pague por tocar, en la práctica suelen manejarse de una forma que les aleja y contradice tal fin.

Teniendo en cuenta la ubicación geográfica de Avellaneda y las particularidades socioculturales de la población estudiada, considero relevante retomar los planteamientos de Semán (2006a, 2006b) sobre las formas de escuchar, producir y practicar que instauró el "rock chabón" en los años noventa y su vínculo con los desplazamientos sociales, culturales, demográficos y generacionales que operaron en el rock[161]. Semán (2006a, 2006b) señaló la

[158] Grinberg (2008) señaló que la industria musical y el comercio desvirtuaron al rock en su libertad creadora dada las concesiones que debían hacer los músicos para grabar. El autor ha tendido a romantizar y esencializar al rock, adjudicándole un espíritu –originario– puro, expresivo y no codicioso, amenazado por la comercialización y el negocio de la música. Y, pese a que crítica a los medios de comunicación, también señala la necesidad del circuito de grabación y difusión en los medios masivos y conciertos masivos.

[159] Según Quiña (2014a), la categoría "rock nacional" se gestó al amparo de la tensión entre lo independiente y lo comercial; el autor señaló a *Mandioca* como primer sello discográfico "independiente" y a MIA como la primera experiencia de autogestión musical del ámbito rockero.

[160] En el capítulo anterior abordé la contradicción entre el discurso de resistencia y la dependencia de la industria cultural desde los inicios del rock en Argentina. Aquí, el concepto "autenticidad" es central. Alabarces (1995) analizó las contradicciones en el rock nacional a partir del mito fundacional, donde se construyó a los grupos pioneros: *Los Gatos*, *Almendra* (vinculados con *RCA*) y *Manal* (representante del rock duro –producido por *Mandioca*– y de la independencia, pureza y autenticidad). A su vez, otras dicotomías se construyeron: duros/blandos, firestones/chetos. En otro contexto, refiriendo al rocanrol de los años noventa, Bustos Castro (1997) expuso que la idea de "autenticidad" se trasladó –como relato mítico– al público como resistencia y rechazo a la sociedad dominante y debe ser entendida como parte de las luchas internas del rock; aquí resistir es rescatar lo auténtico frente a lo impuesto –que pueden ser los chetos, el sistema capitalista o la cultura occidental–. Según Bustos Castro (1997: 67): "el mito es un imaginario, es un lazo que une gente, es una forma particular de ordenar el mundo (…) es el relato fundante de un grupo social". Según la autora, para integrar el grupo hay que adherir al mito, que en el caso del rocanrol –en los noventa– se vinculó con la autenticidad, la resistencia –el bardo– y la imposición.

[161] En cuanto al corte geográfico, Semán (2006a) indicó que el rock nacional, que influía en y desde la Capital Federal y algunas ciudades del primer cordón industrial (Avellaneda, San Martin, La Matanza), desde los años 1990 pasó, a través del "rock chabón", a tener bases –circuitos, públicos y grupos– en ciudades del segundo y tercer cordón del Gran Buenos Aires; congeniando a jóvenes de universos socioculturales hasta entonces ajenos al rock. Dicho desplazamiento, en términos de Semán (2006b), implicó la actuación de una nueva generación constituida por dinámicas sociales y culturales diferentes.

situación histórica y económica particular que operó en los orígenes del "rock chabón" donde el fácil acceso a equipamiento musical (el abaratamiento del costo de productos, el acceso a la importación y la socialización de medios de producción) permitió al rock proyectarse en el mundo popular y propagar bandas.

Según Semán (2016a, 2006b), las bandas de "rock chabón" que surgieron con la lluvia mediática, la difusión generalizada y el fácil acceso a equipos e instrumentos, adquirieron habilidades administrativas: lograron estabilizar circuitos de shows –ante empresarios que exigían un mínimo de público– gracias al "aguante" de sus seguidores, que aportaban a la viabilidad moral y económica de las bandas. La ética del "aguante" formaba parte del espíritu del negocio, es así que grupos originados en las clases medias bajas y raramente en los sectores populares (pero que interpelaban a esos sectores sociales) se inspiraron en el ejemplo de las producciones independientes que resistían exitosamente a los pulpos del mercado y negociaron "fechas, condiciones, ingresos y escenarios con productores de espectáculos de locales de mediano y pequeño porte" (Semán, 2006a: 73). Excluidos del gran consumo armaron un circuito musical del que participaban jóvenes del Gran Buenos Aires y de los barrios pobres de la Capital –y luego se agregaron los de clases medias–, invirtiendo la secuencia de circulación cultural que hacía de la periferia urbana el polo pasivo (Semán, 2006a, 2006b).

Si bien las condiciones para la actividad musical han cambiado, atravesadas por la crisis de 2001, la crisis de la industria discográfica, el impacto de las nuevas tecnologías y la tragedia de Cromañón, referir la importancia que tuvo el rock desarrollado en los sectores populares del Gran Buenos Aires es un antecedente que debe ser incluido al análisis de los procesos actuales y más aún en casos como el local –donde, como se verá más adelante, la lógica del "aguante" sigue operando en los/as músicos/as entrevistados/as–. Lo dicho es relevante, pues en mi trabajo de campo advertí diferencias sustantivas en cuanto a quienes ingresaron al mundo de la música post 2000 y quienes lo hicieron anteriormente; lo antedicho se vincula con cambios generacionales y formas de hacer que son propias de ciertas épocas. En Avellaneda me topé con músicos que en los años 90 crearon bandas de rock barrial –que fueron y siguen siendo importantes en la localidad– y que aún hoy siguen identificándose con esa versión del rock más popular y en dicha línea desarrollan nuevos proyectos. La fuerte presencia que tuvo el rock barrial y el punk fue imprimiendo ciertas características en la actividad musical local, las cuales he observado en el campo. En cambio, los/as músicos/as más jóvenes tienden a expresar una apertura a otras músicas y formas, más profesionales, de realizar la actividad musical, además algunos/as suelen estudiar en conservatorios a diferencia de los más adultos.

Estas características socio-culturales y generacionales fueron importantes a la hora de realizar mi análisis sobre el campo. Entonces, a fines analíticos decidí agrupar a las personas que integran el mundo del rock autogestionado local, pues comparten los mismos problemas y realizan las mismas demandas; aunque en el campo visualicé dos grupos que presentan diferencias generacionales marcadas por disimiles representaciones y formas de hacer musical –las cuales, en su encuentro generan consensos pero también conflictos–. Los más jóvenes –grupo integrado por quienes ingresan al mundo del rock local o vienen realizando sus experiencias musicales en los últimos 20 años– y los más establecidos en el mundo del rock local –adultos que participan y arrastran representaciones y prácticas de épocas anteriores–. En esta tesis, me propongo abordar el fenómeno desde la perspectiva etnográfica, indagando en las representaciones y prácticas de las personas que gestionan su actividad musical, se organizan en colectivos de músicos y se vinculan con el Estado, en la ciudad de Avellaneda. Entiendo que en este proceso, estos/as músicos/as tensionan o reconfiguran ciertos "mitos" que, pese a los nuevos contextos, siguen teniendo peso en el mundo del rock avellanedense y en las representaciones de quienes conforman este particular mundo.

2.4 **Mis propias experiencias en el trabajo de campo con músicos/as locales**

Aquí reflexionaré sobre mis experiencias durante mi trabajo de campo, realizado con músicos/as autogestionados/as de rock de la UMA, entre 2016 y 2019[162]. Retomaré aportes de perspectivas que privilegian a la experiencia como fuente de conocimiento, enfatizando mi condición de investigadora y música, las actividades de observación/participación que realicé en el campo –y el ejercicio de reflexividad que implicó– y la conexión entre las relaciones de distancia e involucramiento que –como investigadora– asumí y entablé con las personas estudiadas. Sugiero que la reflexión sobre el trabajo y las experiencias dentro del campo, desde la experiencia musical misma, puede ser un aporte para el campo antropológico, sociológico y multidisciplinario.

El enfoque de Geertz (1973, 2000) privilegia la perspectiva y puntos de vista de los actores sociales, para comprender como piensan y actúan. Tal propuesta es fructífera para estudiar el mundo del rock, más aun cuando desde la academia se tiende a excluir las voces de los actores (Avenburg, 2010). A su vez, el enfoque de Wacquant (2006) toma al agente social

[162] Respecto a mi trabajo con el área de cultura de la municipalidad (y con los/as artistas del Frente Cultural) mi acceso fue más directo, dado que empecé a participar en las reuniones de la Mesa de Gestión y Coordinación de Músicos de Avellaneda como música, integrante de UMA e investigadora. Desde el área me dieron acceso a los documentos que solicité y pude realizar las entrevistas, la observación y participación.

como un ser que participa del universo que lo crea y que contribuye a construir. Considerando estos lineamientos, me propongo incluir y resaltar las voces –múltiples, variadas y cambiantes– de las personas y agentes sociales, hablar de ellos/as, con ellos/as; y considerar sus particulares experiencias, comportamientos y prácticas en sus hábitats cotidianos. Asumo que la perspectiva etnográfica es valiosa ya que busca "documentar lo no documentado" (Rockwell, 1987), para articular investigación empírica y teórica.

Diferentes perspectivas señalan la centralidad del trabajo de campo (focalizado en la propia experiencia, participación e inmersión) para producir conocimiento y para dotar de validez científica a una investigación de corte etnográfico. Según Clifford (1995), la posibilidad de interpretar a los actores surge de la coexistencia en un mundo compartido, experiencial y significativo. Y justamente, como explicó Guber (2016), la observación participante consiste en observar todo lo que acontece y en involucrarse en actividades de la población. En esta misma línea, Zenobi (2010) señaló que para recolectar datos adecuados y construir conocimiento (reconstruyendo teóricamente la perspectiva de los actores) es necesario entablar con los "nativos" relaciones basadas en la confianza y empatía. Por su parte, Balbi (2012) observó que la autoridad etnográfica se funda en la experiencia de campo que implica una observación participante (fusión entre experiencia personal intensa y análisis científico). Siguiendo estos lineamientos fui desarrollando mi trabajo de campo, observando lo acertado de la afirmación de Rockwell (1987), quien señaló que el trabajo de campo avanza con la asimilación de referencias y sentidos locales del lenguaje, así "las situaciones en que participamos «ponen a prueba» el conocimiento local" (ídem: 20).

Si bien en buena medida el enfoque etnográfico remite a la antropología, según Wacquant (2006), la sociología debe intentar recoger y restituir la dimensión carnal de la existencia mediante un trabajo metódico y minucioso de detección y registro, de descifrado y escritura. Retomando la sociología con el cuerpo –a partir del cuerpo como herramienta de investigación y vector de conocimiento– propuesta por Wacquant (2006)[163], me sumergí en la actividad musical local, participando en bandas de rock y en el circuito musical. Desde allí, pude observar, entender, atravesar y analizar la realidad cotidiana de los/as músicos/as locales. Observé la escena local y registré en mi diario etnográfico los acontecimientos e interacciones que iban sucediendo. Me propuse, entonces, construir sociológica y corporalmente esa vivencia.

[163] En este sentido, planteó Wacquant (2006: 16): "nada mejor pues como técnica de observación y análisis que la inmersión iniciática en un cosmos, e incluso la conversión moral y sensual, a condición de que tenga una armadura teórica que permita al sociólogo apropiarse en y por la práctica de los esquemas cognitivos, éticos, estéticos y conativos que emprenden diariamente aquellos que lo habitan".

Pasaré a explicar mi trayectoria en el mundo del rock y mi inmersión corporal en el caso local. Mi formación académica fue paralela a mi experiencia como seguidora y música de rock. Aunque siempre viví en Avellaneda, situaba mi actividad musical en Capital Federal. En mi proyecto de Maestría (cohorte 2012-2013) analicé los vínculos entre una banda de rock nacional y las gestiones kirchneristas (Saponara Spinetta, 2016)[164], en esos años no existían investigaciones al respecto. Mi vínculo con la UMA se inició en 2016 cuando, para realizar esta tesis, me inserté en un grupo de investigación de la UNDAV. En Avellaneda advertí un particular vínculo entre los/as artistas y la gestión municipal que hizo que mi interés virara hacia su estudio. Sin embargo, cuando pasé a estudiar a este colectivo que asume un compromiso político, encontré que allí había relaciones y significados que yo desconocía y me atravesaban, por lo cual debí resocializarme. Ser música y que las personas investigadas me reconozcan como tal me abrió las puertas a un campo que se presenta como relativamente cerrado ("acá todos nos conocemos" solían decirme los/as artistas); asimismo, me permitió ser incluida en el mundo que los/as músicos/as construyen en Avellaneda y ser atravesada por conflictos propios del campo.

Mi acceso al campo se dio en distintos momentos con consecuencias diferentes. En 2016 realicé por primera vez trabajo de campo en mi ciudad, entrevisté a artistas y realicé observación participante en las reuniones de la UMA, donde me presenté como una investigadora que estudia el vínculo rock y política. Sin embargo, estaba fuera de ese mundo de rock local, pues no lo experimentaba desde dentro (no conocía a los/as músicos/as, ni las salas de ensayo) y mi actitud se limitaba a observar y registrar. En cambio, en 2017 comencé a tocar en una banda local, lo cual me brindó contactos e información y, fundamentalmente, me abrió las puertas al campo. Desde entonces, pasé a conocer, pertenecer y experimentar ese universo, pudiendo ver sus luchas internas, las cuales iban apareciendo a medida que más me sumergía en el campo. Pasé a ser reconocida y aceptada como investigadora, música y colega y mi relación con los/as artista se transformó: me invitaban a actividades y compartíamos charlas informales, lo cual me permitió acceder a interpretaciones y significados que dan a sus prácticas cotidianas[165].

Por mi faceta artística creía estar adentro del mundo estudiado, pero esa inmersión era parcial, ese mundo tenía convenciones (Becker, 2008) que me antecedían y así me lo

[164] Mi experiencia en el campo me mostraba que gran cantidad de artistas de rock expresaban adhesión a tales gestiones debido a sus políticas y medidas identificadas como de inclusión social, de derechos humanos y de promoción cultural. A diferencia de lo que ocurría con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y sus medidas concebidas como de exclusión, control y persecución hacia los/as artistas.

[165] Considero que lo central de mi trabajo es que el "estar allí" me permite construir conocimiento todo el tiempo; las diferente situaciones de las que participo y que son parte del campo hacen que el dialogo casual y las entrevistas más formales que mantenga con los/as músicos/as sean un insumo central para mi investigación.

demostraba. Cuando, en mi segundo año en el campo, un integrante de la Comisión Directiva de UMA me habló sobre su participación en la Mesa de Músicos/as, le solicité acceso a ese espacio y a registros –que pensaba que existían– de la UMA. En ese momento, el músico me manifestó inquietudes sobre mis intenciones y sentí que se me demandaba un compromiso con la organización, que como investigadora no asumía. La *cooperación* y el *compromiso* son categorías nativas centrales que para la UMA deben asumir los/as músicos/as; en tanto, el no involucrarse es un atributo negativo asignado a artistas ajenos/as a la organización y participación política. Esas categorías y tensiones internas recayeron sobre mi persona y se me demandó *cooperar*; así cambió mi posición, mi involucramiento y la percepción que se tenía de mí. En ese proceso advertí también la centralidad de esas nociones[166]. Me involucraron y me estimularon a asumir tareas que ensancharon mi rol como investigadora; por ejemplo, me solicitaron exponer en el programa radial y me pidieron datos producidos por el proyecto UNDAVCyT[167]. El vínculo que establecimos tomó la forma de un intercambio por momentos reciproco y colaborativo[168]: yo colaboraba y era fuente de conocimiento, y la UMA habilitaba mi participación en la Mesa[169].

La inmersión en el campo tomó características provistas por los conceptos locales de *colaboración* y *compromiso* y, por ser nativa e investigadora, los experimenté de formas específicas. En este sentido, es importante el vínculo entre experiencias y conceptos y el pendular dinámico entre involucramiento y distancia. Pues no soy participante pleno, mi implicación no me convirtió en nativa (música de la UMA), ni oculté mi rol de investigadora (comprometida con producir conocimiento académico a diferencia de los/as nativos/as) e intenté marcar una distancia. Sin embargo, varias veces, intentaron asociarme al colectivo y pese a que manifesté que no sería adecuado así lo hicieron. Incluso en mi tercer año de trabajo

[166] Estas nociones emergían durante mi trabajo de campo, es que para quienes integran la UMA entablar relaciones de cooperación e involucramiento con otras personas es vital para desarrollar la actividad. Es de destacar que, al inicio de mi investigación, busqué analizar la importancia de la cooperación para la UMA, pero en el campo me encontré con un mundo donde prima el conflicto y las relaciones de poder.

[167] Este intercambió finalmente fue encarado por el director del proyecto quien se reunió con integrantes de la UMA y de la Dirección de Cultura municipal para proveer datos de los talleres-debate que el UNDAVCyT organizó, en 2016, junto con la UMA -allí participaron músicos/as de la UMA, de Avellaneda y de alrededores-. En uno se debatió sobre los resultados de las encuestas y en otro sobre la música independiente en el Partido.

[168] Infantino (2017) analizó los aportes de la antropología en la investigación con artista y repensó el rol del investigador desde el compromiso, la colaboración y la construcción colectiva de conocimiento, atendiendo las potencialidades y dilemas que tales vínculos pueden generar. A diferencia de mi investigación, en la antropología colaborativa tanto los objetivos, como la metodología y la escritura son colaborativos.

[169] El involucramiento y compromiso que asumí con la UMA puede haber generado tensión, ya que es posible que haya obstaculizado mi vínculo con artistas ajenos/as a la actividad política y a la organización, quienes pudieron haberme identificado como parte de la UMA y vincularme a sus intereses.

de campo me designaron un rol en la Comisión Directiva, tareas de comunicación y me propusieron co-conducir el programa radial de la UMA.

La persona con quien co-conduciria el programa radial –que finalmente no se realizó– me invitó a otro ciclo que mantenía vínculo con la UMA al difundir sus actividades. Abandoné el programa cuando esta persona expresó al aire opiniones machistas que evidenciaban posturas de la organización y frecuentes en el mundo del rock, del cual yo participaba y cuyas posturas sufría. Al año siguiente, realicé mi propio programa para seguir indagando sobre los/as músicos/as, los medios alternativos de comunicación y los espacios de música. Atravesada por un alejamiento con la UMA, pues sentía que debía tomar distancia para producir conocimiento, un hecho conflictivo –que relataré en el capítulo 4– me permitió ver como la *cooperación* y el *compromiso* que la UMA exige de los/as artistas, no es igual al que ofrece. De este modo, mi lugar como investigadora o música adquiría diferentes matices según la situación y era tratada en base a como era vista –investigadora o colega–.

En mi trabajo de campo advertí inconsistencias entre lo que las personas dicen que hacen y lo que hacen, así, observé y vivencié conflictos, tensiones y disputas. Debí reflexionar sobre mi presencia en el campo, cómo cambió en relación a los vínculos que tejí con las personas, cómo pasé de "estar fuera" a "estar ahí", y cómo este movimiento móvil, cambiante y relacional me permitió acceder a las prácticas cotidianas y producir distintos tipos de conocimiento, a la vez que me demandó desnaturalizar mis saberes y prácticas. Interpretar lo que me sucedió en el campo como investigadora y lo que le sucedió a las personas investigadas me permitió conocer más sobre ese mundo. En este sentido, Avenburg (2010) resaltó la escasez de trabajos que usan "reconstrucciones de las propias experiencias de participación de los investigadores como actores involucrados en los procesos analizados" (ídem: 74-75) y señaló que, en los casos en que el/la investigador/a pertenece al universo social del rock y maneja los conceptos de experiencia próxima, se suele descartar las voces de los actores y las actrices[170]; por lo cual propuso atender a los discursos y prácticas de las personas para hablar de identidades, imaginarios y representaciones.

[170] García (2010) analizó tres estrategias narrativas que suelen emplear los estudios sobre rock. La afectivo/ideológica ligada con el involucramiento afectivo del observador, la argumentativa/justificadora vinculada con la defensa de un paradigma estético y la descentrada/desnaturalizante que implica asumir el propio socio-etnocentrismo y desnaturalizar nociones. Alabarces (1995) advirtió que la bibliografía sobre rock nacional, producida desde adentro –músicos, periodistas, testigos–, osciló entre la reivindicación acrítica, el anecdotario y la recopilación cronológica. Semán (2015a) planteó que, al ser producida por mediaciones, la música exige ser percibida en la totalidad de su movimiento, superando interpretaciones que oscilan entre el sociologismo –que imputa efectos o causas desde una exterioridad interpretativa– y el esteticismo –que comparte, universaliza y naturaliza supuestos musicales–. Siguiendo a Hennion (2002), Semán (2015a) sugirió indagar en las construcciones intermedias y seguir siempre a los actores.

Como música accedí a situaciones que quizás las personas que estudio le ocultarían a investigadores/as ajenos/as a la actividad; en este sentido Rockwell (1987) planteó que la confianza "va permitiendo presenciar situaciones en que se manifiestan procesos y conflictos normalmente ocultados frente al extraño" (ídem: 8). También es verdad que los sentidos son heterogéneos, entonces, la familiaridad puede dificultar pensar o entender otras acepciones. Al estudiar otras culturas o grupos debemos comprender las interpretaciones de las personas y acercarnos a los "conceptos de experiencia próxima", que según Geertz (1994) deberíamos poder conectar con los de "experiencia distante" (los usados por nosotros/as en cuanto investigadores/as). En mi caso, al participar del mundo que estudio puedo considerar que conozco los imaginarios, representaciones e interpretaciones de las personas ("conceptos de experiencia próxima") y dejar de lado la existencia de múltiples, variadas y cambiantes voces, prácticas e interpretaciones. Entonces, me fue necesario desnaturalizar y repensar mis conceptos de experiencia próxima y los de experiencia distante, a fin de acercarme al fenómeno.

Mi posicionamiento me permite entender conceptos locales aunque me dificulta desnaturalizar otros. Según Guber (2014: 25), "investigar es estar dispuestos a descubrir y a revelar cómo nuestras reflexividades inciden en nuestro conocimiento de los demás"; de este modo, me propuse someter a crítica mi propia posición en el texto y en mi relato. El mundo del rock es para mí un espacio conocido y por eso debí "descotidianizar" las categorías nativas –problematizar prácticas e imaginarios– para revelar elementos de la realidad estudiada. Estos fueron mis principales desafíos en esta tesis, donde busqué tomar como categorías analíticas las polémicas propuestas por las personas involucradas.

3) Política cultural e intervención estatal. Las particularidades de Avellaneda

En este ítem abordaré las particularidades de la política cultural del Municipio de Avellaneda y el funcionamiento de su área de cultura, a la luz de la definición de política cultural de García Canclini (1987) y la noción de cultura como recurso (Yúdice, 2002a). A su vez, interpretaré las concepciones de política cultural que rigen en el área municipal.

3.1 **La oferta cultural en Avellaneda. El área de cultura y sus concepciones**

Históricamente, el Municipio de Avellaneda se ha caracterizado por una fuerte inversión en el área de cultura (Tasat 2009; Ferreño y Giménez, 2019). Lo dicho tiene que ver con que, desde sus orígenes, el Municipio ha realizado actividades vinculadas con las diferentes colectividades que lo integran –lo cual amplió la diversidad sociocultural en su población– y ha generado políticas culturales que desarrollaron la actividad cultural local (Ferreño y Giménez,

2019)[171]. Avellaneda –como su vecina Buenos Aires– se destaca desde mediados del siglo XX por la variada oferta cultural y, según las autoras:

> A partir de 1952, al crearse la Dirección de Cultura en el área municipal, se fomentan el teatro, las actividades literarias, la enseñanza de la música, las artes plásticas y las danzas (nativas y clásicas), creándose los cuerpos estables de teatro, de baile y la orquesta sinfónica. En 1960 en una antigua casona se crea la primera Casa de la Cultura de la provincia de Buenos Aires (ídem: 38).

Según Ferreño y Giménez (2019), sucesivos gobiernos locales han ampliado la oferta cultural, motivando la necesidad de formalizar de forma burocrática-educativa las propuestas y actividades del área de cultura municipal, de este modo, tomaron cuerpo las escuelas artísticas; a su vez, el gobierno municipal se fue haciendo cargo de asociaciones originalmente instituidas por organizaciones de la sociedad civil –como es el caso del Teatro Roma– y se fueron crearon varias entidades vinculadas a la cultura y a la oferta educativa formal y no formal del área. En palabras de Ferreño y Giménez (2019: 39):

> Respecto a las artes musicales, para acercarlas a la ciudadanía concibió los elencos estables de la orquesta sinfónica municipal, la orquesta sinfónica juvenil, la orquesta escuela de niños y la orquesta municipal de tango. Fue además uno de los pioneros en la creación de talleres descentralizados en los distintos barrios[172] y en la constitución del Centro de producciones artísticas y culturales de Avellaneda (PAC), que asiste a los artistas en la producción, difusión y distribución de sus obras.

En 2011, una ordenanza municipal declaró al Partido "Ciudad de las Artes, del Encuentro, del Patrimonio Cultural y la Educación" y destacó "la tarea integradora realizada, la cual abarca diversas disciplinas que promueven la participación, la inclusión, la creatividad y el protagonismo de los miembros en toda la comunidad" [*La Ciudad*, 29/12/2011] [173]. Allí se destacó la labor cultural y educativa, el Teatro Roma, los institutos de Enseñanza Artística, el Auditorio Fauré, el Centro Cultural Hugo Caruso, el Sistema de Acercamiento Cultural a los Barrios de Avellaneda (SACBA), los Jardines de Infantes Municipales, los Centros

[171] Según Ferreño y Giménez (2019), estas colectividades crearon sus centros culturales mientras surgían organizaciones –de fomento, tradicionalistas– que revalorizaban las tradiciones argentinas. A su vez, Hugo Caruso [*La Ciudad*, 05/04/2012] destacó la oferta cultural y educativa del Municipio y expuso que se formaron instituciones, sociedades de fomento y clubes, que reunían en un principio a inmigrantes y que luego surgieron las que tenían por objeto la educación, la practica cultural, deportiva y recreativa.

[172] "Se trata de 50 talleres artísticos distribuidos en instituciones de la sociedad civil (Sociedades de Fomento, Bibliotecas, Centros de Jubilados, Sindicatos, Clubes, etc.) que nacen a partir de la demanda de talleres de las instituciones y la ciudadanía. Los talleres buscan por un lado fortalecer a las instituciones de los barrios garantizándoles entre dos y tres docentes por institución, por otra parte se busca canalizar la demanda cultural de la ciudadanía ya sea a través de talleres o actividades que los vecinos requieren o acercando la información de todos los dispositivos, programas y actividades culturales que tiene la ciudad". Disponible en: https://www.mda.gob.ar/ [consultado: 15/06/2021].

[173] A lo largo de esta tesis, las distintas fuentes digitales serán citadas de esta manera.

Asistenciales Educativos Municipales (CAEM) y la UNDAV. Además de los ocho Institutos Educativos de Enseñanza Artística y las dos escuelas de arte[174], en el área de cultura municipal sobresalen las entidades de educación formal y no formal como el Programa Punto Cultural[175], al cual se lo presenta como: "programa de descentralización de la oferta de talleres culturales del municipio. Se trata de 15 sedes distribuidas por los barrios de la ciudad donde los vecinos de Avellaneda pueden acceder a 140 talleres artísticos y de formación profesional totalmente gratuitos"[176].

Si bien la gestión de gobierno local perduró desde el año 2009 (con Jorge Ferraresi como intendente municipal)[177], se produjeron cambios en el área de cultura. Tal como me explicó un informante clave, en junio de 2017 la Secretaría de Cultura y Promoción de las Artes pasó a ser Dirección General de Cultura, Arte y Espectáculos (a partir de aquí se nombrará como DGCAyE o Dirección), la cual ofició como instancia encargada del diseño e implementación de las políticas culturales, y por decreto se designó como directora a Agustina Ferraresi Egan –hija del intendente municipal–. Entre 2018 y 2020, volvió a funcionar la Secretaría de Cultura y Promoción de las Artes y Victoria Onetto[178] pasó a desempeñarse como su secretaria –sucediendo a Hugo Caruso en ese cargo–[179]; en tanto la Dirección de Ciudadanía Cultural (a partir de aquí se nombrará como DCC) fue dirigida por Federico Bonaldi. Finalmente, en 2021

[174] A saber: el Instituto Municipal de Artes Plásticas (IMAP), el Instituto Municipal de Cerámica de Avellaneda (IMCA), el Instituto Municipal de Arte Cinematográfico (IDAC), el Instituto Municipal de Arte Fotográfico y Técnicas Audiovisuales (IMAFTA), el Instituto Municipal de Teatro (IMT), el Instituto Municipal de Educación por el Arte (IMEPA), el Instituto Municipal de Folklore y Artesanías Argentinas (IMFAA) y el Instituto Municipal de Música de Avellaneda (IMMA). Y la Escuela Municipal de Danzas y la Escuela Municipal de Circo, Percusión y Magia.

[175] Este programa, en 2012, reemplazó al SACBA, el cual, a través de la articulación con instituciones barriales, ofrecía actividades y pretendía democratizar el acceso a la cultura y favorecer la inclusión. El SACBA fue rediseñado a partir de 1991 por diferentes gestiones municipales. Según Ferreño y Giménez (2019), si bien el SACBA implicó un cambio en el diseño e implementación de los programas culturales al desconcentrar la oferta cultural, no favoreció el acceso de la población más vulnerable dada la menor presencia de asociaciones civiles y la precaria infraestructura en comparación con los barrios de clase media. Para mejorar el acceso de estos grupos, el SACBA fue remplazado por el Programa Punto Cultural

[176] "A través de convenios con instituciones de la sociedad civil (Centros Culturales, Sociedades de Fomento, Clubes de barrio, entre otros) el municipio busca democratizar el acceso a los bienes y servicios culturales de la ciudad. Además de los talleres, los Puntos Culturales promueven, a través de sus coordinadores, la conformación de producciones culturales colectivas con una mirada inclusiva, solidaria, nacional y popular (Murgas, Ensambles Musicales, Huertas Comunitarias, Grupos de Teatro Comunitario, Ferias de artesanos, etc.) y distintas iniciativas de los participantes y vecinos como pueden ser mesas de participación vecinal, visitas a museos, teatros y espacios de arte, armado de peñas y festivales barriales, entre otros". Disponible en: https://www.mda.gob.ar/ [consultado: 15/06/2021].

[177] El 11 de noviembre del 2020 asumió como Intendente interino de Avellaneda Alejo Chornobroff en reemplazo de Jorge Ferraresi, actual Ministro de Desarrollo Territorial y Hábitat de la Nación.

[178] Actriz, productora teatral, gestora cultural y militante peronista argentina. Actualmente ejerce el cargo de Subsecretaria de Políticas Culturales de la Provincia de Buenos Aires en el gobierno provincial de Axel Kicillof. Tanto la designación de Onetto como la de Agustina Ferraresi para el área de cultura local produjeron malestar y críticas, desde los medios de comunicación y parte de la sociedad civil.

[179] Quien fue Secretario de Cultura, Educación y Promoción de las Artes del Municipio de Avellaneda en varias oportunidades, y, además, posee una amplia trayectoria sindical, política y militante.

se produjo la bifurcación entre la Subsecretaría de Cultura y Promoción de las Artes –cuyo secretario pasó a ser Federico Bonaldi, mientras que Federico Beltrán asumió la dirección de la DCC– y la Subsecretaría de Enseñanza Artística –ambas dependientes de la Jefatura de Gabinete de Secretarios–. Según el actual subdirector de la DCC (entrevista, 2021), "esto pasó cuando Victoria Onetto dejó de ser secretaria de Cultura para ser directora de Espectáculos".

En mi primera etapa de investigación, dada la reciente creación de la DGCAyE, la limitada información, oficial y pública fue un problema que obstaculizó mi tarea[180]. En este sentido, recurrí a fuentes secundarias existentes, las cuales se reducen a escasas notas y artículos periodísticos locales y documentos aportados por la Dirección. Además, mi trabajo de campo en Avellaneda me aportó información sobre la nueva Dirección. Entonces, las entrevistas realizadas a autoridades, funcionarios y músicos/as locales –algunas fueron formales y otras meras charlas ocasionales–, así como mi participación en el Foro y en los encuentros de la Mesa de músicos/as, fueron mis principales estrategias de recolección de información. En la Mesa realicé observación participante en las reuniones previas al Foro de Cultura, durante el Foro y en los encuentros posteriores al mismo –este ítem reproduce notas de campo recolectadas en esos encuentros–. Por otro lado, es de destacar que, al desempeñarme como música en diferentes bandas locales pude participar en diferentes programas municipales dirigidos a la actividad musical.

Desde el área municipal se asume la centralidad de la cultura para el bienestar del pueblo, según el subdirector de cultura: "laburamos por la felicidad de los vecinos, entendemos que la cultura es el alma y la espiritualidad del pueblo (…) anteponemos una cultura nacional, popular, latinoamericanista, frente a la cultura extranjerizante, alienante del mercado" (entrevista, 2018). La cultura es entendida por las cuestiones materiales y espirituales: "porque en los talleres o en las clases transferís una técnica, pero también hay valores, formas de concebir el mundo" (ídem). A su vez, desde el municipio subyace la intención de posicionar a Avellaneda como polo cultural. Según el encargado de la producción técnica, logística y artística para los eventos (entrevista, 2018): "en Avellaneda no hay ajuste en cultura, hay un nivel de inversión que nunca hubo (…) la idea es instalar a Avellaneda como el polo cultural del conurbano sur". Como mencioné, la imagen de Avellaneda como ciudad cultural fue promovida por diferentes gobiernos locales; ahondaré, entonces, en los objetivos planteados

[180] Pese a que lo solicité varias veces, los responsables del área de cultura nunca me facilitaron un organigrama. La desorganización con que circula la información se advierte en notas periodísticas que reproducen errores e incluso confundieron el cargo de Onetto, quien en ocasiones fue señalada como Secretaria de Cultura, Educación y Promoción de las Artes y en otras como Directora de Cultura, Artes y Espectáculos.

por la DCC, en especial los vinculados con el diseño de políticas culturales para la actividad musical.

La DCC asume que su propósito "se funda en la necesidad de un espacio de articulación entre los ciudadanos y el Municipio que camine hacia el inagotable horizonte de garantizar los derechos culturales de los ciudadanos de Avellaneda" [documento oficial de la DCC, 2018]. En este sentido, advierto una perspectiva de política cultural que reconoce y fomenta el derecho cultural (Bayardo, 2008) que tiene la ciudadanía de participar en la vida cultural de la comunidad y en los espacios de participación y organización. En sintonía, se plantea el objetivo de "potenciar el desarrollo y la participación cultural de los ciudadanos de Avellaneda desde una perspectiva nacional, popular y latinoamericanista" [documento de la DCC, 2018] y otros objetivos como:

- Promover la gestación y consolidación de las OLP [Organizaciones Libres del Pueblo] y los distintos colectivos socioculturales[181].
- Democratizar el acceso a los bienes y servicios culturales entre los ciudadanos de Avellaneda.
- Favorecer la descentralización de la oferta cultural y artística.
- Impulsar el desarrollo, visibilización y circulación de las producciones culturales y artísticas de la ciudadanía.
- Fomentar las intervenciones artísticas y culturales en los espacios públicos de la ciudad
- Difundir la cultura nacional, popular y latinoamericana.
- Estimular la identidad local y nacional así como los valores de solidaridad, inclusión, participación y apropiación cultural entre la ciudadanía.
- Alentar la creatividad artística y cultural del pueblo Avellanedense.

Considerando tales objetivos, el paradigma político de acción cultural que parece guiar al área de cultura es el de democracia participativa (García Canclini, 1987), el cual propicia el desarrollo de todas las culturas de una sociedad y la participación cultural de sus individuos. Este paradigma, según García Canclini (1987: 51):

> busca estimular la acción colectiva a través de una participación organizada, autogestionaria, reuniendo las iniciativas más diversas (…) Además de transmitir conocimientos y desarrollar la sensibilidad, procura mejorar las condiciones sociales para desenvolver la creatividad colectiva. Se intenta que los propios sujetos produzcan el arte y la cultura necesarios para resolver sus problemas y afirmar o renovar su identidad.

Durante el periodo estudiado, desde el área de cultura se insistió en distinguir a Avellaneda por sus políticas e instituciones activas e inclusivas, por la amplia y variada oferta

[181] En 2021, la Subsecretaría de Cultura y Promoción de las Artes postuló los mismos objetivos específicos planteados en 2018 por la DCC, aunque el primero sufrió un cambio conceptual: "potenciar la gestación y consolidación de los distintos colectivos socioculturales y artísticos de Avellaneda". Disponible en: https://www.mda.gob.ar/- [consultado: 15/06/2021]. Lo mismo advertí en diferentes informes; lo que en la página web se nombra como instituciones de la sociedad civil (Sociedades de Fomento, Bibliotecas, Centros de Jubilados, Sindicatos, Clubes), en los documentos de la DCC se expresa como OLP.

cultural y educativa y por promover la inclusión y la participación ciudadana. Incluso Ferreño y Giménez (2019) señalaron la particular presencia de programas de inclusión social y destacaron a los Puntos Culturales. Considero que los diseños de políticas culturales del municipio están atravesados por perspectivas de participación, inclusión y transformación social; además, en los planteos del área de cultura subyace una concepción de la cultura como "recurso" para el desarrollo y se considera su utilidad para resolver problemas sociales, economicos y mejorar la calidad de vida (Yúdice, 2002a)[182]. En estos posicionamientos se considera a la cultura como agente clave en el cambio social (Vich, 2014), pues se busca transformar las relaciones sociales a traves de politicas culturales. Haciendo foco en las politicas que se dirigen hacia los sectores vulnerables, el concepto "campo arte-transformador" (Infantino, 2019a)[183] resulta central.

Según Infantino (2019a: 75), "las propuestas, acciones y politicas culturales que postulan al arte como estrategia para la transformación social" se encuadran en una resignificación del "rol social" del arte y sus potencialidades para desarrollar políticas culturales inclusivas, las cuales luchan contra: "la segregación urbana, la estigmatización de grupos vulnerables y la desigualdad de oportunidades de acceso y participación en la cultura y las artes en el marco de un paradigma de democracia participativa que aboga por la ampliación de derechos (culturales)" (ídem). La propuesta de Infantino (2019b, 2020) me permite abordar un modelo participativo de política cultural donde los/as artistas demandan, intervienen y se posicionan frente al Estado; como así también revisar las políticas culturales dirigidas a la actividad musical, enmarcando el rol del Estado como garante de derechos y la consideración de la cultura como recurso (Yúdice, 2002a) y atender el rol de los/as músicos/as en la planificación y gestión de las políticas y las disputas generadas.

3.2 **La política cultural dirigida a la actividad musical local**

Para avanzar en un relevamiento de los programas y actividades musicales locales, procuré rastrear las instituciones y espacios de enseñanza y formación musical, teniendo en cuenta las características de la población a la que se dirigen y que concurre a estos establecimientos. Para ello, recurrí a fuentes de Internet y, a fin de incorporar la voz de las

[182] Según Infantino (2019: 80): "la conversión de las políticas culturales en políticas económicas y sociales se agudizará en los años 2000, colocando a la cultura como "la solución" para enfrentar los efectos del neoliberalismo, ya sea desde un discurso de inclusión –contención, asistencia, prevención, control– de las poblaciones vulnerables como desde los beneficios económicos que la creatividad, la cultura y el arte traerían aparejados para las cada vez más desiguales ciudades del mundo".

[183] En sintonía, en un documento de la DCC se exponen los dichos del intendente: "la finalidad de los Puntos Culturales es organizarse para ir por la transformación de la sociedad a través de la cultura y la educación".

personas involucradas, mantuve conversaciones con el vice-director de la EMPA, con músicos/as, docentes de Puntos Culturales y personal del área de cultura. Me interesa retomar la posición crítica de Tasat (2009), quien expresó que, pese a que se asume la noción de política cultural de Canclini (1987), las acciones realizadas por los municipios:

> se concentran en ofrecer la posibilidad de acceder a diferentes servicios culturales, generalmente vinculados con la formación artística (talleres, escuelas, institutos) y con la producción de eventos y espectáculos (recitales, festivales, obras de teatro) y el cuidado del patrimonio cultural (Tasat, 2009: 64)[184].

Tres de los ocho Institutos Municipales de Enseñanza Artística se vinculan con la actividad musical: el IMEPA[185], el IMFAA[186] y el IMMA[187]. Por fuera de la jurisdicción Municipal, se encuentra la EMPA, una institución de nivel provincial que se dedica a la enseñanza de música popular especializada en tango, jazz y folklore[188]. Según datos aportados por su vice director (entrevista, 2021), en 2019 la EMPA tuvo 2500 estudiantes (643 mujeres y 1661 varones) de diversas edades (entre 15 hasta 70 años, aunque sobresale una gran mayoría de entre 22 a 32 años) y procedencia sociocultural; de esa población 120 son extranjeros/as, 160 son de Avellaneda –allí destaca que "muchos fueron a IMEPA o institutos de folklore o al IMMA– y el resto proviene de zonas aledañas –las cifras fueron similares entre 2015 y 2020, y en 2021 se registró una baja a 2057 estudiantes–. A su vez, el Programa "Punto Cultural" brinda a niños, jóvenes y adultos una amplia y variada oferta de talleres de formación y recreación de forma descentralizada y gratuita en los barrios[189]; entre los talleres que se vinculan con la

[184] Tasat (2009) clasificó la oferta cultural de los municipios en: "Expresión Cultural y Formación", "Cuidado del patrimonio" y "Eventos Espectáculos Grupos Artísticos Estables".
[185] Fundado en 1965, incluye la Escuela piloto y las filiales de Villa Gonnet, Dock Sud y Piñeyro. Destinado a población de 6 a 16 años, integra diversas actividades como música, plástica, juegos dramáticos, títeres, técnicas de lenguaje corporal. Datos obtenido en: https://www.mda.gob.ar/ [consultado: 15/06/2021].
[186] A través de cursos y talleres, muchos de estos descentralizados en diferentes instituciones como clubes, escuelas o centros de jubilados de diferentes barrios, "forma niños, jóvenes y adultos en danzas folclóricas, zapateo, instrumentos autóctonos folklore ciencia y artesanías (alfarería, joyería, cuero y telar)". Datos obtenidos en: https://www.mda.gob.ar/ [consultado: 15/06/2021].
[187] Provee títulos oficiales de nivel terciario con validez nacional. Brinda carreras de profesorado y tecnicaturas para jóvenes y adultos, y Formación Básica para niños y preadolescentes. Cuenta con subvención de la Dirección Provincial de Educación de Gestión Privada (DIPREGEP). Datos obtenidos en: https://www.mda.gob.ar/ [consultado: 15/06/2021].
[188] Tiene un ciclo de formación básica y tres carreras: Profesorado de Artes, Tecnicatura en Música Popular y Profesorado de Artes con especialidad en Instrumento en Música Popular.
[189] Los Puntos funcionan en centros culturales, polideportivos municipales, comedores, sociedades de fomento y se ubican en las zonas más humildes o desfavorecidas del Partido (barrios como Villa Tranquila, Villa Inflamable, La Saladita, Villa Azul, Villa Gonnet, Villa Corina). Ofrecen actividades como apoyo escolar, inglés, arte, teatro, dibujo, pintura, fotografía, comics, escultura, cerámica, mimbre, mándala, yoga, zumba, murga, ajedrez, ecología, huerta, gastronomía, peluquería, maquillaje, informática, armado y reparación de PC, mantenimiento de edificios, electricidad [información provista por la DCC, 2019].

música sobresalen: folclore, coro, guitarra, flauta, canto, ensamble musical, construcción de instrumentos, ritmos latinos, tango, taller de música antigua, etcétera.

Los objetivos de los Puntos Culturales, según documentos provistos por la DCC [2017][190], son: "garantizar el acceso a una oferta cultural amplia, libre y gratuita para todos los vecinos de Avellaneda", "promover las culturas enfatizando las dimensiones social y territorial descentralizando las políticas culturales"[191] y:

> fomentar la participación y apropiación de los diferentes espacios donde funcionan los Puntos Culturales; impulsar la producción cultural creando proyectos colectivos que puedan rebasar a los propios talleres culturales de los Puntos; canalizar las demandas culturales de la ciudadanía y potenciar los proyectos culturales de los barrios; desarrollar canales vinculantes entre el Programa y el resto de las Políticas de la Dirección General.

Como se profundizará en el siguiente capítulo, en el ámbito de la música, la gestión municipal se caracteriza por organizar y ofrecer espacios para la actividad. Si bien los objetivos del área de cultura son definidos en los documentos brindados, durante las entrevistas, sus referentes tienden a no expresar ni manejar conceptos teóricos sobre política cultural –aunque sí sobresale el trabajo en el territorio–. En este sentido, coincido con lo señalado por Tasat (2009:69): "se confunde la realización de espectáculos con la política cultural y de este modo, queda reducida a la espectacularización y a los eventos masivos". Según Tasat (2009), el objetivo de los municipios es brindar espacios de promoción, presentación y formación para los artistas locales; aunque, también aparece la referencia del turista como el destinatario de la política cultural: "relacionado con el concepto de cultura como recurso, las actividades culturales que propone el municipio buscan atraer a turistas nacionales y extranjeros como forma de promover el desarrollo económico local" (ídem: 65).

Entre las características de las políticas culturales que Tasat (2009) registró en los municipios bonaerenses, se encuentra la relación con otras áreas municipales –y un uso institucional de los servicios que presta cultura–. En el caso local, observo una articulación entre programas e instituciones municipales. Es frecuente que los/as estudiantes de los Centros Educativos Municipales (CEM) visiten espacios como el CMA, el Cine Wilde, el Teatro Roma

[190] En el documento se exponen estadísticas vinculadas con el rango etario de los 1627 participantes: sobresale un 33% que pertenece a la franja etaria de 6 a 12 años y un 24% al grupo de entre 26 a 35 años.

[191] Aunque destaca a los Puntos Culturales como programa de inclusión social, el trabajo de Ferreño y Giménez (2019) explora el impacto y la apropiación de los participantes en sus actividades culturales y comprueba que los grupos con urgencias económicas suelen interesarse en actividades que presuponen les permitirá adquirir nuevas habilidades y mejorar sus ingresos. Según las observaciones de Ferreño y Giménez (2019), las personas adultas tienden a solicitar talleres que brinden salida laboral, cuestión que pone a los funcionarios municipales en la disyuntiva de mantener o revisar el fin de los Puntos.

y participen en los Puntos Culturales[192]. Tal como indicó el director de la DCC (notas de campo, 2018), el recorrido sigue, pues se espera que se inserten en los Institutos Municipales de Enseñanza y vuelvan a los Puntos Culturales como docentes. Este circuito aspira a la participación y formación cultural/artística de la población. Los cursos, talleres e institutos, según Ferreño y Giménez (2019: 39): "cumplieron un doble rol en la agenda municipal: mediante los talleres de extensión se difundieron distintas actividades vinculadas con la cultura y el arte; y a la vez, los centros educativos formaron docentes y profesionales". Sin embargo, según Tasat (2009: 65):

> A pesar de que los referentes del área manifiestan que en cada taller o escuela de formación artística hay una posible salida laboral y que la cultura local se relaciona con los saberes y habilidades específicos de la gente del lugar, no se ha observado una relación estratégica con las áreas de empleo y de desarrollo local.

Tasat (2009) ha señalado que la relación con organizaciones sociales es una característica de las políticas culturales en el conurbano bonaerense; el municipio puede asociarse con organizaciones de la sociedad civil para alentar, apoyar y promover iniciativas culturales. Pero, aunque en la literatura sobre políticas culturales la sociedad civil aparece como un actor fundamental, la práctica de la gestión vinculada con la implementación de actividades culturales es escasa, y según Tasat (2009: 65): "se limita al aporte por parte del municipio de docentes o en el menor de los casos de algún subsidio para posibilitar la oferta de algún taller o curso puntual". Aun así, en el caso local, es de destacar la articulación de los/as artistas con la gestión municipal. Me centraré, entonces, en el Foro y la Mesa de músicos/as como espacios de participación para los/as artistas.

4) Primer Foro de Cultura de Avellaneda y Mesa de Gestión y Coordinación de Actividades Musicales de Avellaneda

El Foro de Cultura fue uno de los primeros proyectos de la Dirección. Se difundió con la consigna: "Lxs invitamos a participar, debatir y generar propuestas", "contamos con programas, políticas e instituciones culturales activas. Este piso establecido, nos permite pensar un plan estratégico a largo plazo, que integre y potencie las voces de los diferentes actores

[192] Evidencié dicha cuestión durante 2015, al trabajar como Orientadora Social en un CEM de Villa Corina. Los cinco CEM se ubican en zonas estratégicas, con población en situación de vulnerabilidad, dependen de la Secretaría de Educación del Municipio y son parte del sistema educativo oficial. Ofrecen educación complementaria para niños y niñas que concurren a escuelas primarias de jornada simple, allí "los y las niñas aprenden y ejercitan Educación Física, Música, Plástica e inglés (…) los CEM han desplazado el eje de su trabajo desde una función enfocada en lo asistencial hacia una práctica integradora, enmarcada en el currículo educativo". Datos obtenidos en: https://www.mda.gob.ar/ [consultado: 15/06/2021].

culturales locales" [documento aportado por la DCC, 2017]. En sintonía, el Subdirector de cultura expresó: "Avellaneda históricamente es una ciudad con fomento a la cultura, faltaba un plan que integre la política cultural activa y que articule todos los programas de la Dirección" (entrevista, 2018); "la propuesta fue convocar diferentes estilos musicales y garantizar la participación" (entrevista, 2017). En el *flyer* del evento se presentó al Foro como un "Plan Estratégico de Cultura 2018-2028. Una construcción popular, solidaria y participativa", y se situó el posicionamiento de la Dirección: "A la cultura del descarte, del egoísmo, del sálvese quien pueda, le oponemos y proponemos la cultura del encuentro, del trabajo solidario y complementario". El 7 de octubre de 2017, en el Centro Cultural Mercado[193], se realizó el Foro con el objetivo de:

> debatir y reflexionar sobre las problemáticas y propuestas de los diferentes sectores que conforman el ámbito cultural de la ciudad, en función de construir un nuevo Plan Estratégico de Cultura, que fortalezca, sintetice y potencié las voces de los diferentes actores culturales locales [documento oficial de la Dirección].

Con el Foro, la Dirección buscó consolidar mesas de gestión, coordinación y articulación con los colectivos de artistas locales en pos de generar políticas. En el Foro participación "más de 500 artistas, estudiantes, docentes, creadores, trabajadores y gestores culturales" [*El Vigía*, 9/10/2017] que se organizaron en 15 mesas representantes de diferentes sectores de la cultura local. En el acto de apertura, el intendente enfatizó la importancia que para los artistas tiene contar con "infraestructura, equipamiento y publicidad gratuitos" (notas de campo, 2017) y señaló la potencia cultural local [*El Vigía*, 9/10/2017]: "tenemos gran infraestructura. Este es el espacio para generar propuestas"; a su vez, el coordinador del Foro garantizó a los/as artistas logística, técnica y difusión en eventos municipales. A continuación focalizaré en la Mesa de músicos/as.

4.1 **Mesa de Gestión y Coordinación de Actividades Musicales de Avellaneda**

La Mesa de músicos/as buscó promover el trabajo participativo, organizativo y colectivo de los/as músicos/as locales. El día del Foro, y antes de iniciar el debate[194] –que incluyó una

[193] Consta de una plaza, una sala de exposición para artistas visuales de avellaneda, el Salón Bicentenario –espacio destinado a actividades musicales, teatrales y talleres culturales–, los Institutos Municipales de Fotografía y Música, la Escuela Municipal de Danzas y, desde 2019, allí se encuentra la sede central de la UMA y la sede audiovisual de *Radio Cítrica*. Datos extraídos de: https://www.mda.gob.ar/ [consultado: 15/06/2021].

[194] Centrado en cuatro ejes: el propuesto por la Dirección "¿Cuál es el rol del músico en el contexto socio-económico actual?" y los propuestos por la Mesa: "¿Qué tipo de formación es necesaria para potenciar la actividad musical? ¿Cómo mejorar las condiciones laborales del músico? ¿Es necesaria la organización?".

síntesis del diagnóstico y las propuestas, todo ello expuesto en una reunión plenaria–, el coordinador de la Mesa expresó (notas de campo, 2017):

> Lo que se busca en la mesa es abrir el juego a la pluralidad de músicos, pensar entre todos sobre las problemáticas y construir propuestas superadoras en Avellaneda (…) Convocar a los actores y artistas de la cultura para poder pensar entre todos cuales son las problemáticas que tenemos como sector y en base a eso generar propuestas, o sea, generar organización para poder tener las herramientas que necesitamos para desarrollarnos en el sector (…) La Dirección sabe que hay falencias y queremos detectar las que desconocemos.

Según su coordinador, la función de la Mesa es "generar organización, generar propuestas, presentarlas y canalizarlas" (notas de campo, 2017), "se armó en principio para decidir los ejes del Foro y después se continuó haciendo cosas" (entrevista, 2018). La Mesa se creó para cumplir tres objetivos (notas de campo, 2019):

1) Detectar problemáticas comunes a nivel local, a fin de construir propuestas de forma colectiva para mejorar el desarrollo de las actividades musicales.
2) Articular espacios disponibles y actividades/propuestas de la Dirección General de Cultura. Fortalecer la organización y las relaciones entre los músicos.
3) Dignificar la tarea de los músicos. Articular fechas garantizando logística, técnica y difusión, y generar contrataciones.

Se diferencian tres instancias de participación: los encuentros previos al Foro –donde se debatieron problemáticas y propuestas y se pautaron los ejes de discusión para el Foro–; el Foro; y los encuentros posteriores –que asumieron un carácter informativo y organizativo a fin de ubicar a artistas para cubrir eventos musicales–[195]. Si bien el Foro fue multitudinario, la Mesa no logró mantener la convocatoria. Observé escaso compromiso y participación luego del Foro, aun así todos/as los/as músicos/as que participaron esperaron obtener beneficios del municipio y participaron en las actividades propuestas. Lo dicho se vincula con el hecho de que muchos/as músicos/as tienden a estar más interesados/as en tocar en vivo que en organizarse para lograrlo[196]. Noté, además, que quienes más participaron y se comprometieron asumieron

[195] En lo que refiere al foro, prefiero hablar de músicos/as dado que quienes han sido entrevistados/as no se autodefinen como identidades disidentes, aun así reconozco que entre sus participantes sí pudo haber tales autodefiniciones. A su vez, entre los/as participantes del Foro y de la Mesa –realizada luego del Foro–, observé una inmensa mayoría de participantes varones; mientras que en los encuentros anteriores al Foro todos los asistentes fueron varones. Por otro lado, los/as artistas que participaron de estos espacios se dedican a diferentes estilos musicales como rock, tango, folklore, cumbia, hip hop, entre otros.

[196] Ignorando a la UMA como espacio de organización para los/as músicos/as locales, en el Foro, los/as músicos/as coincidieron en la necesidad de una organización, según se expone en la Síntesis del Primer Foro de Cultura de Avellaneda [documento aportado por la DCC]: "en función de lograr una mayor capacidad creativa de las actividades musicales y de difundir las expresiones, participar de la propuesta cultural, y generar una red solidaria de artistas locales para que la información esté disponible para todos".

diferentes tareas vinculadas con la gestión de eventos culturales e incluso con la educación musical.

Es de destacar que del debate colectivo de los/as artistas en los primeros encuentros de la Mesa –previos al Foro– surgieron ideas y propuestas que influyeron en las políticas culturales que luego fueron diseñadas por la gestión municipal. Algunas de ella fueron (notas de campo, 2017):

> -Asesorar a los espacios privados con música en vivo, para que encuadrados dentro de la Ley Nacional de la Música, puedan contratar bandas locales.
> - Desarrollar una ordenanza para que cada vez que toque un artista consagrado en la ciudad de Avellaneda, se contrate también una banda local.
> - Ampliar la difusión (mediante radios, redes, boca en boca, carteles en vía pública).
> - Generar permisos para hacer música en la vía pública.

Al igual que la propuesta sobre la contratación, el problema de la difusión e información emergió en los encuentros de la Mesa, aunque no quedó diseñado como eje del Foro. Si bien los/as artistas reconocieron el apoyo municipal a la actividad musical, y enfatizaron espacios como "los talleres de los Puntos Culturales de guitarra, canto, batería", "los espacios de formación musical gratuitos", "el estudio de grabación del CMA" (notas de campo, 2017), muchos/as expresaron desconocimiento. Mientras algunos/as enfatizaron la falta de comunicación e información que vincularon con fallas en la difusión de los programas municipales: "la gente no se entera ni que existe una escuela pública de música" (ídem); otros/as indicaron: "la data está pero debemos buscarla", "es nuestra tarea informarnos" (ídem).

La Mesa sirvió, entonces, para que la información circule entre los/as músicos/as; en este sentido, "visibilizar las propuestas" fue un objetivo planteado por la Dirección. En esta línea, el coordinador expresó: "los lunes nos juntamos acá para realizar un intercambio, para generar un espacio donde abrimos el juego y brindamos las herramientas técnicas, logísticas y difusión para generar espectáculos de calidad" (notas de campo, 2017). La necesidad de mayor difusión para los eventos municipales fue un tema recurrente: "cuando toca alguien reconocido en el Teatro Roma hay carteles y todos se enteran, pero cuando tocamos nosotros no" (ídem); y pese a que el coordinador se comprometió a ofrecer difusión estatal, en el último encuentro del año dijo: "la Dirección no tiene autonomía para hacer *flyer* de los eventos" (ídem).

Sobre la cuestión laboral, durante el Foro se debatieron interrogantes como: "¿De qué manera podemos mejorar las condiciones laborales de lxs músicos? ¿Cuál es el abanico y el contexto actual?". Sin embargo el tema emergió en todos los demás ejes de debate, evidenciando la problemática central que tienen los/as artistas para tocar en vivo y generar recursos económicos. En esta línea, los/as músicos/as expresaron "tenemos que llevarnos un

mango" (notas de campo, 2017). El mismo subdirector de la Dirección expresó (entrevista, 2017): "Yo recuerdo que el día del Foro, el representante de la mesa de músicos hizo la síntesis de la mesa y dijo: «Queremos que cuando vengan figuras de primer nivel los músicos de Avellaneda tengamos un lugar y que nos paguen»". Sobre esta cuestión, durante el Foro el coordinador manifestó (notas de campo, 2017): "desde la Municipalidad y la Dirección se está trabajando para generar remuneración en el circuito público para los músicos locales, y hay que pensar en medidas para fomentar las actuaciones en el circuito privado". Durante los encuentros, el coordinador de la Mesa siguió transmitiendo que "desde la DGCAyE se está trabajando en un dispositivo para pagarle a los músicos", "si esto crece el día de mañana podemos pedir un sonido propio" (notas de campo, 2017).

Luego del Foro, se siguió reflexionando sobre problemáticas y propuestas, siendo la más acentuada por los/as artistas la necesidad de que "el Estado regule la actividad musical privada" (notas de campo, 2017), mediante una ordenanza municipal que "obligue" a los locales de música a generar espectáculos con artistas locales. Según su coordinador: "el camino es por ahí, porque por ahí generas empleo. Aparte donde hay espectáculos musicales generas empleos en todos los sentidos" (entrevista, 2018). Sin embargo, no todas las demandas se pudieron canalizar, como por ejemplo la difusión o la regulación estatal en el sector privado, lo cual responde a las limitaciones de recursos con los que cuenta el municipio y la falta de organización que caracteriza a los/as músicos/as locales[197]. No obstante, muchos locales fueron objeto de reiteradas clausuras municipales, tal como lo expone un músico socio de *El Tinglado*, uno de los lugares más convocantes que debió cerrar en 2018: "no teníamos habilitado para tocar, tuvimos varios quilombos con la muni. Teníamos denuncias por ruidos" (entrevista, 2019). Sufrió el mismo destino un emprendimiento de cuatro jóvenes músicos, quienes proyectaron en un club un espacio para exposiciones artísticas, este le permitía a los/as músicos/as cobrar y quedarse con el 100% de las entradas; pero debió cerrar al no poder afrontar las modificaciones para la habilitación que demandaba el municipio. Esta cuestión fue planteada en la Mesa, cuando músicos/as pidieron que el municipio le de beneficio –como habilitaciones o equipamiento– a los lugares privados que apoyan a los/as artistas; lo cual finalmente no fue contemplado.

[197] Desde la Dirección se busca la participación de los/as músicos/as en instancias de debate donde expresen las necesidades del sector, para ajustarlas a los programas municipales, y se busca que los/as músicos/as sean quienes se organicen para llevarlos a cabo. En este sentido, el encargado de la producción técnica, logística y artística para los eventos de la dirección me comentó (entrevista personal, 21/05/2018): "la deficiencia que estamos teniendo tiene que ver con la definición de políticas públicas orientadas al sector privado (…) podemos hacer una ordenanza y la presentamos a través de un concejal, pero nosotros entendemos que para eso cobre vida y fuerza tiene que salir del propio centro de la comunidad de los músicos, sumado a nosotros".

La Mesa permitió articular espacios y generar y organizar propuestas artísticas. Su coordinador expresó: "registré espacios que vamos a poder utilizar para actividades musicales. Esta mesa se va a retroalimentar de un calendario de actividades de gestión –algunas fijas y otras que van a ir surgiendo– y otras que son propuestas por la Mesa"[198], "las bandas para todas las movidas, lo va a manejar la Dirección" (notas de campo, 2017). Más adelante indicó: "Se está trabajando para que los lugares disponibles sean usados, que los músicos ocupen esos espacios" (ídem). Luego del Foro, el coordinador pasó a informar y comunicar sobre las políticas dirigidas a la actividad musical para que los/as músicos/as participen en programas y actividades; además, convocó y sumó a los/as músicos/as a quienes les solicitó ampliar la convocatoria y armar un listado de artistas musicales en actividad para que la Dirección pueda convocarles. La Dirección proveyó logística, técnica (con sonido del Teatro Roma) y difusión (a través de la Radio Municipal y redes sociales) y la posibilidad de pasar la gorra o vender *merchandising* o discos para obtener recursos, mientras se esperaba la aplicación de la contraprestación monetaria –aprobada por el intendente–, que comenzó a regir en 2018 (notas de campo, 2018). Según el coordinador (entrevista, 2018):

> Todos los músicos que participaron de la mesa fueron incluidos en actividades. Algunos tocaron en el Salón de los Encuentros [del Teatro Roma[199]], otros participaron en el Ciclo de Dúos (en el CMA) y el Taller de Música Antigua o grabaron en el estudio de grabación del CMA. Y hubo una articulación de músicos con espacios de cultura activos, acá hacemos de nexo entre la mesa de músicos y diferentes recitales.

Si bien la Mesa fomentó el trabajo participativo, organizativo y colectivo de los/as músicos/as locales; creo oportuno considerar dicha política cultural como campo de disputa (García Canclini, 1987; Infantino, 2019) donde los/as músicos/as intervinieron, en desigualdad de condiciones, impulsando iniciativas, negociando, disputando y aportando propuestas para elaborar e implementar políticas culturales para el sector. Según su coordinador (entrevista, 2018): "el diseño de las políticas para la actividad musical se elabora en base a las discusiones surgidas en la Mesa y que se dedujeron del Foro. Pero atendiendo a los recursos y limitaciones del municipio. La DGCAyE tiene la decisión y la pensamos en función a nuestras posibilidades". La Mesa funcionó como espacio de articulación entre la Dirección y los/as músicos/as, allí se detectaron y visibilizaron sus necesidades, problemáticas y demandas,

[198] Sobre esta cuestión, varias veces se le propuso a los/as músicos/as pensar y sugerir actividades y eventos como los realizados en el Anfiteatro del Parque Dominico, los fines de semana de febrero y marzo de 2018.

[199] Aquí también se evidencia la incorporación de una demanda importante que los/as músicos/as expresaron durante los encuentros y que se vincula con poder acceder al Teatro Roma. Es de destacar que en sucesivas oportunidades los/as artistas criticaron el hecho de que "el Teatro Roma se destine a artistas destacados y no se convoque a artistas locales" (notas de campo, 2017).

algunas de las cuales fueron tenidas en cuenta por las políticas culturales que fueron desarrollándose. Y si bien la Dirección contribuyó a democratizar el acceso, fomentar la participación y la producción cultural, algunos/as músicos/as criticaron su accionar por beneficiar a ciertos artistas a expensas de otros/as. A continuación profundizaré en algunas de estas disputas.

4.2 **Políticas culturales de promoción de la música desarrolladas luego del Foro. Usos, apropiaciones, participación y críticas por parte de los/as músicos/as**

Entre las actividades musicales que se desarrollaron luego del Foro se destaca el programa *El Veredazo*, presentado a fines de octubre de 2017, el cual comenzó a funcionar en diciembre de ese año. El programa habilitaba lugares de la vía pública para el desarrollo de la actividad musical en formato callejero, además le proveía a los/as músicos/as un aval municipal y una toma de electricidad para que conecten sus equipos. Según un músico que participó con frecuencia en este programa (entrevista, 2018):

> Al *Veredazo* no se le puede pedir mucho más de lo que ofrece, ya que es una propuesta destinada a laburarla en conjunto. Se nos brinda la bajada de luz para conectar el equipo, el espacio físico, cierta disponibilidad horaria (a definir y articular) y obviamente todas las garantías de que nadie nos puede correr y podemos juntar unos mangos. En otros casos, sé que se les ha proporcionado ciertos equipos a otros colegas. Es un buen punto pensado como declaración de rebeldía y resistencia en estos tiempos que corren.

Sobresale este proyecto dado el contexto de persecución e intento de criminalización de artistas callejeros que aconteció en muchas ciudades[200]. Es de destacar que la idea de generar permisos para hacer música en la vía pública fue propuesta por los/as músicos/as en la primera reunión de la Mesa. El programa demandó poca inversión para el municipio y, mientras la DGCAyE coordinaba un cronograma, los/as músicos/as debían anotarse, pautar días y horarios y asistir con sus equipos para tocar "a la gorra". Pese a las facilidades que brindó el programa, no tuvo éxito en los/as artistas; algunos/as músicos/as inscriptos/as ni siquiera coordinaron día y horario con la Dirección. Según el coordinador de la Mesa (notas de campo, 2018), "es un programa que facilita el trabajo callejero", "creímos que ante la necesidad de generar un mango, los músicos se iban a prender, pero no. No todos están preparados para generar un producto que

[200] Cabe destacar la reforma del Código Contravencional porteño propuesta por el Jefe de Gobierno Rodríguez Larreta, en 2018, que ha propuesto criminalizar a artistas callejeros con sanciones como multas y prisión. Ante la situación, se realizaron protestas bajo el lema: "El arte callejero no es delito". Para una lectura sobre la producción cultural callejera y la persecución y criminalización de la que es objeto, se recomienda el texto de Cabrera Britos y Vera (2018).

sea para la calle"[201]. En los encuentros de la Mesa observé que muchos/as artistas estaban más bien interesados en participaran en espacios puntuales, como el Teatro Roma o festivales masivos en desmedro de otros espacios. También observé que, cuando participaron en actividades municipales no se preocuparon tanto por difundir o convocar público; caso contrario sucedía cuando tocaban en locales de música y debían vender entradas.

Otro programa de la Dirección es el *MultiEspacio Cultural* (MEC), el cual busca mostrar los bienes y servicios culturales que produce la ciudad para promover y estimular la cultura local. Fue inaugurado en septiembre de 2017 por el intendente, quien afirmó [*Agencia El Vigía*, 14/09/2017]: "en este espacio vamos a difundir y exponer todas las propuestas de la ciudad". Allí funciona la *Agenda Viva Avellaneda* (AVA): "un dispositivo para la difusión de las actividades culturales, tanto los de las instituciones municipales como aquellas realizadas por centros culturales" [ídem][202]. En este sentido, AVA aporta a sobrellevar la dificultad planteada de la falta de información y las fallas con que circula. Ya en los encuentros pre Foro, el coordinador de la Mesa adelantó: "entre otras cosas vamos a tener la Agenda Viva que va a tener información de todas las actividades culturales dependientes de la gestión y no dependientes, como la de los centros culturales" (notas de campo, 2017).

Pese a las articulaciones y a la instancia de participación que generó la Mesa, algunos programas implementados por la Dirección fueron cuestionadas o no colmaron las expectativas de los/as músicos/as, aun cuando han contemplado la mayor demanda que es generar contrataciones o beneficios económicos; pues, según estos/as artistas, los beneficios no fueron percibidos de igual manera para todos/as. Es el caso de Área X, que, si bien es un programa que funciona desde 2015, en 2018 sufrió cambios. Según el coordinador de la Mesa (notas de campo, 2018), los eventos de música en vivo en este espacio no eran masivos; entonces, se resolvió contratar una banda convocante y poner dos bandas locales *teloneras* a las que se les comenzó a pagar un *caché*. Pese a que a partir de este momento se le empezó a pagar a los/as músicos/as locales, muchos criticaron la contratación de bandas (como *Pez* y *Lo Pibito*) dado que el municipio invirtió una suma considerablemente mayor en ellos. En este sentido,

[201] Finalmente el programa fue modificado y actualmente lleva el nombre *La Posta*, que es presentado como: "una propuesta orientada a artistas callejeros residentes en Avellaneda o con vínculos en la localidad (estudiantes de los Institutos Municipales de Arte, bandas locales, artistas independientes, etc.), que habilita el espacio público para el desarrollo de espectáculos artísticos, estimulando el ingreso económico de los mismos (modalidad gorra)". Datos obtenidos en: https://www.mda.gob.ar/ [consultado: 15/06/2021].

[202] "Espacio destinado a muestras e intervenciones artísticas de los ciudadanos de Avellaneda (…) tiene una biblioteca especializada en arte y cultura que todos los meses presenta una muestra con distintos lenguajes artísticos (mural efímero, fotografía, música, lecturas) con diferentes temáticas (identidad local y nacional, feminismo, militancia, derechos humanos, entre otras) Por último ofrece talleres de comunicación, escritura, lectura, radio, fotografía y audiovisuales gratuitos y para toda la comunidad". Datos obtenidos en: https://www.mda.gob.ar/ [consultado: 15/06/2021].

algunos/as músicos/as pidieron que sólo "se contrate a músicos de Avellaneda" (entrevista, 2018).

Los Carnavales oficiales en el Parque Dominico, desde febrero de 2018, tomaron la misma lógica y obtuvieron las mismas críticas, dado que se contrató a bandas (como *La Delio Valdez*, *Miss Bolivia*, *Eruca Sativa*) y se les pagó un *caché* a las bandas locales. Según el subdirector de la DGCAyE (entrevista, 2017): "este es el esquema que anda y lo venimos repitiendo en los eventos grandes". De este modo, los grandes festivales multitudinarios fueron una continuidad de los Carnavales (en Parque Dominico) y de Área X, y para realizar estos eventos se articularon áreas del municipio y se contó con la participación de la Feria de Economía Social y el Mercado Popular Itinerante[203]. Actualmente, a este programa se lo llama *La Varieté*, "un programa de espectáculos de variedades en distintas sedes (Parque de los Trabajadores, Plaza San Martín), que tiene como objetivo la promoción de los artistas locales, y el acercamiento de una propuesta cultural diversa para la comunidad"[204].

Luego del Foro, comenzó a funcionar *Cultura en Movimiento*[205], un programa de la DGCAyE que se propone garantizar espectáculos para fortalecer los eventos que realizan las instituciones barriales. Como explica el coordinador: "sumamos aquí músicos a los cuales el municipio les paga para que actúen en distintas instituciones barriales" (entrevista, 2018). Según el documento del programa: "desde la DGCAyE creemos que en este contexto de crisis económica y social, es fundamental que el estado municipal intervenga en la promoción y estimulo de nuestros artistas locales"; allí se considera el deterioro económico que sufren los artistas, la carencia de posibilidad de consumir espectáculos artísticos por parte de las familias de clase trabajadora y la situación desfavorable de las instituciones barriales a causa de la suba tarifaria de los servicios. Además, se considera que las instituciones recurren a organizar eventos artísticos para financiar sus impuestos: "por tanto facilitar desde el estado municipal

[203] La Feria de Economía Social comenzó a funcionar el 16 de abril de 2016. Según su organizador (entrevista personal, 20/05/18): "es una organización cultural autogestiva integrada por un grupo de feriantes con el objetivo de generar fuentes de trabajo, cuidar la industria nacional, artesana y emprendedora y resistir al gobierno de Mauricio Macri". La integran artesanos/as, emprendedores/as, gastronómicos/as, músicos/as y diferentes artistas (payasos, humoristas, *clowns*). Es de destacar que la municipalidad se encarga de provéeles permiso municipal y escenarios. Por su parte, el Mercado Popular Itinerante depende de la Subsecretaría de Comercio de la Municipalidad de Avellaneda, según el organizador de la Feria de Economía Social (entrevista personal, 20/05/18) el municipio es quien da "la oportunidad de participar en eventos municipales".

[204] Disponible en: https://www.mda.gob.ar/gobierno/jefatura-de-gabinete-de-secretarios/subsecretaria-de-cultura-y-promocion-de-las-artes/ [consultado: 12/09/2021].

[205] Según datos obtenidos en la página web del Municipio: https://www.mda.gob.ar/ [consultado: 15/06/2021]: "es una política que se propone fortalecer los eventos que realizan las diferentes instituciones de nuestra ciudad, garantizando una diversidad de espectáculos de los distintos lenguajes artísticos a quienes los soliciten. De esta manera, no solo se nutren las actividades de las instituciones, sino que también se interviene en la promoción y el estímulo de nuestros artistas locales".

espectáculos de calidad a nuestras instrucciones barriales, colabora con su fortalecimiento" [ídem].

El programa *Plazas Culturales* se planteó como "intervención de espectáculos artísticos en el espacio público" (nota de campo, 2018). Este programa incluyó cine al aire libre, espectáculos infantiles y música en vivo. La intención de la DCC fue focalizar en los territorios, los barrios. Dicho programa pasó a llamarse *Vamos a las Plazas*. En la página del municipio se expone:

> Es una propuesta que interviene el espacio público (8 plazas distribuidas en las distintas localidades de la ciudad) con espectáculos artísticos y talleres recreativos para toda la familia, durante los meses de verano. La política tiene doble alcance ya que, por un lado, brindamos espectáculos a la comunidad, y por otro, generamos trabajo para las compañías artísticas de la localidad. Entendemos que la cultura es vital para el alma del pueblo, y esta es una de las variadas propuestas que forman parte de la democratización y el acceso de los bienes y servicios culturales[206].

Pese a que la última decisión fue tomada por los funcionarios municipales, la Mesa sirvió para ajustar las políticas culturales a la mayor demanda de los/as músicos/as: "la necesidad de generar recursos económicos a través de la actividad musical" –y contrataciones en eventos municipales–. Esta solicitud emergió en todos los encuentros de la Mesa y se vincula con la problemática modalidad de "pagar para tocar" y la falta (o desconocimiento) de lugares para tocar en vivo y de reconocimiento del músico como trabajador que conlleva lo anterior. Dadas las desiguales y reducidas oportunidades que tienen los/as músicos/as autogestionados/as locales para generar recursos, la actividad musical puede entenderse como un fenómeno cultural que requiere protección, fomento, salvaguardia o reglamentación (Nivón Bolán, 2006). En esta línea, intervino la Dirección que considera a los/as artistas trabajadores de la cultura "con lo cual el Estado debe bregar por sus derechos. Como así también debe garantizar el acceso de la ciudadanía a los bienes culturales" [documento provisto por la DCC]. Los programas mencionados buscaron garantizar el acceso, ofrecer posibilidades para generar recursos por la actuación en vivo y fomentar los espacios culturales; aquí, la actividad en vivo, facilitada con recursos municipales, es entendida como un recurso (Yúdice, 2002a) para generar ingresos económicos (mediante la modalidad de "pasar la gorra" o el pago de un *caché*).

En general, los/as artistas que participan en actividades municipales valoran favorablemente la gestión cultural municipal, aunque demandan políticas culturales que garanticen contraprestaciones monetarias. Tal como advertí durante mi trabajo de campo,

[206] Disponible en: https://www.mda.gob.ar/gobierno/jefatura-de-gabinete-de-secretarios/subsecretaria-de-cultura-y-promocion-de-las-artes/ [consultado: 12/09/2021].

mientras un grupo de músicos/as demanda más espacios y posibilidades de obtener recursos económicos, otro grupo no accede por falta de difusión e información –lo cual se hizo evidente durante el Foro, cuando varios/as artistas expresaron desconocer la oferta cultural municipal–. Y, mientras la demanda de muchos/as músicos/as se reduce a tocar en ciertos espacios –eventos masivos que les son vedados– y que el Municipio les pague; otros/as no hacen uso de las posibilidades que se les ofrecen, las cuales les permitirían reducir las desigualdades de base. A su vez, tal como mencionaron muchos/as entrevistados/as y como he observado en el campo, la forma en que se ofrece las oportunidades no es homogénea para los/as diferentes músicos/as, lo cual tiende a ampliar las brechas y desigualdades entre los/as artistas. En los siguientes capítulos haré foco en las organizaciones de artistas y en cómo tramitan estas dificultades.

Por último, considero pertinente incluir la voz de un joven músico que retoma varios aspectos tratados en este capítulo. Por su trayectoria musical y forma de proceder pudo convertirse en un músico que vive de la música hace ya varios años (y actualmente lo hace en México), sueño al que aspiró a sus 13 años cuando se interesó por la guitarra, junto a un amigo de la escuela. Ambos realizaron un camino de autogestión y trabajo en red que derivó en las *jams* de *Blues en Avellaneda* en el *El Tinglado*, una parrilla que se convirtió en uno de los lugares de música más concurrido por músicos/as locales y de zonas aledañas (incluso de Capital Federal). A sus 14 años cursó en la EMPA a la cual abandonó a sus 15 –junto con la escuela secundaria–, cuando debió trabajar. A los 18 años comenzó a estudiar con un guitarrista reconocido, cuestión que, según expresó, definió su compromiso con vivir de la música y tocar al mejor nivel posible; desde entonces, integró diferentes bandas.

A sus 20 años (en 2014) comenzó a trabajar en la cocina de *El Tinglado*, pues sus dueños eran amigos de su familia. Luego de su turno laboral arrancaba con las *jams* que en esa época eran algo improvisadas. Un año más tarde, trabajaba de manera oficial organizando las *jams*, allí sumó a un fotógrafo y a más gente –incluido su amigo de la escuela–. Según expresa: "armando las *jams* encontré la manera de incluir el blues y tocar la guitarra en mi trabajo, logré conocer gente. Creo que con creatividad logré trabajar un poco de músico en Avellaneda". Si bien hacía lo que le gustaba, reconoce que en esa época cobraba algo mínimo y ponía a disposición sus instrumentos, al igual que uno de los dueños del bar. Según expresa: "era bastante autogestionado y precario lo que teníamos a disposición. Todo lo atábamos con alambre. Aun así se logró armar una movida cultural que logro reunir a la mayoría de los músicos de la ciudad que venían a compartir blues, improvisar y conocerse.". El músico destacó la entrada gratuita y los instrumentos que ofrecía el lugar y el cobro de algunas entradas simbólicas destinadas a los/as artistas.

En cuanto a la Mesa, dice que la persona encargada del municipio "eligió a representantes de distintos sectores de la música. Había de folclore, de *Mamabirra*":

> En esas reuniones se discutían maneras de involucrar más a los músicos con el municipio y como lograr que tengan más facilidades a la hora de ejecutar sus tareas. Habíamos propuesto habilitar distintos puntos de la ciudad para que los músicos se puedan instalar gratis y tocar por propinas en su momento, que se llevó a cabo. Creo que se llamó *Veredazo*. Cada sector y estilo musical tenía distintas problemáticas. Creo que la más importante fue y sigue siendo el trato con los bares. Cosa difícil de torcer (entrevista, 2019).

A partir de allí, el músico –que fue uno de los que más participó en la Mesa– articuló con diferentes proyectos de la Dirección. Además de tocar en Área X, proponía artistas: "fueron fechas dónde le pagaron a todos los músicos", "he pasado una lista con bandas para que los tenga en cuenta, armamos como una agenda con los que venían al *Tinglado*". También dio clases de guitarra en un Punto Cultural: "el municipio se encargaba de pagarle a artistas para que den clases gratuitas". En este sentido, destaca: "el municipio incluyó a un montón de bandas a participar, a nosotros nos dio la oportunidad de tocar con *Lo Pibitos* y es una gran banda", "en el Parque Dominico había también una gran movida, se armaban eventos dónde gente vendía comida, cerveza artesanal aparte de escuchar bandas de avellaneda". En torno a la gestión cultural municipal expuso: "se intentaba incentivar a la gente a qué estudie música, con las clases gratuitas y otras movidas y vi mucho incentivo, gente joven a qué se involucre y se interese en la política".

El músico reconoce el alto nivel artístico de sus colegas avellanedenses aunque señaló que: "las condiciones para lograr vivir de la música, dentro de Avellaneda, son muy difíciles", "me da mucho dolor ver a mis amigos que les sobra talento, teniendo que rebuscarla dando clases o teniendo otros trabajos". En este sentido, destaca falencias: "en algunos lugares la gente no quiere pagar entrada, los dueños tampoco quieren pagar a las bandas. Pero, lo cierto es que la razón por la que la gente gasta plata en la barra hasta altas horas de la noche, es la música en vivo". Y en este sentido, propuso (entrevista, 2019):

> Hay que garantizar que un músico que estudió, invirtió en sonido y da un buen servicio sea recompensando y logre generar trabajo sólido. Y eso es con un cambio de parte de los bares y los músicos. Y el municipio –y todos– deberíamos buscar la manera de que eso se concrete. Encontré esto en México, en una zona turística dónde es más común este trato. Pero no es presentar tu música, sino entretener gente de vacaciones. En Avellaneda es lindo que todo el mundo hace la suya y presenta su arte, pero eso dificulta vivir de la música.

A partir del siguiente capítulo me centraré en abordar el caso de los colectivos de artistas y músicos/as autgestionados/as locales que realizan un trabajo de cooperación con el área de cultura municipal.

CAPÍTULO 4. *"NADA COMO IR JUNTOS A LA PAR"*. VÍNCULOS ENTRE LA UMA Y EL ESTADO[207]

1) Introducción

Este capítulo aborda el caso de la UMA –su origen, objetivos y accionar–, enmarcado en un contexto de condiciones desfavorables para la actividad musical, el cual promovió la organización y articulación entre los/as artistas independientes y el Estado en pos de fomentar la actividad. A su vez, propone analizar el compromiso político que asumen ciertos/as integrantes de la UMA e intenta explorar las tensiones presentes en el campo al contemplar las voces y posiciones críticas de algunos/as de sus integrantes, de quienes no participan del colectivo y de las mujeres músicas que tienden a ser excluidas.

El capítulo analiza las percepciones que expresaron los/as músicos/as que entrevisté y las prácticas que observé y vivencié en el campo –en espacios vinculados con la actividad musical local, entre 2016 y 2019–. También releva datos secundarios acerca de las políticas culturales y de la actividad musical local, publicados por diarios locales (*La Ciudad, El Sol, Agencia El Vigía*) y páginas institucionales. La mayoría de los/as entrevistados/as son o fueron miembros de la UMA –pocos/as dijeron participar en otras organizaciones de orientación kirchnerista y/o peronista– y el resto expresó no asumir ningún tipo de militancia y/o participación en organizaciones políticas y/o de músicos; no obstante, la mayoría expresó simpatía por la política cultural local. También incorporé relatos de músicos/as de otros municipios a fin de ampliar el panorama.

2) Vínculos y articulación entre la UMA y la Municipalidad de Avellaneda

La UMA reúne a músicos/as autogestionados/as de Avellaneda que se organizan, movilizan, actúan y articulan con el área de cultura del Municipio local. Aunque se conformó como un colectivo de músicos (varones) identificados con el rock, con el tiempo integró a algunos/as músicos/as de folclore, cumbia y tango, y a algunas mujeres. Sus integrantes tienen entre 23 a 60 años; la mayoría se ubica en la franja de 30 a 35 años y quienes integran la Comisión Directiva sobrepasan los 40. Según expresaron, en general hacen música desde temprana edad, pero lo hacen de forma *amateur* y ocupan puestos laborales sin relación con lo musical. Además, muchos/as integrantes asumen una militancia política alineada con la gestión

[207] Versiones preliminares de este capítulo fueron presentadas en jornadas, congresos y artículos de investigación (Saponara Spinetta, 2017a, 2017b, 2017c, 2018a, 2018b, 2019a).

municipal, que se enmarca en el FpV, actualmente Frente de Todxs; este es el caso de la totalidad de la Comisión Directiva que, además, se vincula laboralmente con el municipio. Considero que hay criterios de identificación común, un vínculo generacional (Bonvillani et al., 2010) que une a estos/as músicos/as, quienes comparten vivencias y problemas.

Los/as músicos/as de la UMA se consideran independientes por estar alejados de la industria musical y del *mainstream* y, también, autogestionados/as pues gestionan la propia actividad y encaran la difusión, grabación y actividad en vivo, sin sellos musicales de por medio. Entiendo a la actividad musical local como una práctica social, colaborativa y colectiva (Becker, 2008), donde el Estado es un actor que influye y es interpelado por este mundo del rock; e interpreto a la forma de producción musical que realizan como autogestionada –aunque contempla diferentes matices[208]– y atravesada por la escasez de sellos independientes y la importante intervención del área de cultura municipal.

2.1 Condiciones desfavorables para la actividad musical y relación entre los/as músicos/as organizados/as y el Estado. Orígenes, objetivos y acciones de la UMA

El contexto marcado por la crisis del 2001, la crisis de la industria musical y la tragedia de Cromañón han impulsado el crecimiento de la organización y movilización de los/as artistas independientes y/o autogestionados/as; estos/as, afectados/as por la falta de espacios –y por las condiciones desfavorables de producción, circulación y difusión–, comenzaron a generar demandas y a defender derechos (Provéndola, 2015; Infantino, 2019d). Este escenario de disputa política colectiva involucra a diferentes colectivos culturales que demandan al Estado derechos, leyes, reconocimiento y participación en el diseño, gestión e implementación de políticas culturales; en este contexto, Infantino (2019a, 2019c, 2019d) destacó el caso de los/as músicos/as independientes –particularmente de la UMI– y el logro de la Ley Nacional de la Música como una de las primeras iniciativas que motivó a otros colectivos artísticos a demandar instrumentos legislativos al Estado.

Este proceso muestra a los/as músicos/as organizados/as y agrupados/as en colectivos, participando políticamente y asumiendo relaciones –de confrontación, demanda y dialogo– con

[208] Varios/as músicos/as no pudieron diferenciar la producción independiente de la autogestionada, aunque sí expresaron que autogestionan su producción en vivo –y en menor medida la grabada–. En palabras de un músico de la UMA: "la autogestión y lo casero es el único camino que te queda porque la otra opción es demasiado costosa" (entrevista, 36 años, 2017). También hablaron de gestión colectiva "porque cada uno hace una parte y nos ayudamos entre todos" y señalaron las dificultades de la autogestión: "la banda es autogestiva: uno responde los *mails*, otro actualiza la banda, otro hace radios. Si yo tuviera un productor que me organice las fechas y me consigue la plata para tocar o los lugares, ahí me desligaría de esas otras cuestiones y me abocaría a mi rol de músico que es ir y tocar" (entrevista, músico de UMA, 35 años, 2016).

el Estado, en pos de transformar la realidad, defender sus intereses, reclamar derechos e intervenir en la elaboración de políticas públicas para el sector (Infantino, 2019b, 2020; Cingolani, 2019)[209]. Sobresale la experiencia de la UMI, que se convirtió en un interlocutor para el Estado y para entidades colectivas (Lamacchia, 2012)[210], la conformación de la FA-MI y el proceso histórico político que derivó en la elaboración de la Ley Nacional de la Música: un hito en los procesos de acción colectiva, movilización, organización y participación política de los/as artistas. Por estas cuestiones, considero a los/as músicos/as como actores y actrices activos/as en la transformación política, social y cultural (Vommaro, 2015), lo cual tensiona ciertas ideas resistentes que se construyeron en torno al rock nacional (Alabarces et al., 2008).

El INAMU[211] promovió y respaldó la conformación de organizaciones no sindicales de músicos/as independientes y/o autogestionados/as como la UMA, que integra el consejo regional de la FA-MI y articula con el INAMU y con instancias municipales. Incuso, el ex vicedirector de la UMA mencionó como antecedente del colectivo avellanedense a la Ley Nacional de la Música, el trabajo interinstitucional y la Ley de Medios[212]: "este momento es histórico, en los años de la Argentina nunca hubieron leyes así, hay que aprovecharlo" [*La Ciudad,* 15/08/2014]. Las organizaciones de músicos se guían por la necesidad de la cooperación y el trabajo en red (Becker, 2008). Por su parte, Diego Boris expresó: "los músicos se fueron organizando en diferentes lugares del país, porque se comprendió que tenían que participar, cooperar, ser protagonistas, organizarse a nivel federal" (notas de campo, CMA,

[209] Según Infantino (2019d), se fueron consolidando renovadas miradas hacia el Estado, en sintonía con procesos políticos latinoamericanos "en términos de propuestas democráticas participativas, de ampliación de derechos y con fuertes discursos de cuestionamiento al modelo neoliberal imperante en contextos precedentes" (ídem: 274). Para la autora, este nuevo escenario "habilitó imaginar/visualizar al Estado como agente garante de derechos y, para diversos colectivos sociales (…) como agente al que se podría y debía demandar reconocimiento, políticas y recursos" (ídem), presionando instancias de democracia cultural participativa. Estas propuestas se entrelazaron con las resignificaciones del campo de las políticas culturales donde diversos y desiguales agentes disputan sentidos de la cultura, el arte y las políticas culturales.

[210] El trabajo de Lamacchia (2012) focaliza en la UMI como organización que contempla, reúne, protege y defiende a los músicos que se autoproducen y como experiencia colectiva inédita que impulsa otras organizaciones de músicos, en el marco de un proceso de lucha que derivo en la elaboración de políticas públicas de promoción del sector independiente y que logró beneficios para la actividad musical nacional.

[211] El INAMU trabaja para formar espacios –mediante circuitos de música en vivo– y mejorar las condiciones en las que se realiza la actividad. Mediante convenios busca establecer el arreglo del 70/30, donde el 70% de lo recaudado por la venta de entradas sea para los artistas y el 30% para el local –que debe hacerse cargo del sonido, las luces y los operadores–. Además, el artículo 33 de la Ley Nacional de la Música dispone que la radio y la televisión pública deben emitir y difundir las actividades y espectáculos de música que el INAMU considere de interés público. A su vez, como órgano de fomento para la música, el INAMU articula federalmente políticas públicas entre el Estado y diversas organizaciones de la actividad musical.

[212] Que es otro logro de la organización y el consenso entre los/as artistas y el Estado, pues priorizó la difusión de música nacional/independiente y asignó la financiación del INAMU con el 2% de lo que recauda la AFSCA –su intervención, en diciembre de 2015, por decreto 236/2015, interrumpió relativamente el cumplimiento de la Ley–. Es de destacar que la difusión de música en los medios es una de las variables por las cuales la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música distribuye lo recaudo por derechos intelectuales.

2016). Según Lamacchia (2012), la UMI impulsó a músicos/as a formar sus propias entidades, relacionarse con otras organizaciones y formar redes de producción, distribución, intercambio e información para luchar por sus derechos. Actualmente hay más de sesenta organizaciones de músicos con personería jurídica en el país[213].

La UMI se encuadra en nuevas formas colectivas[214] que buscan transformar y mejorar la realidad de los músicos, mediante la relación –de dialogo y confrontación– con el Estado (Lamacchia, 2012). Para Lamacchia (2012), la UMI, como organización colectiva de músicos independientes/autogestionados, asume una acción política, pues se compromete con una causa colectiva y apunta al conjunto de los músicos. Como la UMI, el MUR o la FA-MI, la UMA representa a músicos/as autogestionados/as y busca hacer oír sus reclamos y defender sus derechos ante el Estado, mediante la participación colectiva y el compromiso político de sus integrantes. A su vez, se diferencia de experiencias e intereses de organizaciones gremiales y patronales de músicos/as (como el SAdeM o la CAPIF) ligadas a intereses corporativos de grandes sellos y ajenas a la música independiente[215].

En Avellaneda, la actividad musical autogestionada, sobre todo la *amateur*, suele realizarse en condiciones materiales desfavorables que supone trabajo precario e impago, ingresos insuficientes, ausencia de contratos –priman los acuerdos de palabra–, de seguro social y de leyes laborales para los/as artistas (Quiña y Moreno, 2016)[216]. Como pude comprobar

[213] El trabajo articulado de transferencia, difusión y formación realizado entre las uniones de músicos y el INAMU busca fomentar la actividad. En el caso de la UMA, se organizan charlas con el INAMU, como la acontecida en el CMA, donde Diego Boris trató temas como la Ley de la Música, la articulación del INAMU con organizaciones de músicos, las políticas de fomento de la actividad y los Derechos Intelectuales en la música (notas de campo, 2016). Una de las funciones del INAMU es aportar a la formación integral del músico, para ello publica y provee a las organizaciones Manuales de Formación, que dan información sobre música, su producción, los derechos intelectuales y laborales, la prevención de riesgos, etcétera. En las prácticas de los sellos musicales y los colectivos como UMI o UMA observo características ligadas a experiencias como *Mandioca* y MIA, que tienen que ver con organizar recitales, realizar aportes pedagógicos sobre autogestión, edición, derechos de autor, condiciones de seguridad. Según Lamacchia (2012), desde sus inicios, los objetivos de la UMI fueron: "conseguir beneficios económicos a través de los convenios con distintos prestadores; revelar información inédita y poco difundida relacionada a la actividad; facilitar las etapas de fabricación, distribución y música en vivo; y otorgar herramientas para la formación profesional de los artistas asociados" (ídem: 106). Boris expresó: "en el 2000 los músicos se organizaron con la UMI, se juntaron, averiguaron sobre las formas organizativas, decidieron que sea Asociación Civil sin Fines de Lucro. Así, hicieron convenios con fábricas de discos, imprentas y con una cuota para sostener la organización" (notas de campo, CMA, 2016). Por su parte, la UMA brinda asesoramiento a sus asociados/as –quienes abonan una cuota mensual– y beneficios económicos mediante convenios con organismos y empresas (como descuentos en instrumentos musicales, salas de ensayo y estudios de grabación).

[214] Pues, luego de la crisis de 2001 los espacios culturales ganaron notoriedad como espacios políticos y los/as artistas pasaron a pensarse y presentarse como colectivos (Wortman 2009a, 2009b, 2009c, 2009d), además de vincularse con movimientos políticos y sociales (Quiña, 2018).

[215] Recordemos que el SAdeM apoyó la Ley del Ejecutante Musical, su propuesta es revalorizar la relación asalariada de los/as músicos/as y sus intereses provienen de su recaudación; en tanto la UMI reivindica la autonomía con capacidad de conquistar derechos colectivos.

[216] Tal como sucede en la Ciudad de Buenos Aires (Quiña, 2016, 2020), los/as músicos/as no obtienen un pago por su trabajo, deben pagar para tocar, vender entradas y recurrir a la ayuda de amigos/as o familiares. Allí, según Quiña (2016, 2020), continúan existiendo prácticas abusivas por parte de quienes manejan las salas, pese a la

personalmente en muchas ocasiones, muchos locales implementan el arreglo llamado "pagar para tocar"[217] que, en general, obliga a los/as músicos/as a vender entradas, garantizar afluencia de público y asumir las perdidas; mientras tanto el local, además de lo acordado, recauda mediante la venta de bebidas y comida. También registré el arreglo de tocar gratis, la colaboración voluntaria del público mediante "la gorra" y, en menor medida, el *caché* (o monto fijo) como forma de pago para bandas más grandes. Sobresale también la falta de cumplimiento de las normas de seguridad, de habilitación y los problemas de sonido. Varias veces escuché a los/as músicos/as quejarse por la falta de lugares en condiciones y las situaciones de sometimiento y explotación a las que son expuestos/as por quienes manejan los locales.

En comparación con los/as independientes y/o autogestionados/as de otros centros urbanos (Gallo y Semán, 2015), los/as músicos/as autogestionados/as de rock avellanedenses suelen tener menos disponibilidad de recursos financieros y de formación –e incluso un vínculo diferente con las nuevas tecnologías digitales–, precarias formas de difusión –que se limitan a redes sociales– y escasa convocatoria. Sin embargo, tocan en vivo de modo regular, sin obtener retribución y debiendo afrontar perdidas económicas, lo cual se vincula con las cualidades afectivas y no lucrativas que tienden a asignarle a la actividad musical. En palabras de músico/as consultados/as: "se toca muy seguido para muy poca gente", "en Avellaneda hay mucha gente rockera pero las bandas de acá no mueven gente", "hay fechas que no llego a vender las entradas, pierdo dinero, pero no importa: me gusta, me siento feliz haciendo esto". Estas cuestiones hacen que no puedan vivir de la música ni se reconozcan –ni sean reconocidos/as– como trabajadores/as musicales (Zallo, 1988; Lamacchia, 2012; Quiña, 2020), debiendo desarrollar otras actividades para obtener ingresos. El problema se agudiza para quienes hacen temas propios, quienes son reconocidos/as como menos "comerciales" y más auténticos/as.

El mundo del rock avellanedense presenta particularidades que, en cierta forma, se vinculan con las características que Quiña (2014a, 2020) expuso acerca de la practica musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires. A saber: la reducida escala de producción –conciertos en vivo en pequeños espacios, difusión zonal, circulación en radios

existencia del Convenio Colectivo de Trabajo 112/90 (homologado en 2011 por el SADEM y la Asociación de Hoteles, Restaurantes, Confiterías y Cafés, el cual estipula un pago mínimo por show y hace cargo al local por gastos de sonido y traslado de instrumentos), la Ley Nacional de la Música (cuyo alcance es de promoción y no de regulación de la actividad) y el trabajo de sindicatos y agrupaciones de músicos/as. En este sentido, la ineficiencia regulatoria contribuye a reducir los circuitos y a fomentar la precarización laboral.

[217] Aquí, la persona a cargo de la sala impone a los/as músicos/as la venta de una cantidad de entradas o su pago en caso de no lograr venderlas. Una música explicó cómo funciona dicho arreglo: "te dan las anticipadas y te dicen por cada entrada me das 40 pesos. Entonces teníamos que vender un mínimo de 30 para rendir 1200 pesos. Si no las vendes se los tenes que pagar de tu bolsillo" (entrevista, 30 años, 2016). Quiña (2020) señaló que muchas agrupaciones de músicos independientes denunciaron esta práctica (que se acentuó desde 2005), reclamando intervención estatal y acceso gratuito a las salas.

comunitarias/vecinales, pequeño número de público–; la gestión autónoma –el músico realiza tareas musicales, editoriales y de organización, generalmente de forma artesanal y no profesional– y el vínculo interpersonal entre quienes realizan actividades. Según el autor, la falta de profesionalización en la gestión musical se sostiene por la colaboración y solidaridad de vínculos personales que no se reconocen como laborales e implican un trabajo informal e impago. Tales características facilitan el vínculo más horizontal con el público y garantizan la libertad y los intereses artísticos por sobre los comerciales, cuestiones que dan valor de autenticidad al producto artístico.

En este sentido, a diferencia del elenco amplio y estable de asistentes y seguidores que sostiene la existencia de los grupos en las nuevas configuraciones musicales, señaladas por Gallo y Semán (2015); en el rock avelanedense convive una heterogeneidad generacional que se muestra más proclive a habitar lugares/espacios de música en vivo –particularmente dedicadas a las zapadas– que a asistir de forma frecuente a shows de bandas locales. Esta cuestión complica la recaudación de ingresos y el mantenimiento de estos proyectos musicales. Sobresale el caso de *El Tinglado*, pues una vez que cerró el local, la *Jam Blues en Avellaneda* continuó realizándose en otros lugares –primero en una sala de ensayo, luego en *La Fondita* y finalmente en un bar del barrio porteño de La Boca–, incluso sus músicos organizadores se convirtieron en actores reconocidos por la DCC.

Dada la inestabilidad de los espacios dedicados a la música en vivo, que abren o cierran por cuestiones de habilitación o falta de recursos, los lugares tienden a ser móviles y quienes integran el mundo del rock local van transitándolos y construyéndolos como puntos de encuentro y socialización[218]. *Blues en Avellaneda* para muchos/as músicos/as y habitués es un espacio donde se reconocen, se socializan, se apropian del lugar y lo habitan. Gallo y Semán (2015) expresaron que hacer música es una forma de habitar, de sentirse recibido y acogido "porque disponerse en red para hacer música es poner en el centro la cuestión de la amistad y de un grado de convivencia entre sus participantes" (ídem: 54). Pero esta forma de habitar, en el caso local, no se expresa en el apoyo a bandas amigas. Como parte del campo observé que muchos/as músicos/as prefieren asistir a recitales en vivo como invitados/as a tocar y no como público, esto es parte de las convenciones propias del caso local, que son señaladas como un problema por la UMA que le asigna a los/as músicos/as de rock cierta individualidad y egoísmo.

[218] Como un género de la noche, el rock es itinerante, planteó Margulis (1997: 23): "produce de manera nómade su territorio en el sitio en que se encuentre, no se caracteriza por localizaciones fijas en el mapa urbano (…) el rock se instala en territorios ajenos y transforma el espacio en lugar a partir de sus actores, músicas y gestos, sus prácticas y sus rituales".

El planteo de Nivón Bolán (2006), acerca de que las prácticas socialmente organizadas que requieran protección, fomento o reglamentación deben ser objeto de política pública, permite fundamentar que los/as músicos/as locales necesitan protección, pues sus posibilidades de difusión, grabación y actividad en vivo son escasas y precarias. Desde este punto de vista y partiendo de la definición de política cultural de García Canclini (1987), tal como señalé en el capítulo 3, considero que la política cultural local toma en cuenta la situación desigual que sufren los/as artistas generada por la falta de oportunidades y de lugares, y de este modo interviene en la actividad musical local y articula con organizaciones de músicos/as. En un contexto en el cual la cultura es considerada un recurso para el desarrollo en América Latina (Yúdice, 2002a; 2008), los gobiernos incentivan las prácticas culturales alternativas/independientes, en pos de contribuir a resolver problemas sociales, mejorar la calidad de vida e incentivar la economía –generando empleo–.

En el ámbito de la música local, sobresale la existencia de la UMA y su articulación con la gestión municipal –que organiza fechas, ofrece lugares y logística y un espacio de participación abierto a los/as artistas–. Entiendo que la UMA y la Municipalidad articulan e intervienen en el entramado de construcción, elaboración y desarrollo de políticas culturales con el objetivo de incidir en la producción musical local –en especial la música en vivo, aunque también la grabada–. En esta trama, postulo al área de cultura municipal como un actor que colabora para que este mundo del arte funcione (Becker, 2008), pues la intervención estatal en cultura, mediante programas dirigidos a la actividad musical, contribuye a mejorar la situación de los/as músicos/as locales –aunque no la resuelve–. Como se verá, este proceso genera nuevos conflictos en función del reparto y acceso a las oportunidades (Rancière, 2014, 2016) y también genera deudas en materia laboral.

En este contexto de desigualdad de oportunidades y de movilización de los/as artistas, y en vínculo con el municipio y la Ley Nacional de la Música, se inscribe el surgimiento de la UMA. Según un comunicado [*La Ciudad*, 07/10/2015], se originó en 2012, cuando el municipio propuso el circuito público *Arde Rock*[219] y varias bandas se fueron organizando. Allí, se refirió a la UMA como "una ONG que tiene como objetivo estar organizada por músicos y para los músicos". Según una nota periodística:

> Con el objetivo de encontrar un canal de expresión y promoción artística más allá de lo que dictamine el mercado discográfico, un grupo de músicos de Avellaneda conformó una asociación civil para poder dar respuestas a todas esas inquietudes y desarrollar una política cultural afín a sus pensamientos [*La Ciudad*, 15/08/2014].

[219] En las reuniones y actos de la UMA se insiste en señalar que el *Arde Rock* "fue más un evento político que cultural, la intensión fue expresar la cuestión política" (notas de campo, 2019).

En palabras de un músico de la Comisión Directiva: "UMA al ser la única organización de músicos de la ciudad que nació en un festival que organizó el Municipio tiene contacto directo y se muestra como organización activa dentro del plano cultural local, siendo escuchados en problemáticas y propuestas" (entrevista, 45 años, 2017). Según se expone en diarios locales, el intendente suele reunirse con los miembros de la UMA, les brinda el apoyo del municipio y se compromete a garantizar espacios para el rock [*Agencia El Vigía*, 16/04/2015; *La Ciudad*, 13/07/2015]. Es de destacar que el intendente es músico y tiene un hermano miembro de una banda de rock de la ciudad (que forma parte de la UMA), cuestión que insiste en señalar en cada acto o inauguración vinculada con la música.

La UMA propone como objetivos defender los derechos de los/as músicos/as, fomentar la actividad musical autogestionada y mejorar sus condiciones de producción a nivel local –generando un circuito de música en vivo que facilite a los/as artistas el acceso a escenarios y salas públicas–. Y es por esto que, desde su conformación, ha realizado un trabajo articulado con el municipio, vehiculizando demandas del sector y buscando obtener políticas culturales pensadas para y por los/as músicos/as. En este sentido, la Municipalidad brinda oportunidades a los/as músicos/as locales poniendo a disposición la radio, el estudio de grabación, el Teatro y los espacios públicos; en tanto los/as músicos/as organizados inciden en la toma de decisiones y participan en la elaboración y realización de programas municipales destinados a la actividad, los cuales actúan articuladamente facilitando instancias para grabar, acceder a difusión y tocar en vivo en espacios con equipamiento profesional y hasta multitudinarios.

En sus comienzos, los/as músicos/as de la UMA se reunían los días miércoles en *La Fondita*, un bar que hasta abril de 2018 estuvo a cargo de integrantes de su Comisión Directiva; luego, mediante un arreglo con la sala de ensayo y estudio de grabación del líder de *Flema* y la intervención del municipio –que generó habilitaciones pertinentes–, se firmó un comodato para que la UMA use una oficina como sede y acceda a ciertos beneficios económicos (descuentos en ensayos para sus socios/as y un porcentaje en la venta de bebidas). Según integrantes de la Comisión Directiva, el objetivo era "establecer ese lugar como sede formal, ocupar ese espacio" (notas de campo, 2018). *Salas de la Unión* fue inaugurada en marzo de 2018, pero por conflictos que emergieron con el socio anterior del lugar, la UMA solicitó al municipio una oficina propia, la cual, inaugurada en 2019, funciona en el Centro Cultural Mercado, debajo de la oficina de la DCC –cuestión que facilita aún más el contacto entre la UMA y las autoridades municipales–.

En la Comisión Directiva[220] de la UMA hay un trabajo colectivo y articulado entre músicos/as que cumplen diferentes tareas. Si bien desde la UMA se expresa que las propuestas son evaluadas y aprobadas por consenso, los/as integrantes de la Comisión son quienes toma las decisiones: en sus reuniones se debaten los pasos a seguir, el contenido de las reuniones generales y se decide que bandas participaran en cada actividad. Por su parte, las reuniones generales son de carácter informativo, allí se reúne a los/as socios/as para comunicar las fechas y agendar las bandas para cubrir eventos. En esta instancia, desde la Comisión se propone "no entrar en discusiones con los socios, cuando plantean un problema contenerlos, tomarles el teléfono y decirles que se los va a llamar para resolver" (notas de campo, 2018)[221].

Según un músico de la UMA: "antes de la UMA había actividad musical, pero tocaba cualquier banda, la banda de un conocido de alguien del municipio, pero sucedía porque no había una organización de músicos que te sugiera la banda más apropiada" (entrevista, 2016). Pese a que desde la UMA se señalan diferentes funciones del colectivo, frecuentemente muchos/as músicos/as –independientemente de si participan o no– expusieron que su principal función es brindar bandas para que toquen en actividades y/o eventos municipales, y de este modo, reducen a la UMA a un mero agente organizador de eventos musicales del municipio[222]. A su vez, esta cuestión genera conflictos y tensiones y es objeto de críticas por parte de músicos/as que no acceden a ciertos espacios pues, según expresaron, son acaparados por los/as integrantes de la Comisión Directiva.

2.2 **Programas realizados mediante la articulación entre la UMA y la gestión local**

[220] La cual se renueva con frecuencia, aunque los roles de los músicos/as no son claros, lo cual se vincula con la informalidad de la organización. En 2017, el presidente de la UMA para regularizar cuestiones legales propuso funcionar como asociación civil, tener un libro de actas, socios que paguen una cuota, dinero a recaudar y a gastar. En este marco, la sede era necesaria para tener un edificio y cuit de la organización (notas de campo, 2017).

[221] Varios músicos/as criticaron el accionar informal de la UMA, lo improvisado de sus reuniones, la falta de sede en su momento y hasta alegaron que en sus reuniones los/as músicos/as sólo se juntan a tomar bebidas alcohólicas. En este sentido, una música que dejó de participar en el colectivo expresó: "fuimos un par de veces pero no me gustó. Estar hablando de lo que te corresponde como músico y tomando un vaso de ginebra. Me parece que no va. Todo a los gritos, no me gustó la forma. Se plateaban problemas pero no sé, era todo a la buena de Dios (…) Yo propuse que se arme una lista de los lugares que te cobran por tocar para que como músico elijas, y me respondieron: «sí, dale, hacela». Lo mismo cuando quise averiguar para grabar en el estudio municipal, me pidieron que les envíe un mail y yo no quiero mandar un mail, quiero que me digas cómo sacar un turno, «na dale, vos mándame un mail que yo lo arreglo»" (entrevista, 30 años, 2016).

[222] Una música que participa en organizaciones estudiantiles kirchneristas y en el Frente Cultural, expresó: "están con una lista girando para recolectar músicos, hacen lazos con radios, eso está bueno también y con salas de ensayo, por ejemplo a mí me habías regalado unas horas de ensayo en tu programa de radio" (entrevista, 23 años, 2019). Esta música confundió como parte del accionar de la UMA a mi programa de radio. Esto se vincula con la desinformación sobre el accionar de la UMA y las políticas culturales municipales y también con la tendencia a vincularme como parte de la UMA debido a mi trabajo de campo.

A partir del *Arde Rock* 2, la UMA tomó activa intervención y participación en la gestión, planificación y organización de eventos y actividades musicales del Municipio, siendo invitada a intervenir seleccionando bandas, asistiendo en el armado del escenario y el sonido y difundiendo. De este modo, la UMA se constituyó como organización de referencia de los/as músicos/as locales y del gobierno municipal. Según sus integrantes: "los eventos los organiza la UMA y la Municipalidad gestiona las herramientas" (entrevista, 2017), "nosotros hicimos con UMA *Carnaval Rock*, presentamos el proyecto y lo llevamos adelante, porque contamos con el apoyo de la gestión", "la UMA promueve los shows en vivo y acompaña con la difusión en el programa radial" (entrevista, 2016). A continuación se exploran los proyectos dirigidos a los/as músicos/as de rock de Avellaneda, elaborados, organizados y realizados mediante un trabajo conjunto entre la municipalidad y la UMA.

En 2012, la Municipalidad lanzó el *Arde Rock*, con el objetivo de "promover la producción cultural a través de presentaciones en distintos puntos de la ciudad y, de esta forma editar el primer compilado de música local" [*El Sol*, 12/07/2012]. Tiene cuatro ediciones, las dos primeras con carácter de concurso (2012 y 2013) y las siguientes como festival de música en vivo (2015 y 2021). Como requisito de inscripción al menos la mitad de los/as integrantes de la banda deben ser del Partido. En su primera edición, se inscribieron 230 bandas de rock que se presentaron en instituciones sociales y se seleccionaron 12 para el Compilado de Bandas –de distribución gratuita– grabado por la municipalidad[223]. En la segunda edición, en el *Auditorio Fauré*, tocaron en vivo 300 bandas que fueron evaluadas por un jurado, en tanto las ganadoras integraron el nuevo compilado[224]. En 2015, el intendente presentó el *Arde Rock* 3 y declaró: "en esta oportunidad, las bandas no tendrán que competir, ya que el rock es un arte y todos deben ganar", "Además es importante que el rock inunde las calles de Avellaneda y que tenga un lugar, como lo tienen el tango y el folclore" [*La Ciudad*, 13/07/2015]. Según Quiña y Moreno (2016), el esquema de conciertos en vivo tuvo la intención de darle un carácter más

[223] "Una ciudad, un concurso, doce bandas, doce temas", "Arde Rock Avellaneda" y el logo de la gestión municipal, figuran en la tapa delantera del CD; y en la trasera los nombres de las bandas y sus temas. Dentro del libro hay dos fotografías, una del intendente junto a los/as músicos y otra con las bandas ganadoras y debajo el texto: "Arde Rock nació en el año 2012, por iniciativa del Municipio de Avellaneda, con el objetivo de convocar a distintas bandas locales y darles un espacio para la difusión de su arte. Esta propuesta, que buscó promover la producción artística como parte de la identidad cultural de Avellaneda, sumó en tan sólo 15 días de convocatoria a 300 grupos musicales de rock, reggae, heavy metal, hardcore y punk. Entre los meses de agosto y octubre 230 bandas participaron de diversas presentaciones que se llevaron adelante en el Auditorio Rodríguez Fauré. Allí no sólo se dieron a conocer ante los vecinos del barrio, sino que también se disputaron un lugar en la edición del Primer Compilado de Bandas de Avellaneda. Aquí los 12 ganadores de la primera convocatoria de bandas Arde Rock".

[224] El CD incluyó dos libros –con el nombre de las bandas, sus integrantes, temas y una fotografía– y con un empaque más sofisticado compuesto de tres tapas: en una figura la inscripción "Arde Rock 2" y el logo municipal, en otra los nombres de las bandas y sus temas y en otra un texto similar al del anterior CD.

participativo y menos competitivo al evento, aprovechando los distintos espacios municipales, descentralizando la oferta musical en los distintos barrios.

En 2014, en el Anfiteatro del Parque Dominico, se realizó *Carnaval Rock* (con apoyo de la Secretaria de Cultura de la Nación); desde entonces, en fechas de carnavales, actuaron bandas de la UMA [*Agencia El Vigía*, 28/02/2014]. En 2015 se inauguró el circuito Área X, un espacio al aire libre, donde los fines de semana la municipalidad brindó escenario, equipos y personal técnico para realizar recitales con artistas locales. Inicialmente, la UMA proveía a los/as artistas, pero, desde la reinauguración de Área X en 2017 –en el marco de los festejos del Día de la Juventud en Avellaneda, donde tocó *La Mancha de Rolando*– la DCC pasó a organizar este circuito, encargándose de seleccionar las bandas. Estos eventos comenzaron a organizarse en conjunto con las ferias gastronómicas y de emprendedores y productores de cerveza artesanal de Avellaneda. Según el presidente de la UMA: "la convocatoria que se realiza desde estos sectores resolvió el problema de la poca convocatoria de los músicos locales" (notas de campo, 2018)[225].

Un músico de la UMA resumió la forma de proceder antes de 2017: "cuando vienen bandas conocidas, las soportes son del municipio. Eso lo maneja UMA, les mandamos una banda. El Roma usa el sonido del Municipio. El Parque Domínico o las peñas y las ferias, todo eso lo banca el municipio" (entrevista, 38 años, 2016). Luego del Foro de Cultura, la Comisión Directiva de la UMA aclaró en sus reuniones que "todo lo que es municipal la UMA acompaña pero no maneja" (notas de campo, 2017). Sin embargo para organizar la programación se mantuvo la colaboración de la UMA y se recurrió también a otros/as músicos/as como referentes del mundo del rock local –quienes participaron del Foro–. En esta línea, un miembro de la DCC señaló: "la Secretaria de Cultura de antes se encargaba de eventos menores. Los eventos musicales les pedían a la UMA. No había incorporación de otros actores. En 2017 la Secretaria de Cultura apostó a una apertura mayor" (entrevista, 2017).

Los/as músicos/as de la UMA disputan reconocimiento, protagonismo y participación en el diseño, implementación y gestión de las políticas culturales dirigidas a la actividad, y aún más luego de 2017, cuando desde el área de cultura se sumaron las voces y la participación de diferentes personas que componen el mundo del rock avellanedense, lo que hizo que la UMA no acapare las oportunidades como antaño. En palabras de su presidente: "nos tenemos que organizar, gestionar junto con el municipio… que se nos reconozca simbólica y materialmente" (notas de campo, 2018). El efecto político que se busca tiene que ver con que se reconozca al

[225] También en los actos oficiales del intendente tocan bandas, "se pregunta quien quiere tocar días antes y va y se toca", "la convocatoria acá no es importante" (entrevista, músico de la Comisión Directiva, 2018).

rock desde la política pública –democrática y participativa–, la cual se gestiona de modo colaborativo entre el Estado y los colectivos.

El programa radial *UMA en EL AIRE*, que se transmitió por *Radio A* (la radio municipal), informaba sobre las actividades de la UMA y difundía a músicos/as y bandas locales. La difusión en radio –pese a la importancia que asumen los nuevos medios y tecnologías de comunicación– es un recurso al que acuden muchos/as músicos/as para lograr promoción. Según una ex integrante de la UMA: "nos gustaría poder grabar y empezar a difundir, llegar a radios. Al ser una banda nueva no tenés público, lo tenés que hacer, y el público lo haces difundiendo el material, tocando seguido, haciendo amigos, difundiendo" (entrevista, 30 años, 2016). Pese a que la difusión en radio y televisión está contemplada en la Ley 26.522, en la práctica los/as músicos/as autogestionados/as no acceden, por lo general, a radios más masivas y a espacios televisivos que tienen un afán de lucro (Lamacchia, 2012). Según una música que integró la UMA: "hay que tener mucha plata para girar en radios grandes, es un monopolio gigante" (entrevista, 34 años, 2019). Incluso, desde el municipio se reconoce lo difícil que es para las bandas emergentes acceder a los medios y por eso se pone a disposición la radio municipal [*Agencia El Vigía*, 13/10/2015]. En este sentido, el programa radial de la UMA, como el de otras radios locales y/o comunitarias, aportó a la difusión de artistas locales y actividades municipales[226].

Lamacchia (2012) señaló que pese a que las radios comunitarias, populares y alternativas dan voz y se vuelven un espacio participativo donde los/as músicos/as independientes pueden darse a conocer y difundir; muchos/as músicos/as consideran que los mejores medios de difusión son los masivos –luego aparece Internet y finalmente los medios alternativos–. Tal como comprobé en mi trabajo de campo, muchos/as músicos/as locales tienden a menospreciar muchos de estos espacios y a desaprovechar estas oportunidades –accesibles y gratuitas– de difusión, incluso suelen faltar a entrevistas pautadas de antemano.

El estudio de grabación municipal *Juan Domingo Perón* (inaugurado en 2015) funciona en la planta baja del CMA y está destinado a músicos/as y bandas de Avellaneda para que graban material de forma gratuita y con infraestructura adecuada, equipamiento profesional y bajo asistencia de un técnico profesional. Además, dispone "de una sala de ensayo complementaria para las bandas que lo utilicen durante sus grabaciones" [*La Ciudad*,

[226] Pues, según el músico a cargo del programa: "el objetivo al principio fue la difusión del *Arde Rock*, luego la idea fue poder difundir las actividades de la UMA, tanto las que hacemos, como los logros que realiza la FA-MI para con los músicos del *under*… también es para que las bandas puedan difundir su música, sus fechas… también se usa para difundir la información que el Municipio le entrega a UMA, sobre el estudio de grabación, los eventos al aire libre que involucre a bandas y los ciclos del Teatro Roma" (entrevista, 2017).

13/10/2015]. En la gestión de la sala también se invitó a la UMA a participar seleccionando bandas y artistas y planificando la agenda. A su vez, los temas grabados en este espacio son difundidos en la radio municipal y cuentan con la posibilidad de integrar un compilado anual[227]. En la inauguración del estudio, el intendente invitó a los artistas a participar y aprovechar esta oportunidad, además, especificó que una sala de grabación gratuita "no existe en ningún lado" [228] [*Agencia El Vigía*, 13/10/2015], Por su parte, el presidente de la UMA agradeció y elogió las políticas culturales del municipio y expresó: "antes, grabar un CD en una sala de ensayo costaba $30 mil pesos. Hoy, gracias a esta medida, será gratis" [ídem].

En general, los/as músicos/as valoraron esta oportunidad: "fui a grabar y la verdad que es un estudio impecable", "grabé ahí, me pareció una experiencia perfecta. Muy bueno el material, aparte la gente que graba la tiene muy clara". Pese a ello, los/as músicos/as consultados/as tendieron a priorizar la actividad musical en vivo por sobre la grabada. En el mundo del rock local advertí variables a considerar en esta trama, tales como la inestabilidad en las formaciones, el poco uso de nuevas tecnologías digitales y estudios caseros, la falta de material editado y la insistencia en acudir a salas de ensayo o estudios de grabación privados (Quiña y Moreno, 2016; Quiña et al., 2019). Me interesa sumar aquí mi experiencia como integrante de una banda a la que inscribí, en 2018, para grabar. Nos convocaron al año siguiente –la formación había cambiado– y asistimos al estudio en dos días durante el turno mañana. La grabación salió bien, pero cuando nos dieron el material al cantante no le gustó como salió su voz y pidió no difundir el material –a cambio, propuso acudir a un estudio privado–. Incluso, cuando me llamaron para informar que formaríamos parte del compilado anual de bandas del CMA, el cantante se negó. Lo dicho se vincula con la preferencia que muchos/as músicos/as locales sostienen hacia el sector privado y la falta de interés hacia muchas oportunidades públicas y gratuitas.

En 2016 se realizó el ciclo de conciertos *Puro RockandRoll* en el Teatro Roma, con bandas y músicos/as reconocidos/as de rock y blues nacional[229] y grupos de la UMA. Las entradas se adquirían mediante una plataforma *web* o en la boletería del teatro. El ciclo se

[227] Según datos sobre el programa: "la plataforma proyectada para el estudio municipal garantiza el acceso de los actores culturales locales (músicos) para registrar un material de audio en alta calidad, de manera libre y gratuita. Nos proponemos por un lado, brindar una primera experiencia de estudio destinada a las instituciones y a los/as artistas. Por otro, producir un demo o disco (EP) para aquellos conjuntos musicales que traigan consigo mayor experiencia y desarrollo musical previo" [https://www.mda.gob.ar/].

[228] También desde la UMA se insiste en la idea acerca de que la del CMA es la única sala municipal del país; sin embargo, se registran otras experiencias en Ciudad de Buenos Aires y Rosario.

[229] A saber: Alejandro Medina, Alambre González, *Botafogo*, Cristina Dall y Viviana Scaliza, Hector Starc, Diego Frenkel, *Circo Paranoico*, Emilio del Guercio, Miguel Cantilo, Gustavo Bazterrica, Edelmiro Molinari y Gady Pampillón.

propuso "vincular a los pioneros con los grupos actuales y locales" [*Agencia El Vigía*, 7/09/2016]. Según un músico de la Comisión Directiva: "logramos que artistas locales compartan el escenario del teatro con artistas consagrados de la música argentina". La programación estuvo a cargo de Rodolfo García[230] (fundador de la banda *Almendra* y ex baterista de *Aquelarre*), para quien: "será volver a darle espacio a artistas míticos para que sean escuchados en vivo por nuevas generaciones" [*Tiempoar*, 07/09/2016][231].

Nueva Roma fue el ciclo que la UMA organizó en 2017, según un músico de la Comisión, se seleccionaron dos o tres bandas de la UMA por show según criterios de convocatoria, pues se esperaba llenar la capacidad de butacas considerando los gastos que supone abrir el teatro. Si bien la UMA acordó que el 70% de lo recaudado sea para las bandas, muchos/as músicos/as optaron por no cobrar entradas, lo que refleja la mayor importancia que le dan a tocar en un gran teatro y sumar público, en desmedro de ganar dinero[232]. En general, las bandas realizaron una gran difusión cada vez que tocaron, incluso una colocó un stand de *merchandising*. En 2017 toque como invitada en el show de una banda local en el Roma, y pude experienciar lo gratificante que es tocar en este lugar, por la calidad del sonido, los equipos, las luces y por el prestigio que tiene[233]. A partir de 2017 se redujeron las fechas asignadas para que la UMA incluya a sus músicos/as en el Roma, lo que implicó una ardua negociación entre la DCC y la UMA por más lugares.

En líneas generales, el trabajo articulado entre la UMA y el área de cultura ofrece posibilidades de difusión y actividad en vivo y grabada, las cuales significan una oportunidad valiosa para muchos/as músicos/as de tocar con equipamiento profesional y en salas con mayor

[230] En 2014, Rodolfo García había sido nombrado Director Nacional de Artes por la entonces Ministra de Cultura de Argentina Teresa Parodi (cantautora argentina de folclore), designada por Cristina Fernández de Kirchner, cuando en mayo de 2014 creó por decreto el Ministerio de Cultura. Tanto Parodi como García ocuparon sus cargos hasta el final de la presidencia de Cristina Fernández, en diciembre de 2015.

[231] Según García: "es interesante lo de las bandas nuevas, porque son todas de Avellaneda y están muy bien organizadas con la UMA; por lo tanto, la curaduría la hace directamente la municipalidad. Se trata de mostrar las dos puntas: los grupos de abajo que quieren hacer conocer lo suyo y los grupos históricos que, como digo siempre, están recontra activos. No sólo se dedican a recrear los temas de antaño sino que siguen grabando, tocando y moviéndose. Y también nos interesa que haya un contacto en el teatro el día de la función" [*Pagina 12*, 07/09/2016]. Por su parte, Héctor Starc (ex guitarrista de *Aquellare* y *Tantor*) expresó: "para nosotros los jovatos, es importante seguir tocando y que tengamos un lugar para hacerlo (…) En Argentina hay público para todos, hay festivales monstruosos pero no hay lugar para nosotros, los rockeros de otras décadas. Seguramente será porque no le hacemos ganar guita a nadie. Así que veo a este ciclo como un reconocimiento" [*Tiempoar*, 07/09/2016]. Aquí se plantea la exclusión que sufren los músicos pioneros, por lo que la sobreabundancia, nostalgia y la búsqueda de legitimación en el rock del pasado (Reynolds, 2012; Pujol, 2015b) no se traduce en las posibilidades de recaudar *tickets* de los/as músicos/as fundadores. Es así que el ciclo del Teatro Roma significó, también, una posibilidad para ellos.

[232] En 2016 un músico ex miembro de la UMA había expresado: "quiero que nos den un espacio como el teatro Roma para laburar, para cobrar nosotros. Ahora hay muchas bandas tocando en el Roma y pregunté cómo tocaban y me dijeron que no pueden vender entradas. Pero viene Ilda Lizarazu y cobra 200 mangos".

[233] Incluso, como muchas bandas lo hicieron, es una oportunidad para grabar material en buena calidad.

capacidad que los bares en los que suelen hacerlo. Lo dicho, además, ofrece un incentivo a la participación colectiva en una organización de músicos/as –pues, en principio los/as artistas accedían a estos espacios a través de la UMA–. En definitiva, las políticas culturales que la gestión local dirige a la actividad musical son valoradas por los/as músicos/as locales y así lo manifestaron tanto quienes integran como quienes se alejan de la UMA. Según un ex miembro: "UMA me ayudó al principio a tocar en lugares públicos como el Parque Dominico, fechas con repercusión de gente" (entrevista, 35 años, 2018). A su vez, la incorporación del rock a la agenda cultural del Teatro Roma muestra el interés de la gestión municipal por destacar al rock; incluso un miembro de la Comisión Directiva señaló la apertura al Teatro Roma "como pico máximo en escenario local" (entrevista, 2016).

Sin embargo, muchos/as músicos/as criticaron que el acceso a estos lugares no se ofrece de igual manera para todos/as y, además, acusaron desigualdades en cuanto a la difusión municipal –que suele focalizar en eventos grandes con artistas reconocidos/as a expensas de los eventos para artistas locales–. Según un músico: "el *Arde Rock* fue una oportunidad de tocar con buen sonido, pero no hubo publicidad y en cada fecha había muy poca gente". Por su parte, desde la DCC y la UMA se señalaron falencias respecto a la convocatoria y se responsabilizó por esta cuestión a los/as músicos/as locales (notas de campo, 2018).

3) El compromiso político de los/as músicos/as de rock de la UMA

Este apartado analiza el modo en que lo político se vincula con la actividad musical y focaliza en el compromiso político que asumen los/as músicos/as de la UMA y en cómo esto es percibido por los/as propios/as músicos/as, entre 2016 y 2018. El año electoral 2019 será analizado en el capítulo 6, dadas las particularidades que asumió el trabajo militante realizado entre la UMA y el Frente Cultural –allí también se abordará la forma de proceder de la UMA en actividades y actos partidarios–. Entiendo por vínculo político la relación que estos/as músicos/as mantienen –o dicen mantener– con la política, los partidos políticos, las gestiones de gobierno y la militancia política.

3.1 **Percepciones e interpretaciones de los/as músicos/as de rock de la UMA**

- Percepciones e identificaciones con el rock y con la política

Los/as músicos/as dijeron identificarse con el rock por ser la música que hicieron siempre, por "una cuestión de herencia"; es así que expresaron: "acá somos todos rockeros", "mi palo es el rock", "toda la vida hice rock", "es un modo de vida, una actitud frente a la vida". Observo una linealidad al mencionar la influencia familiar en la iniciación musical, tanto en la

escucha como en la ejecución. En entrevistas, un miembro de la UMA y colaborador de la JP Descamisados expresó: "la formación que tuve fue haber escuchado de chiquito los *Stones*, los *Beatles*. Con mis hermanos jugábamos a ser cantantes de rock" (entrevista, 35 años, 2018); en tanto una música que tuvo un acercamiento breve con la UMA señaló: "por una cuestión familiar y por revelarme al sistema, cosas que no me gustaron y vivencias. Y escuchando un poco de mis hermanos, las letras, me identifiqué" (entrevista, 34 años, 2019). En general, tendieron a percibir al rock como una forma de vida, un lugar de pertenencia vinculado con una identidad grupal, con la autenticidad y la oposición al sistema, tal como planteó Vila (1985). Según un ex miembro de la UMA, el rock es "una hermandad, un sentimiento, una pasión… te abrazas con personas que no conoces. Cuando tenés un sentido de pertenencia con una banda y más cuando es chica la sentís como propia, tuya, más la valoras y querés" (entrevista, 35 años, 2018).

Por el vínculo con el rock que expresaron y por las prácticas que realizaron, veo poco contacto con la transgenericidad musical señalada por Gallo y Semán (2015), al menos en los/as músicos/as más adultos/as y más encasillados en el rock –que son los/as de la UMA–. Incluso, las actividades de la UMA se centran en el rock, y si bien en un momento se incluyó a músicos/as de cumbia, estos/as sólo fueron colocados/as en actividades específicas del municipio dedicadas a esa música. Aunque se aceptan las fusiones y se pluralizan los gustos, los/as entrevistados/as tendieron a oponerse discursivamente a otras músicas, y más a las que consideran comerciales –aunque esto en la práctica se fractura cuando buscan tocar en eventos masivos con bandas masivas–.

La característica resistente, rebelde y contestataria que se le atribuyó al rock desde sus inicios (Alabarces, et al., 2008; Garrida Zucal y Salerno, 2008; Vila, 1985), fue señalada por los/as músicos/as como un atributo inherente al rock, con el cual se identifican y al que valoran –independientemente de si participan o no en la UMA, de sus edades y géneros–. Según expresaron: el rock "se opone al sistema, al neoliberalismo, es lucha de clases", "el sistema te dice «no tenés que gritar» y el rock grita más, es rebeldía"[234]. Considero al rock como una práctica social performativa e identitaria, que insiste en construirse mediante discursos que sostienen el mito "resistente y contestatario" –aunque, en realidad no posee actitudes inherentes y/o propias–[235], y a las identidades –precarias, inestables y contingentes– como

[234] En entrevistas, músicos/as ajenos/as a la UMA expresaron: "nació para ir contra la política. Es rebelarse contra lo impuesto, luchar, enfrentarse a injusticias" (23 años, 2016), "degradar la autoridad" (31 años, 2018).

[235] Un músico ajeno a la UMA expresó: "el rock siempre va a ser contestatario porque si no, no va a ser rock" (entrevista, 23 años, 2016). En esta frase queda claro que para estos/as músicos/as lo "resistente y contestatario" es la esencia fija e inmutable del rock. Un miembro de la UMA expresó: "apelo a que el rock sea un grito de

representaciones construidas discursivamente, mediante la oposición, que producen prácticas en contextos específicos (Hall, 2003). Por lo dicho, la actitud contestataria que le asignan al rock es vista como algo que va cambiando según el contexto y los gobiernos; en palabras de un ex miembro de la UMA: "las expresiones críticas en el rock van cambiando. Se criticó mucho en 2000, hubo una explosión social, después bajó, ahora volvió porque estamos siendo excluidos socialmente" (entrevista, 35 años, 2018). De este modo, tendieron a dirigir discursivamente la oposición a ciertos partidos y/o gestiones de gobierno que vincularon con medidas neoliberales e ideologías de derecha.

Incluso, independientemente de si participan o no en la UMA, reconocieron que el rock es más contestatario o más conformista según las gestiones de gobierno pues, tal como expresaron, sí los/as músicos/as acuerdan y simpatizan con las políticas "no hay tanto que contestar". En este sentido, músicos que no participan en colectivos expresaron: "antes se hacía canción de protesta porque no había vínculo con la política" (entrevista, 42 años, 2016), "cuando hay gobiernos más tirando al pueblo como fueron anteriormente [en referencia a los gobiernos kirchneristas] no hay tanta letra de música contestataria vinculada a la protesta" (entrevista, 23 años, 2016). En palabras de un músico (ídem):

> se acercó porque algo bien estarían haciendo, mientras en otras épocas las políticas eran otras y el rock necesitó ser más contestatario. Lo que cambió con el kirchnerismo es que se llevó la política a la calle, a la gente, hoy todo es política, la política ya no fue el enemigo[236].

Infantino (2019a, 2019b, 2019c) analizó las reconceptualizaciones que fueron abriendo el camino para que diferentes colectivos artísticos –como el de los/as músicos/as–, que en otras épocas constituían su independencia desde la autonomía, separándose del Estado y el mercado, resinifiquen su relación con el Estado, en términos de demanda política –y ya no de resistencia–. Para Infantino (2019c), los colectivos culturales organizados le demandan al Estado recursos legislativos, derechos, presupuesto y reconocimiento, aunque también disputan la propia autonomía y perdurabilidad de sus propuestas. En el caso de la UMA, advertí que sus músicos/as no asumen su independencia frente al Estado municipal e incuso demandan su

revolución, sea contestatario, como lo que siempre fue, porque el rock argentino no nació pop rock, sino como composición al repudio, a ese grito de contestación hacia las autoridades. Ojalá que en esta etapa [en referencia al gobierno de Mauricio Macri] se recupere y lo contestatario se renueve" (entrevista, 34 años, 2016).

[236] Sobre las gestiones kirchneristas, algunos/as aclararon que "las bandas que pueden llegar a contestarle algo son las menos" (entrevista, miembro de la UMA, 34 años, 2016), "hay bandas que criticaron a Cristina (como *Cadena Perpetua*, *Las Manos de Filippi*), pero hay diferencia porque antes había libertad de expresión. El estilo de política es diferente, volvieron las botas, el palo. Los sindicatos son mostrados como el enemigo, y no es así. A favor de Macri no hay, a favor del kirchnerismo, sí" (entrevista, ex miembro de UMA, 35 años, 2018).

intervención[237]. Pero, a pesar de que se organizan, abren canales de diálogo con el Estado, expresan opiniones políticas de adhesión al kirchnerismo, realizan prácticas de militancia política e incluso asumen responsabilidades de gestión en el Estado; el mito resistente (Alabarces et al., 2008) sigue actuando en estos/as músicos/as, quienes resignifican sus significados amén de justificar sus cambiantes vínculos con el poder político y sus prácticas. En este sentido, se oponen a ciertas gestiones de gobierno o reclaman intervención estatal según cada contexto. Los significados resistentes son tan móviles que incluso, en 2018, el presidente de la UMA expresó: "el rol del músico hoy es sonar, como modo de resistencia".

Del análisis de las opiniones de los/as músicos sobre el hecho de tocar en actos políticos se desprende una distinción conceptual acerca de lo que interpretan por "política", que tiene al menos tres significados. Uno de ellos entiende lo político como una posición militante: tocar "para" el intendente y "dar el aguante"[238] sobre el escenario. Otro lo entiende como una lucha por causas nobles más allá de lo partidario. Y un tercero lo entiende como una política de profesionalización musical: aquí los/as músicos/as tocan donde se les pague, sin importar distinciones ideológicas y/o partidarias, aunque prefieren ciertos partidos y no otros –sólo un músico expresó haber tocado para el PRO[239]–.

Los/as músicos/as entrevistados/as, independientemente de si participan o no en colectivos, tendieron a señalar que con el kirchnerismo el rock se vinculó con el fenómeno de la militancia; aunque, como se verá más adelante, muchos/as tendieron a separar al artista del/la militante. En palabras nativas: "muchos pibes que están en bandas son militantes", "el kirchnerimo despertó la militancia en la juventud que se había perdido", "a mí me devolvió las ganas de militar Néstor", "el rock se mete en esos espacios de militancia para difundir", "toqué en el bunker de un partido de izquierda aunque no milito ahí. Son espacios donde se puede tocar", "el rock siempre fue contestatario, es un espacio de protesta, y se ha metido en la

[237] Si bien los/as músicos/as de la UMA remarcaron ser una agrupación independiente, reconocen que el contexto político del kirchnerismo los ayudó y apoyó. Y en este aspecto, se posicionan políticamente como kirchneristas, pues estos Gobiernos, según expresaron "incluyeron a los músicos en la agenda pública y se fomentó la actividad musical", "se ganaron lugares para tocar gracias al kirchnerismo (entrevista, 2016)". En una nota, un miembro de la UMA expresó: "tenemos que estar orgullosos de tener un intendente inclusivo, que apoya la movida del rock" [*Agencia el Vigía*, 16/04/2015].

[238] Si bien este "aguante" tiene que ver con apoyar actitudes valoradas en el mundo del rock local y oponerse a otras, ya no estaría dirigida contra el mundo "careta" adulto como observó Semán (2006a, 2006b) en el "rock chabón" de los años noventa, pues la mayoría de estos/as músicos/as son adultos/as. Tal como Garriga Zucal y Salerno (2008), considero que la noción aguante –y la de autenticidad– es un concepto dinámico cuyo significado varía en cada esfera social en la que es usado y que tiene que ver con dinámicas disputas al interior del mundo del rock. En esta línea, coincido con Alabarces et al. (2008) en entender que la discusión sobre los significados resistentes y opositivos del rock debe ser contextualizada.

[239] Algunos señalaron: "hoy ni en pedo tocamos con la bandera amarrilla del Pro", "no hay músicos que te digan: yo apoyo o milito para el innombrable [en referencia a Mauricio Macri]", "ahora Macri hizo shows en distintos puntos del país, fíjate quienes tocan. Ya no hay rock, tocan todas bandas que no son de rock" (entrevistas, 2016).

militancia". En estas opiniones subyace la comprensión de dos formas de hacer política, como bien expuso un músico (entrevista, ex miembro de la UMA, 35 años, 2018):

> La militancia se volvió una banda de rock, una pasión que antes no estaba. ¿Quién generó eso? Néstor. Antes yo odiaba a todos los políticos, a todos, escuchaba *Horcas* y era todo vaciamiento, destrucción. De repente todo eso se cambió por otra política. Ahora van más de la mano. Se volvió a tomar la esencia de que los jóvenes tomen presencia, se incluyan y se involucren.

Por otro lado, los/as entrevistados/as recalcaron que, lejos de ser un ámbito homogéneo, en el rock también hay contradicciones, pero solo pudieron señalar la oposición entre la autenticidad –a la cual vincularon con la producción independiente y/o autogestionada– y lo comercial o *mainstream*. En esta línea, un ex miembro de la UMA dijo: "me molesta cuando la banda produce comercialmente las canciones, cuando se masifican, cuando le piden que haga de tal manera los temas para salir en radio. La banda pierde la esencia, se perdió el espíritu" (entrevista, 35 años, 2018)[240]. Sin embargo observé que tal critica se contradice con las prácticas y aspiraciones de estos/as músicos/as, quienes buscan acceder a espacios y a medios de comunicación más masivos para lograr popularidad (como los del Teatro Roma o festivales convocantes), en desmedro de eventos en plazas o radios locales. Y estas preferencias generan conflictos y asperezas entre los/as músicos/as por las formas en que se seleccionan a las bandas para ocupar esos espacios.

- *Percepciones sobre las gestiones de gobierno*

A nivel nacional, los/as entrevistados/as tendieron a destacar que la Ley Nacional de la Música y la Ley 26.522 –a las cuales interpretaron como logros de los gobiernos kirchneristas y del accionar de los colectivos de músicos/as– garantizan condiciones a los/as músicos/as; sin embargo, muchos/as acusaron desinformación sobre esas leyes, la legislación vigente y las acciones del INAMU. Un músico ajeno a la UMA expresó:

> El kirchnerismo le dio a la música oportunidades y lugares: las universidades, carreras para músicos, nos valió, nos puso en el lugar que merecemos y no como *hippies*. Aprendimos que tenemos derechos y nos corresponden lugares y ser bien vistos. Pero eso nos dio a todos, no sólo a nosotros, nos pusieron en lugares de privilegio. En los 90 decir que eras músico era de lo peor. Fue todo una apertura desde 2001 para adelante, vivimos la posibilidad de que una posición de izquierda gobernara el país por 12 años (entrevista, 43 años, 2016).

La mayoría de los/as músicos/as, independientemente de si participan o no en la UMA, reconocieron un acercamiento valido y novedoso entre los/as músicos/as de rock

[240] Es interesante el planteo de Garriga Zucal y Salerno (2008: 68): "los rockeros valoran a las bandas de acuerdo con la forma en que editan y promocionan sus discos y conciertos, si son –o se volvieron– comerciales o no. Es decir, evalúan a los músicos en base a una combinación de indicadores éticos, estéticos y de política comercial que está vigente desde el principio de la historia del rock en nuestro país".

avellanedenses y la gestión municipal, el cual vincularon con las políticas culturales de promoción y fomento a la actividad musical local. En este sentido, resaltaron el aspecto artístico de la gestión que, según expusieron, brinda oportunidades al organizar programas de música en vivo y grabada, suministrar lugares, difusión, logística y recursos y fomentar la participación, el dialogo y la articulación con los/as músicos/as organizados/as –a quienes brinda un espacio en la toma de decisiones–. A su vez, señalaron diferencias con gobiernos anteriores y de otros municipios de la zona, donde los/as músicos/as no asumen un papel tan protagónico en la gestión cultural –e incluso son perseguidos/as y criminalizados/as, como en la Ciudad de Buenos Aires–. Un músico ajeno a la UMA expresó: "en Avellaneda se le da cabida a la música. Las bandas tocan en eventos al aire libre, y creo que se le da bola porque Avellaneda tiene muchas escuelas y muchos artistas" (entrevista, 23 años, 2016); en tanto una música militante estudiantil dijo: "se le da lugares a los músicos, hay un listado de bandas y te llaman para eventos municipales… están avanzando un montón de cosas, menos en la parte de género que eso hay que arreglar un montón, pero bueno, por algo se empieza" (entrevista, 23 años, 2019).

> En Avellaneda nos tocó un intendente que se la jugó por la cultura, creció mucho, los centros culturales crecieron, se fomentó, la gente se acercó, yo sentí un crecimiento acelerado. Seguramente habrá habido alguno que robo. Pero este gobierno apoyó demasiado la cultura (entrevista, miembro de UMA y colaborador de JP Descamisados, 35 años, 2018).

> No tengo nada malo que decir del intendente, me saco el sombrero mal. Hay muchos programas. La escuela de Música… la UNDAV, hay mucha posibilidades en Avellaneda que muchos municipios no lo tienen. Avellaneda es una ciudad cultural y eso no hay que perderlo (entrevista, ex miembro de la UMA, 35 años, 2018).

> Al músico se le dan muchas posibilidades, eso que pone el municipio y toda la guita destinada a eso, porque salen fortuna los equipos de la municipalidad, el teatro Roma que te ponen en disposición. Eso no te lo dan ni en pedo en otro lado. Esos eventos los organiza el municipio que trae artistas y otras fechas nos dan a las agrupaciones para que armemos (entrevista, músico de la UMA, 38 años, 2016).

Además, los/as entrevistados/as coincidieron en señalar un acercamiento entre el rock y el kirhnerismo, debido a sus políticas que interpretan como medidas populares, de inclusión social, de reivindicación de los derechos humanos y las luchas y reclamos populares, de incentivo a la participación política, de fomento a la educación pública y de rebeldía para enfrentar a los poderes económicos. En este sentido, un miembro de la UMA expresó: "en un contexto social donde se reivindican ciertas luchas y reclamos sociales y políticos, y se les contesta a ciertas otras, es factible que se de esa conexión. Que hoy capaz que se empieza a romper" (entrevista, 34 años, 2016); y otros/as ajenos a la UMA dijeron:

> La relación se dio porque las políticas anteriores [en referencia a las de los gobiernos kirchneristas] correspondían más al interés popular. La ley de la Música por ejemplo salió con el Gobierno anterior, se dio en ese contexto. Eso y darle posibilidades a los alumnos de la UNDAV, subsidios para los que estudian, instituciones públicas (entrevista, 23 años, 2016).

> Y el *gobierno k*, más el de Néstor, apuntaba a un mundo socialmente más justo, sin desigualdad, sin pobres, y eso es lo que queremos los músicos. Porque de hecho participamos de muchas de esas causas sin tener un partido. Por eso, y por convicción, un modelo de izquierda en argentina cómo no lo íbamos a apoyar (entrevista, 42 años, 2016).

> Esto de incluir a la gente, creo que se hizo en muchos lados, yo lo veo en la escuela pública eso, gente que no podía estudiar, no tenía guardapolvo, no tenía lápiz, no tenía que comer y siempre fue buscar esa inclusión hacia el que menos tiene y eso está bueno… creo que eso fue lo más importantes (entrevista, música que integró la UMA, 34 años, 2019).

Según expresaron muchos/as de los/as músicos/as consultados/as, dicho vínculo rompe y contradice la actitud contestataria que le asignan discursivamente al rock nacional. Y es precisamente mediante esa rebeldía mítica que estos/as músicos/as justifican el vínculo que el rock entabla con las gestiones kirchneristas. Pues, según estos/as músicos/as, independientemente de sí participan o no en la UMA, el kirchnerismo representa valores que le asignan al rock –en términos inherentes–, como "la rebeldía para enfrentarse al poder", "la reivindicación de los derechos humanos", "la inclusión social y la justicia social". Incluso, tendieron a considerar al kirchnerismo como ámbito apartado y enfrentado al poder:

> El rock habla de la sociedad, de las cosas sociales, de lo que le pasa a la gente y yo creo que los *gobiernos k* hicieron cosas sociales. Se juntó con el pueblo. Escuchó y ayudó al que menos tenía, ayudó a la igualdad. Y al poder le molestó. Ser social, pensar en el otro, ser humilde, tener la fuerza de acordarte del otro. Siento que la música y ese gobierno iban hacia la inclusión (entrevista, músico ex miembro de UMA, 35 años, 2018).

> Nunca vi un gobierno más identificado con la juventud que Néstor y Cristina. Fue lo más cercano. Mucha gente, jóvenes, yo me incluyo. A mí me chupaba un huevo la política, empecé a darle bola por Néstor y Cristina. A mí y a muchos jóvenes nos llevaron a acercarnos a la política y pensar. Fue el gobierno más cercano que hubo. Después de la vuelta de la democracia nunca hubo algo más parecido a Perón que ellos (entrevista, músico miembro de UMA y colaborador de Descamisados, 35 años, 2018)[241]

Según Lamacchia (2012: 158): "la relación UMI-Estado ha fluctuado entre momentos de indiferencia, reclamos, criticas, solicitudes (de fomento) y demandas (de inconstitucionalidad) que varían según se tratase de los gobiernos nacional, provinciales o de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires"; con respecto al gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, señaló que los músicos independientes son ignorados por sus políticas públicas. Del mismo

[241] Pese a lo dicho, algunos músicos tendieron a establecer diferencias entre la gestión de Néstor Kirchner y las dos de Cristina Fernández. Observé una tendencia en asignarle atributos negativos al segundo mandato de Cristina Fernández, los cuales se reducen a descalificar su personalidad caracterizándola como provocadora, altanera, soberbia, autoritaria –aun así, expresaron intensión de volver a votarla–.

modo, la UMA, se relaciona de forma diferencial con los diferentes gobiernos, asumiendo una articulación con el municipio local y una posición crítica hacia las gestiones macristas; aunque, a diferencia de la UMI, la UMA sí se alineó con una organización político-partidaria. La UMA atravesó mutaciones, en cuanto a su vínculo con el Estado, luego del cambio de Gobierno Nacional y Provincial, en 2015. Mientras que el distanciamiento se dirigió hacia esas nuevas gestiones, continuó el vínculo y el trabajo articulado con el Gobierno Municipal, que siguió sosteniendo las políticas dirigidas a la actividad musical, pese a la disminución de la inversión nacional destinada a promover el desarrollo cultural y artístico[242]. Y los/as músicos/as organizados/as continuaron incidiendo en la toma de decisiones y participando en los programas.

> La relación con el Estado Nacional no existe y muchas organizaciones que son compañeras en la FA-MI, la federación nacional que nos agrupa donde tienen un Gobierno municipal en sintonía con el nacional están sufriendo el cierre de espacios públicos y privados para el desarrollo de la actividad, que no sólo perjudica al músico sino al sector privado que significa puestos de trabajo como mínimo (entrevista, miembro de la UMA, 50 años, 2017).

Los/as músicos/as tendieron a diferenciar las gestiones macristas de las kirchneristas, atribuyéndoles a cada una particularidades diferentes y opuestas. En general, señalaron que el Gobierno de Mauricio Macri atenta contra el desarrollo de la actividad musical pues la música no sería objeto de fomento ni de política pública y quedaría postergada en una sociedad donde el costo de vida es cada vez más alto, a causa de las medidas neoliberales implementadas. Según expresaron: "este Gobierno es de una línea muy servicial a los poderes económicos, los cuales afectan al sector de la industria cultural", "si el común de la gente pasa un mal momento económico es difícil que pueda ir a un recital, comprar un CD" (entrevista, 2017). Así, contrapusieron dos formas de hacer política, en palabras de un músico (entrevista, miembro de la UMA, 38 años, 2016):

> Con la antigua gestión había eventos nacionales que venían al Roma. Había guita de Nación puesta en esto. Y hay gestiones que no les interesa poner guita, entonces cómo no voy a querer a una gestión que me ayuda a mí, yo músico. Una gestión te pone un estudio a disposición para grabar todo. La anterior gestión nos dio todo, y esta gestión no nos da una mierda [en referencia al Gobierno de Mauricio Macri]. Y acá estamos como en una isla, tenemos todo todavía y vamos a seguir teniéndolo.

[242] Los/as músicos/as expresaron que los espectáculos como el ciclo *Puro RockandRoll* en el Teatro Roma "no son viables por la ausencia del Gobierno actual en aporte al desarrollo cultural" (2018); sin embargo la gestión municipal se hizo cargo del ciclo durante 2016. En este sentido, apreciaron el apoyo que la gestión municipal continuó brindando y el esfuerzo que significó mantener esas políticas, en un contexto donde a nivel nacional la música ya no fue objeto de fomento. "Sólo las actividades y los proyectos municipalidades continúan existiendo, todo lo que dependía del Gobierno Nacional, como antes mencionábamos al Teatro Roma, dejaron de estar por parte del Estado Nacional, lo que sí continuó fue la decisión política del Estado Municipal en mantener como sea los espacios culturales de la ciudad de Avellaneda", expresó un entrevistado (2017).

Boix (2017a) ha situado, en la Argentina de los años 2000, la emergencia de organizaciones musicales que constituyen una nueva institucionalización "basada en la colaboración, las nuevas tecnologías, la gestión de la propia música y una nueva legitimidad del mercado (…) las intensas relaciones con el Estado, por medio de sus políticas culturales" (ídem: 130). Sobre el caso de la ciudad de La Plata, Boix (2016b) señaló que, en la última década, surgieron nuevas relaciones y que el apoyo más inesperado para los músicos independientes vino del Estado. Según la autora, las políticas públicas culturales reconocieron y se vincularon con esta escena –más allá de las figuras consagradas que eran recurrentes en los recitales organizados desde el Estado– e identificaron a sus actores: los sellos musicales y los músicos que se gestionan[243].

Por su parte, Cingolani (2017) analizó el concurso municipal *Vamos las bandas* en La Plata –dirigido a jóvenes de la ciudad de hasta 30 años, con habilidades técnicas específicas–, y señaló tres posturas en sus participantes. Una de ellas expresa desconfianza y/o rechazo hacia el municipio, otra ve la posibilidad de obtener dinero y la otra la oportunidad para obtener difusión, reconocimiento, publicidad y acceso a un escenario profesional. Entonces, sólo una posición identifica al concurso como una oportunidad para ocupar un espacio dentro de las políticas estatales, más allá del beneficio económico. A su vez, la autora encontró que el concurso "incluye, recorta y construye un joven destinatario de clase media, urbano, con capitales culturales y simbólicos específicos" (ídem: 188).

Me interesa exponer brevemente las opiniones y experiencias de dos músicos/as autogestionados/as de otros municipios. El primero (34 años) es el líder de una banda de rock de Vicente López que frecuentemente toca en Capital Federal. Ha entablado un vínculo con la Dirección de Eventos del Municipio, que según manifestó: "tiene un Director de Eventos que presenta el proyecto a su equipo de laburo, son oficinas chiquitas, con pocos empleados, y el que da el ok es el intendente Jorge Macri" (entrevista, 2019).

> llegamos ahí por medio de un concurso que ganamos en 2017. Nos convocaron por ser una banda del partido, y bueno la verdad que no conocíamos a nadie y empezamos a tocar y venía gente. Y mi banda tiene una onda ATP para todo público, buena onda y encajó para el perfil del Partido y nos hicieron ganar. Desde ese momento nos invitan para la fiesta de las colectividades, para la

[243] Según Boix (2017a: 136-137): "instituciones estatales de distinto signo político (y no solo kirchneristas como muchas veces se piensa) comenzaron a organizar grandes festivales, discos compilados de artistas emergentes, talleres sobre diversas temáticas asociadas a la gestión de la música, rondas de negocios con inversores de la industria, subsidios para giras y viajes, y becas para grabación de discos, entre otras iniciativas". Según la autora (2016b) hacia estos músicos se dirigieron los escenarios off del Festival Internacional de Folclore de Buenos Aires, los shows en vivo del MICA, los subsidios para viajes y proyectos musicales del Ministerio de Cultura de la Nación y las asesorías en gestión de *Recalculando*.

> inauguración de una plaza, para una entrevista, para una *boludez*. Es como que una vez que entras en el circuito te llaman, casi siempre sin remuneración (ídem).

El concurso al que se refiere el músico estaba destinado a bandas del *under* que debían enviar material grabado y una reseña de la historia de la banda de forma *online*. En el caso de Vicente López, según la experiencia de este músico, el contacto con los músicos es *online* y la persona que lo contacta nunca es la misma. Esta experiencia muestra una cuestión más burocrática que se centra en convocar a músicos/as para cubrir eventos. Por su parte, el otro entrevistado (33 años) es un músico de rock y blues de Lomas de Zamora que también suele tocar en Capital Federal. Él expresó haber participado en actividades del municipio, mayormente en la Plaza de Lomas de Zamora y en sus teatros.

> En la plaza de Lomas siempre fuimos a tocar por un muchacho que le dicen Sandi, él está en la parte de cultura, es un viejo blusero que yo lo conozco de pibe. Armaba en su momento todos los sábados a partir de las 3, 4 de la tarde hasta las 6, 7, bandas de rock, de diferentes estilos. En la plaza o en la parte donde se hacían las ferias de las naciones (entrevista, 2019).

Según relató, su experiencia en el Teatro Fiorito (con capacidad para 100 personas) fue algo negativa pues el horario era estricto, debió llevar equipos y el sonidista estaba mal predispuesto. Según expresó, llegó ahí por intermedio de una chica que trabaja en la municipalidad aunque no sabe cuál es su cargo: "conseguí el contacto este de esta chica y le pregunté, me derivo a alguien de cultura y ahí me consiguieron la fecha". El músico señaló que su intención de armar una fecha propia con su banda en el Teatro Municipal de Lomas se frustró, pues los contactos de cultura no le dieron fecha alegando que la agenda estaba colapsada y que el teatro no iba a hacer más eventos de rock:

> O sea, hable como con cinco personas para tratar de conseguir una fecha propia ya no ser invitado, sino organizarla yo con una banda amiga presentando el disco nuestro y no lo pude conseguir. Hice un descargo en *Facebook* y lo leyó un tipo que es barrendero y labura en la municipalidad y él me consiguió otro contacto que quedó en la nada.
> En la plaza de Lomas puede tocar cualquier banda, en el Teatro de Fiorito tocan bandas pero te atienden mal y es muy precario el sonido y puesta en escena y en el Teatro de Lomas es imposible tocar al menos para mí, ahí tocan los amigos del contacto… en el Teatro siempre hubo un grupo de bandas a las que siempre les dan el lugar: *La Buenos Aires Blues*, otra donde toca Sandi que es el contacto de cultura, ellos tocaron como cinco veces.

Ambas experiencias muestran un contacto entre el área de cultura y los/as músicos/as diferente al que se da en el caso de Avellaneda, donde la organización de músicos/as y el área de cultura tienen un vínculo más estrecho con los/as músicos/as, a quienes se les da un lugar más protagónico; aun así, las críticas con respecto a quienes tocan en espacios más buscados son similares, al menos en el caso de Lomas de Zamora.

3.2 **Prácticas políticas y militantes de los/as músicos/as de la UMA**

Más allá de que a lo largo de la historia existieron varios momentos de encuentro entre el rock y la política (Provéndola, 2015; Pujol, 2015a; Flachsland, 2015), propongo pensar a este particular acercamiento entre los/as músicos/as de rock Avellanedenses y la gestión municipal a través de nuevos parámetros, pues desde el nuevo siglo los/as artistas se implicaron en acciones colectivas y políticas a fin de impactar en la realidad social y obtener medidas que les beneficien. Considero que la UMA asume una acción colectiva que tiene un sentido político, pues busca afectar y participar en una construcción social (Bonvillani, et al., 2010). En suma, su conformación se vincula con la participación política de los/as músicos/as y con el papel político-público que adquirieron. En este sentido, la UMA busca fomentar la actividad y obtener espacios para tocar en vivo, y lo hace articulando con el Estado municipal –mediante el diálogo y la negociación–, lo cual permite a los/as músicos/as incidir en la elaboración de políticas públicas y obtener derechos (Infantino, 2020). Por otro lado, entiendo que la organización, movilización y participación política de la UMA viene a disputar espacios y reconocimientos, en el marco de una coyuntura caracterizada por renovadas formas de participación política y de compromiso con lo público, leída como reconfiguración generacional (Vommaro, 2015).

Entiendo las formas de participación y movilización política de los colectivos artísticos, estudiados en esta tesis, como parte de un proceso de politización de la vida social y cultural (Bonvillani et al., 2010; Vommaro 2013, 2014, 2015); y como experiencias que se presentan no directamente vinculadas a instituciones estatales o político-partidarias, pero que asumen una posición dentro de una gestión. Para estudiar los vínculos entre la militancia de los colectivos, la acción del Estado y la gestión de las políticas culturales participativas, me interesan los estudios que abordan la articulación entre el trabajo en el Estado y el activismo militante en términos de "militancia de la gestión" (Vázquez, 2014, 2015a, 2015b), lo que será profundizado en los siguientes capítulos.

En el caso de la UMA, no solo el colectivo se identifica y apoya a las gestiones kirchneristas –por sus políticas culturales y acciones consideradas "populares e inclusivas" y vinculadas con cierta rebeldía–, sino que también existe un compromiso que se evidencia en la participación política y en las experiencias militantes que encarna el colectivo –específicamente quienes integran la Comisión Directiva– participando en actos y actividades políticas organizadas por la gestión municipal e interviniendo como fiscales de mesa durante las

elecciones[244]. Según expresó una música ajena a la UMA: "vi que participan en marchas, al costado de la gestión" (entrevista, 23 años, 2019). Aunque muchos/as de sus músicos/as expresaron asumir una militancia política alineada con el intendente, la mayoría no se autodenomina militante, pues para algunos/as independencia es no estar pegados a partidos políticos, "no sectorizarte", cuestiones que se vinculan con los mitos que aun pesan sobre el rock. En cambio, los/as integrantes de la Comisión Directiva, que en general prestan servicios al municipio, sí se asumen militantes.

A su vez, algunos/as integrantes de la UMA son militantes de agrupaciones kirchneristas. En este sentido, un músico de la Comisión Directiva refirió: "en UMA tenemos integrantes que son militantes del FpV en Avellaneda, ellos suelen participar en actos y se identifican también como organización que apoya al FpV de Avellaneda con referencia a Jorge Ferraresi" (entrevista, 2017). Es relevante exponer el caso de músicos/as que expresaron tener interés en militar y/o participar políticamente, pero no poder hacerlo por falta de tiempo. Una música que integró la UMA expresó: "me gustaría estar en la Eva Perón que está lleno de jóvenes, pero el sistema me absorbe, no tengo tiempo… me gustaría militar en una organización popular, a favor del pueblo de la gente más humilde, luchar contra la derecha" (entrevista, 35 años, 2019); en tanto otra ajena a la UMA refirió: "iba a empezar a participar en UMA pero mis tiempos son acotados, este año me anote en el listado de mujeres músicas (…) fui al encuentro de UMA en la UNDAV porque a los músicos talleristas nos invitaron desde cultura" (entrevista, 23 años, 2019). Sin embargo, sí concurren a manifestaciones políticas: "me manifiesto en marchas, pero no tengo tiempo para estar en alguna agrupación" (entrevista, ex miembro de UMA, 35 años, 2018). Hay quienes también manifestaron una forma particular de militar desde la actividad musical, y así lo expresó un músico:

> La forma mía de militar es cada vez que me llama en algún acto de Descamisados, ir a tocar, esa es nuestra forma de militar. En mi banda somos Descamisados, siempre tocamos para ellos. Pero

[244] Otras experiencias de dialogo entre músicos/as de rock y el kirchnerismo se observa en el elogio, apoyo y adhesión que muchos/as artistas expresaron –en mayor medida tras el fallecimiento de Néstor Kirchner– a través de redes sociales, entrevistas radiales y de medios gráficos y durante recitales. Lo dicho se vincula con la "politización del rock" señalada por Provéndola (2015): músicos que expresan simpatías partidarias o ideológicas –aunque dicho proceso se amplía hacia todo el arco político–. En esta línea, un músico expresó: "había muchos artistas que en su momento no se estaban viendo y aparecieron difundiendo algo muy copado, como Fito Páez, Spinetta, el Indio. Esas ideas, lo que hablan sus canciones estaba muy relacionado con la política de Néstor y Cristina. Por lo mismo que defendemos nosotros, defendemos un mundo más justo donde nos podamos expresar y tengamos más oportunidades" (entrevista, miembro de la UMA y de la Agrupación Eva Perón, 50 años, 2018). Sobresale el caso de "Músicos con Cristina", una agrupación que reunió a artistas que expresaron apoyo, simpatía y adhesión a medidas y/o referentes políticos. Nació el día en que falleció Néstor Kirchner, con el objetivo de defender el modelo conducido por Cristina Fernández de Kirchner de "Justicia Social, Independencia Económica y Soberanía Política" y reivindicar el juicio y castigo de genocidas, las políticas de derechos humanos, etc. Participaron músicos/as de rock como Leo García, Fabiana Cantilo, Marcelo Moura, Hilda Lizarazu, Manuel Moretti, Isabel de Sebastián y Mavi Díaz.

> no tiene que ver con un contrato tipo *La mancha de Rolando* o un pago. Tenemos esa forma de estar en la política, pero no por dinero o escribiendo letras sociales. Apoyamos a Descamisados porque somos peronistas, pero tampoco de ir con la bandera (entrevista, miembro de la UMA y colaborador de la JP Descamisados, 35 años, 2018).

Como se puede advertir, no son sólo quienes efectivamente militan los/as que apoyan el vínculo entre rock y la gestión, pues, en general, quienes no militan también lo hacen. Ahora bien, el sector más politizado es la Comisión Directiva de la UMA, que se presenta como el ala política de la organización que acompaña y asume un compromiso político. Según expresó su presidente: "el objetivo de la organización es la reivindicación de los derechos del músico del *under*, pero tenemos una línea política" (notas de campo, 2017). Además en las reuniones se insiste en expresar que "anunciar las actividades de la UMA y del municipio es un hecho político" (notas de campo, 2018). En general, los/as músicos/as de la Comisión opinaron que ser miembros de una organización de músicos supone asumir un compromiso político de tipo militante; asumir "una militancia que va más allá del mero hecho de tocar en vivo y que tiene que ver con la lucha por los derechos de los músicos"[245]. En esta línea, mediante entrevistas, algunos de sus músicos expresaron:

> Como miembro de la UMA estoy asumiendo un compromiso político, del tipo militante. Considero la participación en términos de militancia política, por los apoyos que hacemos en los actos que corresponden, dándole el apoyo a la gestión municipal por el apoyo que nos da y los espacios que nos da para organizar los eventos artísticos que realizamos (2017).

> La militancia político cultural entendemos que es mucho más que conseguir un escenario para tocar, la UMA pertenece a la FA-MI, federación que agrupa a las organizaciones musicales del país, alineadas en la Ley Nacional de la Música, decretada en noviembre del 2012, la cual lleva como estandarte la lucha por los derechos de los músicos, el incentivo a que los músicos conozcan todo lo relacionado a la actividad a través de manuales [del INAMU], donde se maneja la información sobre lo legal, lo técnico, lo musical y sobre situaciones de riesgo, por ejemplo. De esa manera nos encontramos en una verdadera militancia que supera el mero hecho de un escenario (2017).

La cercanía entre la UMA y el kirchnerismo no es sólo de índole política sino que también geográfica, pues La *Fondita* se ubica a una cuadra de la sede central de la Agrupación Eva Perón[246], tal como la nueva sede de la UMA (que además comparte edificio con la DCC), cuestión que facilita el contacto de sus integrantes con la militancia y con el área de cultura

[245] Según declaró Boris "con la UMI siempre tuvimos claro que teníamos también una organización política, porque nos juntábamos para cambiar la realidad, la realidad de cuáles eran las condiciones en las que se hacía música en la Argentina. Entonces, empezamos a participar de las diferentes leyes que se debatían relacionadas con la música. Fuimos a las provincias, hablamos con músicos" (notas de campo, CMA, 2016).

[246] Agrupación política peronista de la Ciudad de Avellaneda conducida por Jorge Ferraresi, que se presenta como heredera y continuadora del peronismo revolucionario. Se dirige a profundizar el Proyecto Nacional y Popular iniciado en 2003 y la construcción de la Patria Grande, Libre, Justa y Soberana. Desde la Agrupación se presenta a Avellaneda como *Cuna de la Resistencia Peronista*.

municipal. Según me informaron sus integrantes, la UMA se encuadra en el Partido Justicialista, forma parte de la columna de la Agrupación Eva Perón, mantiene una militancia política de orientación kirchnerista y participa en sus actos políticos.

> Cada miércoles, en cada reunión de la organización participamos en una experiencia política. Participamos en actos políticos, por ejemplo, cuando se vetó la Ley de Medios en el Congreso o cuando se inauguró el mural de las Madres de Plaza de Mayo en la calle Mujeres Argentinas y también cuando se escrachó a quien arruinó tal mural. Todos los 24 de marzo estamos presentes en la Plaza de Mayo. Estuvimos en la inauguración del CMA y en la restructuración del Teatro Roma. También participamos en las movilizaciones para acompañar y respaldar a Cristina Fernández en los Tribunales de Comodoro Py (entrevista, miembro de UMA y Agrupación Eva Perón, 38 años, 2017).

En cuanto a la convocatoria de la UMA para las actividades y actos políticos, algunos/as músicos/as explicaron que se hace durante las reuniones y mediante redes sociales o grupos de *Whatsapp*, siendo las comunicadas por redes sociales las que llegan a mayor cantidad de personas[247]. Tal como observé en mi trabajo de campo, en cada reunión, los/as músicos/as de la Comisión Directiva de la UMA insisten en la importancia que tiene para el colectivo participar en actos del intendente y llaman a los/as afiliados/as a sumarse a las actividades militantes. Tal como se verá, esta cuestión genera asperezas en algunos/as músicos/as, pues tensiona y resignifica mitos que muchos/as asumen.

4) Conflictos y tensiones entre los/as músicos/as

Este apartado aborda los conflictos y las tensiones presentes en el mundo del rock avellanedense y recupera las voces y posiciones críticas de quienes no participan en la UMA, de quienes sí participan pero denuncian no acceder a los programas municipales que consideran más valiosos y acaparados por la Comisión Directiva, y de las mujeres músicas que tienden a ser excluidas del colectivo. A su vez, se profundiza en algunas contradicciones que expresaron los/as músicos en sus discursos y en sus prácticas.

4.1 **Acceso desigual a las oportunidades ¿cooptación u oportunidad política?**

Como se vio, las políticas culturales elaboradas, organizadas y realizadas mediante el trabajo conjunto entre la UMA y el Municipio buscan fomentar y mejorar la actividad musical local. El Municipio brinda recursos, posibilidades y lugares para generar un circuito en el que los/as artistas locales puedan tocar en vivo (en espacios públicos y algunos masivos), grabar su

[247] Al igual que la UMI, la UMA cuenta con un área de comunicación –que se ocupa de la prensa y difusión de las novedades, los convenios y actividades, a través de redes sociales y grupos de *Whatsapp*–, un listado de medios con los que articula y convenios con radios alternativas, empresas, etcétera.

material, obtener difusión y vincularse y cooperar con otros/as músicos/as. A su vez, genera un espacio de dialogo con los/as músicos/as organizados de la UMA, quienes expresan sus demandas, orientan las decisiones que afectan a su actividad y participan en el proceso de construcción e implementación de políticas culturales locales. Este proceso permite pensar acerca de los nuevos vínculos que emergen entre los/as artistas independientes y/o autogestionados/as y el Estado, aunque también permite vislumbrar nuevos conflictos por la forma en que se distribuye y se accede a tales oportunidades.

En el campo pude advertir que los/as músicos/as tienden a rechazar ciertas oportunidades y a perseguir otras, pues la propuesta de tocar en plazas barriales (en los escenarios itinerantes del municipio) es rechazada por quienes aspiran a *telonear* a bandas reconocidas en espacios multitudinarios (como Área X, el Parque Dominico o el Teatro Roma)[248]. Los/as músicos/as valorizan ciertos espacios a expensas de otros, lo que genera una lucha por acceder a esos lugares. Vuelvo a introducir aquí mi experiencia como integrante de una banda local. Antes de grabar en el CMA, debí firmar un acta donde la banda se comprometía a brindar dos recitales para el municipio como contraprestación. Cuando me llamaron para ofrecerme fechas en plazas barriales, el líder de la banda se negó, pues aspiraba a espacios más convocantes; tal como suele pasar en el partido, la banda volvió a sufrir cambios en su formación, por lo cual el acuerdo se fue debilitando.

Asumo que una de las mayores contradicciones entre lo que desde la UMA se dice y lo que observé y vivencié en el campo, tiene que ver con que en la búsqueda colectiva por recursos y reconocimiento material y simbólico que se plantea desde el colectivo, pues hay estrategias más individuales que tienen que ver con la búsqueda de beneficios propios por parte de quienes integran la Comisión Directiva. Y esta cuestión hace que muchos/as músicos/as critiquen a la UMA y se alejen del colectivo. Y si bien desde la Comisión Directiva se tiende a expresar que las decisiones se toman mediante instancias de votación o según criterios de convocatoria, muchos/as músicos/as que no acceden a ciertos espacios han denunciado una selección arbitraria de las bandas, la cual creen que responde a intereses de la Comisión Directiva. Una música (ex integrante de la UMA) expresó:

> No me convence esto de que tengan más re-nombre las bandas como *Revolver* o *Mamabirra* que las vas a ver en todos lados porque los miembros forman parte de la organización. ¿La igualdad dónde está? las organizaciones de músico tienen sentido sí es con responsabilidad sí lo tienen. Y

[248] La distribución geográfica de los eventos y festivales de música más masivos se concentran en barrios más céntricos, mientras que, por ejemplo, el programa *Vamos a las plaza*s se realiza en zonas más vulnerables. Lo mismo ocurre con la actividad musical en espacios privados, pues los más concurridos se ubican en zonas más céntricas. Estas son otras variables que influyen en las predilecciones de los/as artistas.

> si sos igualitario para todas las bandas sí. Cuando las oportunidades no son iguales para todos estamos en problemas (entrevista, 30 años, 2016)

La cercanía de la UMA con la gestión municipal, y la postura política y militante que asume, es sostenida por quienes integran la Comisión Directiva, quienes, además, trabajan en el área de sonido del municipal y mantienen una comunicación privilegiada con las autoridades municipales. Esa doble articulación con la gestión, mediante lo laboral y mediante el colectivo de músicos/as y su militancia, es criticada por parte de integrantes y ex integrantes de la UMA y de músicos/as ajenos/as al colectivo, quienes expresaron que estos vínculos con el Estado conllevan beneficios y privilegios para la Comisión Directiva. Si bien la producción musical local es una fuente de oportunidades de participación, los conflictos y tensiones entre los/as músicos/as emergen pues no todos/as acceden a los eventos más masivos y valorados, que son acaparados por quienes integran –o se vinculan con– la Comisión Directiva. Según un músico ajeno a la UMA:

> Esas cosas siempre tienen un rédito tanto la UMA como la UMI, siempre tienen un trasfondo atrás que no deberían tener (…) Cuando uno crea algo diciendo que sólo lo hace para ayudar al prójimo y en verdad lo haces por tener un cargo y ganar un sueldo, me parece que no está bien. Pero bueno ellos tienen sus ideales y creen que lo hacen bien, yo no los juzgo pero no participo (entrevista, 2016).

Los/as músicos/as que no militan en organizaciones de músicos, así como también algunos/as integrantes de la UMA, criticaron la arbitraria selección de bandas que realiza la UMA para los eventos importantes: "en el Teatro Roma es más selección con el dedo de parte de UMA" (entrevista, músico ex miembro de UMA, 35 años, 2018). Otro tanto ocurre en los casos en que se contrata a bandas masivas. Como por ejemplo en 2018, cuando ante la contratación de *Pez*, *La delio Valdez*, *Miss Bolivia* y *Lo´Pibitos* se produjo una situación conflictiva cuando músicos locales amenazaron con poner un escenario paralelo. Finalmente estos músicos fueron atendidos por la DCC y se les brindo tocar *teloneando* en un evento a una banda masiva. Incluso la UMA intervino en este reclamo, demandando lugares para poner bandas del colectivo como *teloneras* (a las cuales se les pagó un *caché*). Tal como señaló Infantino (2020), la potencia de lo colectivo y del actuar juntos para lograr objetivos comunes implica generar consenso dentro de los colectivos, que deben trascender disputas internas –aunque permanezcan conflictos– para fortalecerse políticamente y articular con otros mundos del arte. En el caso de la UMA, advertí que los conflictos surgen todo el tiempo y los/as músicos/as persiguen intereses personales; aunque discursivamente se expresa buscar consenso y generar demanda colectiva.

A su vez, el posicionamiento político partidario de la UMA propició el alejamiento de músicos/as que, si bien inicialmente participaron en su gestación, no compartían la recurrente intervención de la UMA en actos partidarios de la agrupación del intendente. Además, generó malestar en quienes expresaron que la UMA actúa como un agente organizador de eventos del municipio. En varias reuniones de la UMA presencié discusiones donde ciertos/as integrantes criticaron el vínculo con la municipalidad y expresaron la necesidad de una independencia que proteja al colectivo ante posibles cambios en las autoridades municipales y, además, sugirieron que los/as músicos/as se organicen a fin de generar espacios para tocar, más allá de lo que pueda hacer el Estado. En estas críticas subyace la necesidad de que exista un financiamiento autónomo que evite la necesidad de contar con el favor gubernamental.

Sobre el posicionamiento político-militante de la UMA se desprenden dos posiciones. Una comprende de forma positiva a la UMA como una agrupación partidaria que se sostiene por el impulso estatal: "UMA nació y avanzó gracias a un proyecto político. La Comisión Directiva adhiere al kirchnerismo, apoyamos una política partidaria, la gestión municipal nos apoyó", "es una agrupación de músicos para músicos, pero estamos de acuerdo en apoyar a una gestión peronista" (notas de campo, 2018)[249]. Otra, en cambio, critica la posición anterior: "me fui porque se convocaba a músicos de la UMA a apoyar a algún político", "somos músicos, no una agrupación partidaria", "sí no tenés la bandera peronista no sos parte de la UMA, quedas excluido", "los músicos no quieren venir por el tema político" (notas de campo, 2018). La insistencia en unir al rock con la política significa para algunos/as músicos/as un obstáculo para sumarse a una acción colectiva que pueda permitirle acceder a mejores condiciones, y si bien muchos/as músicos/as (algunos/as integrantes y otros/as ajenos/as al colectivo) coincidieron en apoyar las políticas kirchneristas, criticaron la bajada de línea peronista.

> Está dividiendo porque hay músicos que quisieran participar pero no tienen la misma ideología política. Todos hacemos política y podés expresar una ideología a través de las letras, pero no por querer formar parte de una organización y tener beneficios estás obligado a ser kirchnerista. No me cabe como música, te limita. No te digo que no hay que tener ideología, pero que te lo impongan no me cabe (entrevista, música ajena a la UMA, 30 años, 2016).

La exclusión señalada no es solo por temas partidarios sino también por cuestiones de género, aunque lo dicho sólo fue señalado por mujeres músicas. Si bien las músicas consultadas se expresaron a favor de que haya una organización de músicos en Avellaneda, criticaron la

[249] En sus reuniones la UMA tiende a presentarse como una agrupación política/partidaria, no así en notas periodísticas. En tal sentido, el vicepresidente de la UMA expresó: "no somos una agrupación partidaria, somos independientes, pero no negamos que el actual contexto político nos ayuda y nos apoya. Si en algún momento cambia el poder político y quiere echar por tierra todo lo consagrado por la Ley de la Música, nosotros seremos una barricada para defenderla" [*La Ciudad*, 15/08/2014].

falta de igualdad de oportunidades y la falta de integración e inclusión de personas: "le critico que sean todos músicos rockeros. Igual me parece que es importante que haya una organización de músicos para conseguir lugares, fechas, hacer lazos con bares" (entrevista, música que participa en organizaciones estudiantiles kirchneristas, 23 años, 2019). Una música que se alejó de la UMA al no sentirse representada, expresó:

> hice el intento de hacer un acercamiento con la UMA, no estuve mucho tiempo, porque vi que era muy difícil llegar, que te abran las puertas, mas siendo mujer y quizás tenías que estar más metida en política. Creo que era como una coraza, está sectorizado. Cuesta entrar en ese círculo de bandas que giran en el municipio, siempre son las mismas… si no estás hace mucho tiempo o no tenés esta llegada con esta gente es muy difícil girar en Avellaneda, aunque es un lugar a nivel cultural muy rico. Del municipio no me puedo quejar. Pero si te hablo desde mi experiencia de ingresar a una organización de música me parece que tengo que estar mucho más tiempo, es un trabajo de hormiga tratar de ingresar a ese círculo de bandas que giran. No tengo la energía para hacer eso, lo más fácil para mi es agarrar bandas que me llaman y laburar como sesionista. Estar ese tiempo me sirvió para obtener información, conocí gente, se lo que me gustaría hacer y lo que no me gustaría hacer más, lo tome como un aprendizaje (entrevista, 34 años, 2019)[250].

Considero que el acercamiento entre músicos/as de rock y la política, en el caso de Avellaneda, se inscribe en un juego de mutuo beneficio entre los/as músicos/as y el gobierno municipal. En palabras de un músico ajeno a la UMA: "apoyaron la actividad ciento por ciento. Vos me ayudas a mí y yo te banco, cómo no te voy a bancar. Y si no me das nada anda a cagar, moríte (…) yo te difundo, vos apóyame" (entrevista, 32 años, 2016). Y si bien algunos/as músicos/as opinaron estar a favor de ese vínculo –siempre y cuando exista una real convicción–, otros se expresaron en contra dado los intereses y beneficios que conllevaría. Con respecto a la primera posición, un músico ajeno a la UMA expresó: "me parece bien que los músicos tengan una afiliación política si realmente lo piensan" (entrevista, 38 años, 2016); con respecto a la segunda, algunos/as dijeron que el arte no tiene que ver con la política[251], aunque en lo personal expresaron una simpatía partidaria: "son dos cosas separadas y no hay que mezclarlas. Porque a la gente le puede gustar tu música y no compartir tu misma idea de política (…) prefiero expresarlo como persona y no como banda" (entrevista, músico de la UMA y colaborador de Descamisados, 35 años, 2018).

> Te diría que al 90 por ciento de los músicos no les interesa para nada la política. Le interesa conseguir estos logros, mejores condiciones. Y obviamente cuando se hacen cosas y se hacen bien

[250] En otra oportunidad, la música expresó: "fui a reuniones de esta organización, vi cómo se labura, vi que hay mucho esfuerzo de muchos años y por eso a veces no se permite la llegada de gente nueva supongo porque se laburo mucho para eso. Me parece que es un beneficio para la gente que está ahí. Hay que permitir otros pensamientos, falta gente joven. Un cambio de aire, músicos y músicas que renueven" (ídem).

[251] Observé un primer cambio en la posición de indiferencia hacia la política en 2017 y uno mucho mayor en 2018, cuando los/as músicos/as coincidieron en expresar que el rock y la política se vinculan por el malestar que provocan las medidas y políticas del macrismo.

> apoyas, pero si ellos ven que te interesas ya te quieren encasillar y poner bandera. Te tildan de partidario y los del partido te quieren cooptar (entrevista, 2016).

Pese a que expresaron sentirse identificados con las gestiones kirchneristas (en especial con la municipal), algunos/as músicos/as manifestaron no estar de acuerdo con sostener banderas políticas desde el rol de músico; de este modo, diferenciaron y separaron al músico del militante, como si la militancia atentara contra ciertos aspectos que le imprimen al rock como la oposición a la política. En tal sentido, un músico ajeno a la UMA expresó: "que el músico se meta en política no por convicción sino por otro provecho, no me parece. Llevar tu chapa de rocker y meterte desde ese lado, no. Si querés militar milita, pero no desde tu rol de músico" (entrevista, 42 años, 2016). Hay quienes criticaron cierto "aprovechamiento" de los/as músicos/as por parte del intendente o el interés de algunos músicos en obtener ventajas: "buscó aliarse con el rock para llegar a la gente", "se buscó a los músicos como propaganda política". Y también quienes criticaron el interés de ciertos músicos en obtener ventajas personales o para sus bandas: "un músico quiere tocar y no le importa qué bandera tenga atrás, se juntó con lo político para tener más puertas abiertas", "por intereses se pega a la política", "los rockeros se aliaron, por lo general fueron los mismos que tocaron en shows organizados por gobierno o provincia".

> Muchas bandas votaron porque les fue bien y trabajaron mucho con el gobierno anterior, pero habría que preguntar cuántas tuvieron rédito y cuantas no. Todo deja de ser auténtico. Entonces no creo en la relación, y sobre todo del rock porque siempre fue comercial. No creo en la relación entre música y los estados, los gobiernos. Me parece que debe funcionar aparte. No tiene nada malo que vos digas que te gusta un partido (entrevista, 2016).

Puede ser que para ciertas bandas ser reconocidas como kirchneristas les haya dado una identidad, lo vemos en el caso de la banda *La Mancha de Rolando*, citada por muchos de los músicos que entrevisté. En general, los/as entrevistados/as han criticado a esta banda a causa del lugar privilegiado que ostenta al ser contratada –debido a su convocatoria masiva– por la gestión pública para actos y eventos políticos.

> Tengo amigos músicos que han trabajo con la política mucho tiempo, como Manuel de la *Mancha de Rolando*, y no me parece mal. Yo no lo hago porque no me parece ético, el rock y la política son dos cosas distintas. La música en sí. Pasa que es la era del rock. Hay mucha fusión y muchos que quieren sacar ventaja
> La *Mancha de Rolando* fue re militante. Pero se acaba el argumento cuando le preguntas que rédito tuviste. O sea si me dieran un subsidio yo lo agarro sea el gobierno que sea. Si me dan un *caché* y estamos hablando de querer laburar, lo agarro aunque esté en desacuerdo. No voy a dejar que Macri es un desastre, pero si me llama para laburar lo tomo. Está perfecto si es laburo, pero cuando ya hacen una militancia no lo veo auténtico. El auténtico militante es militante no es músico (entrevista, músico ajeno a la UMA, 42 años, 2016).

De las entrevistas se desprende cierta asunción de neutralidad política de los/as músicos/as, es decir, la distinción entre hacer música y militar políticamente. En este sentido, muchos/as tendieron a suponer que cuando se milita no se es músico y cuando se está en rol de músico no se está militando. Entiendo que esa neutralidad del músico puede leerse en el contexto neoliberal de los individualismos contemporáneos, que desideologiza las prácticas y acciones y las supone como propias de cada individuo por fuera de la constitución colectiva de lo común. A su vez, creo conveniente señalar este lugar paradojal donde se ubican muchos/as músicos/as, quienes se suponen contestatarios pero entienden al hacer musical como algo neutral en términos políticos

4.2 **Actividades musicales públicas versus actividades musicales de gestión privada ¿Contradicciones o predilecciones?**

Tal como experimenté en el campo, en Avellaneda hay lugares para tocar, lo que falta son iniciativas y propuestas para gestionar esos espacios por parte de los/as propios/as músicos/as. Como parte de mi experiencia radial articulé con la cervecería *Bierlife* que me auspició y me permitió hacer un ciclo de música en vivo. Dado que el bar no contaba con sonido, insistí para que se comprara una caja, un micrófono, un pie y un cable y negocié las siguientes condiciones: la cervecería brindaría el espacio, los equipos y un refrigerio a los/as artistas, y estos/as tocarían en formato acústico, entre las 21 y 22 horas, con la posibilidad de pasar la gorra. Advertí, entonces, que faltan propuestas de parte de los/as músicos/as hacia los locales de música en vivo, y que los/as artistas, en su afán de que se les pague por tocar, pierden de vista otras opciones en las que también pueden obtener dinero, en modalidades como el pago "a la gorra". Es así que ofrecer sus shows a bares similares permitiría a los/as músicos/as negociar directamente sin depender de iniciativas de productores de eventos o incluso de la UMA.

En su trabajo sobre el *indie* en La Plata, Boix (2015a) ha expuesto: "las bandas relevadas se declararon en contra de la practica *pagar para tocar*, calificando de «usureros» y «saqueadores de bandas» a quienes habilitan espacios con esa modalidad" (ídem: 97). Si bien, en el caso de Avellaneda hay quejas sobre los lugares que cobran para tocar, los/as músicos/as en la práctica asisten a estos lugares colaborando en la perpetuación de la práctica. Advertí que los/as músicos/as tienden a ponderar variables simbólicas más que económicas, pues pese a que los arreglos financieros no favorecen a los/as artistas, estos/as encuentran otras gratificaciones que tienen que ver con un mayor nivel profesional en cuanto a luces, sonido, puesta en escena, etcétera.

Los/as músicos/as entrevistados/as expresaron conocer los acuerdos vigentes del *70/30*, incluso manifestaron conocer los lugares y locales de música en vivo donde no se cobra para tocar; sin embargo muchos/as prefieren realizar sus recitales en lugares como *Mutar*, un bar de música en vivo que cuenta con sonido de calidad y con un arreglo en el cual se le cobra a los/as artistas para tocar. Esta práctica es aceptada por muchos/as músicos/as dadas las ventajas simbólicas –como el reconocimiento o prestigio– que le otorgan a tocar en lugares similares. Para muchos/as músicos/as *Mutar* es la oportunidad para sacar fotografías y grabar el recital para luego difundir y promocionar a la banda, y esto tiene más peso que las pérdidas económicas que genera acceder a este local. Vivenciar esta experiencia como integrante de una banda local me permitió comprender los significados que los/as músicos/as avellanedenses le dan a ciertos espacios.

Como investigadora y música socializada en el mundo del rock porteño, no podía comprender cómo el líder de la banda se empecinaba en tocar en *Mutar* siendo que criticaba el manejo del lugar y la suma exorbitante de dinero que pedían para cerrar la fecha. Aun sabiendo que la fecha generaría perdidas, y ante mis consejos sobre otros lugares donde además podríamos obtener dinero, el músico cerró la fecha. Yo notaba que para él parecía ser más importante tocar en ese lugar que el recital mismo. El día del recital, la puesta en escena cobró importancia y se destinó un lugar importante a las fotografías y grabaciones del recital. Además, cuando toque allí pude vivenciar algo que no en muchos lugares se da: el sonido del lugar fue excelente. Y es que para los/as músicos/as locales, tocar en un lugar con equipo profesional y excelente sonido es apreciable y más cuando en la mayoría de los lugares no nos escuchamos al tocar.

Entonces, tocar en un lugar con buen sonido parece ser otra retribución simbólica para los/as músicos locales que no encuentran en todos los locales las condiciones más cómodas para realizar un show. Por otro lado, no es lo mismo tener que hacerse cargo de tareas que muchos/as músicos/as locales consideran "extra musicales", que ir a la prueba de sonido y tener todo en óptimas condiciones para tocar[252]. Es así que tener que autogestionar una fecha ofrece

[252] En general, existe ocasiones en las que los/as músicos/as pueden obtener dinero autogestionando los recitales, haciéndose cargo del sonido, la iluminación, la venta de entradas; cuestiones que imprimen más responsabilidades a la actividad musical. Por lo cual, se tiende a recurrir a amigos/as o familiares para que ayuden con diferentes tareas, tal como señaló Quiña (2014b, 2020). En el caso local, estas tareas pesan sobre los/as músicos/as, y a veces pueden realizarse de forma no tan profesional, cuestión que se evidencia en el producto final: el recital. Según expresó un músico: "hacemos shows autogestionados donde hacemos todo: manejamos la barra, hacemos escenario, todo. Pero se labura mucho y llego muy cansado. A la hora de tocar estoy molido. Porque nos encargamos del sonido, las luces, imprimir entradas, difusión, coordinar con las otras bandas, nos encargamos de la barra, alquilamos un lugar (cinco mil mangos) y con toda esa movida ganamos dos lucas para 15 personas. Es mucho trabajo" (ex miembro de la UMA, 47 años, 2016).

extras que muchos/as músicos/as prefieren no sumar a su quehacer musical. Fue así que la pérdida económica que advertí inicialmente no era tan ilógica como supuse sino que responde a otras cuestiones como la falta de espacios acondicionados óptimamente, la falta de sonidistas capacitados, etcétera. Pagar para tocar venía a asegurar otras posibilidades, generando otro tipo de ganancias para los/las músicos que prefieren tocar en lugares similares. En esta línea una música expresó:

> El tema de las fechas es que tenés que pagar el lugar, es un bajón. No hay muchos lugares donde digas voy a tocar y no pago: *La Fondita* pero pagás el sonido. En *Mutar* tenés que pagar, y tocan bandas todos los fines de semana y tenés que poner la tarasca en la mesa. Queremos ser autogestivos viste, pero lamentablemente caes en el alquiler del lugar. En Avellaneda no hay muchos lugares donde acepten la ley del 70/30. No existe. *La Fondita* nada más. Me dijeron que *Bemba* también pero no llamé. El resto de los lugares tenés que pagar. Debería ser al revés porque vos invertís tiempo y dinero estudiando, compraste equipos, la difusión, las entradas, los panfletos; invertís mucha plata y no tenés una entrada (entrevista, ex integrante de la UMA, 30 años, 2016).

Me interesa señalar la contradicción que advertí, pues estos/as músicos/as que recurren a lugares de música en vivo de gestión privada –que no ofrecen condiciones de trabajo e incluso exigen pagos exorbitantes–, tienden a demandar a la gestión estatal políticas culturales que paguen a los/as músicos/as por tocar en actividades municipales. Si bien estos/as músicos/as no asumen a la música como un trabajo a la hora de vincularse con los locales de música en vivo de gestión privada, sí lo hacen cuando articulan con el agente estatal y apelan a su condición de trabajadores y a la defensa de sus derechos, con el objetivo de obtener recursos económicos del municipio. Además, se produce un circuito vicioso de trabajo impago alrededor de personas que colaboran con los/as músicos/as y que se dedican a actividades como la fotografía, el diseño, el sonido, el transporte de instrumentos, etcétera. Entonces, mientras los/as músicos exigen al municipio que se les pague por tocar, parecen desconocer ese circuito de personas que no reciben pago alguno. A su vez, la colaboración que tienden a demandar a otros/as actores/actrices no es la misma que sostienen en sus prácticas, de este modo, un músico expresó: "en las fechas no veo que haya colaboración porque hay mucha competencia entre bandas, son pocas las que colaboran" (entrevista, miembro de la UMA, 35 años, 2016).

Según Gallo y Semán (2015), las agrupaciones musicales contemporáneas implican un trabajo en red, una dimensión grupal donde son importante los lazos de amistad que se dan al gestionar proyectos musicales. Quiña (2020), por su parte, ve en la apelación a los lazos personales en la música independiente un trabajo impago. Según el enfoque de Becker (2008), como cualquier actividad humana, las obras de arte comprenden tareas de cooperación, asistencia y ayuda, y una división del trabajo entre un grupo de personas –dedicadas a diferentes

actividades o tareas, las cuales se realizan de forma colectiva y organizada–. En el caso de Avellaneda, los/as músicos/as dependen de otras personas que cooperan y colaboran para producir la actividad musical, la cual además se realiza gracias a convenciones que simplifican la actividad y que invisibiliza como trabajo remunerado a las actividades que realizan los no músicos/as –o personal de apoyo– que colaboran en función de ser amigos/as, parejas o familiares de los/as artistas.

Desde 2017, la UMA buscó articular con el sector privado para lograr un circuito privado de música en vivo. La idea fue presentar un proyecto de ordenanza municipal[253] que permita a los locales realizar actividad en vivo y contratar a músicos/as de la ciudad (notas de campo, 2017). Esta idea había surgido en el Foro de Cultura, y a partir de ahí se empezó a hablar de la necesidad de ganar dinero y de que el Estado regule la actividad, reivindicando a la música como un trabajo. Según la UMA, el circuito público estable de música en vivo ya está contemplado, pues es parte de lo que gestiona la municipalidad a través de la DCC, y "funciona desde el 2012 con el *Arde Rock*" (notas de campo, 2017); "la cuestión pendiente es regular los lugares privados, articular con el sector privado, generar una ordenanza municipal para legalizar la actividad, habilitaciones para que en los lugares se pueda tocar, se busca que el músico empiece a ganar dinero" (notas de campo, 2018). En palabras del presidente de la UMA: "somos oficialistas pero tenemos que generar una demanda, nuestra demanda es que los privados tengan a los músicos pagos" (notas de campo, 2018). Y desde la UMA se aclaró que: "la UMA labura y acompaña, no es responsable, para que espacios privados tenga un permiso" (ídem).

En 2017, la UMA propuso armar un circuito privado *Tour UMA*, el cual habilitaba una fecha por mes en *La Fondita*, *Piedra Libre* –una pizzería que se comprometió a destinar un porcentaje de lo recaudado en pizza libre– y *Bierlife* –bajo la modalidad a la gorra–. Según expresó el presidente de la UMA: "estamos solucionando con estos lugares el sonido y la posibilidad de ganar dinero", "necesitamos definirnos como trabajadores" (notas de campo, 2017). Mediante la articulación con estos bares, la UMA ofreció a sus músicos/as la posibilidad de tocar en vivo, llevándose la gorra o un porcentaje de lo recaudado. En el caso de *Bierlife*, dado que el bar no contaba con sonido propio –al igual que la UMA–, un miembro de la Comisión Directiva le alquiló su sonido de forma privada. Amén de que se intentó sumar más lugares, finalmente el circuito no prosperó, debido a conflictos de intereses y a la poca afluencia de público, lo que generaba tensiones con el sector privado.

[253] En reuniones de la UMA se señaló: "se busca una ordenanza que de un permiso a lugares privados para desarrollar música en vivo, en temprana hora" (notas de campo, 2017). En la última reunión del 2017, desde la Comisión de la UMA se pidió firmar un petitorio para presentar formalmente el pedido de ordenanza.

Desde la UMA se pidió cubrir los lugares para tocar en el circuito privado, se demandó organización, participación, apoyo y cooperación de parte de los/as músicos/as: "tenemos que empezar a generar dinero porque somos trabajadores del arte", "hay que hacerle el aguante a los músicos, ir a verlos", "bancar la actividad de los compañeros, asistir a los recitales de los músicos en los lugares privados y difundir". En este sentido, se expresó: "se exige mucho pero se da poco, solo con tocar no alcanza, hay que estar, participar" (notas de campo, 2017). Desde la UMA se señaló: "los músicos de rock somos individualistas, no bancamos a las bandas compañeras", "los músicos no se comprometen, son egoístas", "falta solidaridad y una idea de colectivo" (notas de campo, 2018).

La idea de mundo del arte (Becker, 2008) es aplicable al caso de los colectivos de artistas como la UMA, que propone a sus participantes trabajar en conjunto, de forma colectiva, cooperativa y colaborativa; aunque, en la práctica, muchos de los beneficios logrados se distribuyan de forma no tan colectiva ni equitativa. La *cooperación* y *colaboración* como mandato, estrategia y forma de realizar la actividad se propone discursivamente desde la Comisión Directiva de la UMA, más como una demanda que como una ética de trabajo. Pues en el campo evidencié que la *cooperación* y el *compromiso* que se demanda de los/as músicos/as, no es la misma que la UMA le ofrece a las personas que integran el mundo del rock avellanedense. Como mencioné, en mi programa de radio, ofrecí a mis invitados/as la posibilidad de realizar un recital acústico a "la gorra" –modalidad aceptada como válida y ofrecida por la UMA y por el área de cultura municipal–. Pasé a manejar las fechas de música en vivo de esta cervecería, asumiendo tareas vinculadas con la organización de eventos, incumbiéndome en actividades monopolizadas por la UMA. En este acuerdo no había ninguna contraparte monetaria de por medio entre la cervecería y los/las artistas, ni entre estos/estas y mi persona; sin embargo yo sabía que la cervecería a veces ofrecía un *caché* a bandas más convocantes, buscando atraer clientes al bar.

En una oportunidad, el presidente de la UMA me pidió tocar un acústico en mi programa radial en una fecha que ya tenía ocupada, por lo que le ofrecí hacer el acústico en *Bierlife*. Dos días antes de la presentación, el músico canceló la fecha alegando que la cervecería le ofreció un *caché* para dentro de un mes y que no le convenía presentarse "a la gorra", pues afectaría la imagen de su banda. Yo le expresé mi alegría por tal logro, aunque, también enfaticé mi desagrado pues me dejaba sin margen para ocupar el espacio. El músico se enfureció y menospreció mi persona. Este conflicto hizo que yo fuera tratada en los mismos términos que la UMA suele tratar a músicos/as o personas que no actúan como la organización quiere o demanda; además me permitió advertir que las condiciones que la UMA ofrece a sus socios/as

–en este caso el pago a la gorra– no es la que su Comisión Directiva prefiere para sus propios proyectos musicales –aunque sí tienden a actuar a la gorra cuando las actividades son organizadas desde la UMA–.

Para ir cerrando, creo conveniente señalar que pese a los esfuerzos del gobierno municipal, a través de sus políticas públicas en materia de música en vivo y grabada, advierto limitaciones. Si bien la intervención estatal fortaleció la organización y participación de los/as músicos/as en la gestión pública de la música, no aseguró las condiciones laborales ni es fuente de ingreso para la gran mayoría de los/as músicos/as. Es así que las medidas y políticas generadas no logran incluir laboralmente a los/as músicos/as autogestionados/as locales, y, además, el mercado privado continua precarizando y llevando a los/as trabajadores/as de la música a la informalidad. En este sentido, sobresalen limitaciones en materia laboral, pues los/as músicos/as no obtienen ingresos, las oportunidades laborales son inestables y el músico debe hacerse cargo de las pérdidas económicas. Según una música: "el Estado debe intervenir reconociendo a los músicos como trabajadores y no como solamente personas de entretenimiento que van y ponen un servicio y nada más" (entrevista, 23 años, 2019).

La mayor deuda por parte del municipio se registra en la regulación de los establecimientos de música en vivo de gestión privada, tema aparte son las salas de ensayo que tienden a no contar con habilitaciones pertinentes. En el campo advertí que el gobierno local es ineficaz para regular y controlar los establecimientos de música en vivo, en lo vinculado con los acuerdos entre los/as músicos/as y quienes manejan dichos locales –los cuales le asignan al músico la responsabilidad por el éxito o no de la fecha–. Según un músico: "si el músico quiere mejorar su ingreso tiene que promocionarse más y vender más entradas; si no lleva gente no puede pretender mucho", "el músico es como un productor, negocia con el bolichero el mejor arreglo y mientras más gente lleves, la discutís más, pero olvídate que te paguen un *caché*" (entrevista, 2016).

Por otro lado, como señalé en el capítulo anterior, las frecuentes multas y clausuras dirigidas a los locales de música en vivo por parte del municipio, como la falta de apoyo estatal, perjudica a estos lugares e incluso lleva a muchos al cierre. Sobresale el caso de El *Tinglado* y de *Hiddens*; estos lugares permitían a los/as músicos/as obtener un ingreso mediante el pago de entradas o *la gorra* y eran manejados por jóvenes músicos locales, lo cual contribuía con puestos laborales para el sector. *El Tinglado* cerró por motivos económicos, pues uno de sus dueños no consiguió socios/as para renovar el alquiler del lugar; por su parte, *Hiddens* cerró por falta de habilitación municipal, sin contar con ayuda del municipio –incluso yo había hablado con representantes de la DCC para que intervengan en pos de evitar el cierre del

espacio, lo cual no ocurrió–. Entonces, sería necesario implementar estrategias regulatorias que incentiven la adopción de acuerdos con los locales para promover la contratación de músicos/as locales mediante incentivos fiscales o cierto apoyo de parte del municipio.

Por otro lado, más allá de los diferentes señalamientos respecto de los motivos y provecho que obtuvieron músicos/as y gobierno, y de los conflictos que emergieron por la forma en que se distribuyen y se accede a las oportunidades, existe un reconocimiento respecto de que el acercamiento entre el municipio de Avellaneda y los/as músicos/as locales contribuyó a la consolidación de la organización de músicos/as, propició y fomentó la organización y participación de los/as propios/as músicos/as en la demanda colectiva de sus intereses –para ejercer derechos y canalizar reclamos– y en la gestión de espectáculos en vivo y de la sala de grabación municipal –aunque centrado en un grupo de bandas–. Como resultado, los/as músicos/as adquirieron protagonismo en políticas públicas que históricamente se llevaron a cabo de modo verticalista y fueron reconocidos/as como actores relevantes en el ámbito cultural local.

Para artistas autogestionados/as, a quienes les cuesta darse a conocer, realizar shows, participar de circuitos estables de música en vivo y grabar discos, es central acceder a acuerdos que les garanticen un pago. En este aspecto, los programas que la Municipalidad junto a UMA implementan son considerados como una herramienta positiva, pues vienen a dar posibilidades a los/as músicos/as y bandas afectadas por la falta de lugares –y el cierre de locales–, en un contexto en el cual es común que los/as músicos/as deban pagar para tocar. Sin embargo no hay una política pública dirigida a fomentar la contratación de músicos/as en los locales de gestión privada.

Para concluir, creo conveniente señalar que si bien los/as músicos/as critican el acceso desigual que privilegia a los músicos de la Comisión Directiva, muchos/as continúan participando o, pese a haber abandonado el colectivo, vuelven a participar con el objetivo de obtener algún recurso o acceder a algún programa. Reiteradas veces vi que ciertos músicos que han defenestrado el accionar de la UMA volvieron buscando algún beneficio –incluso en 2020, como se verá en el capítulo 6–. Entonces, no solo el posicionamiento político para muchos artistas es móvil sino también lo es la participación colectiva, pues van cambiando sus posiciones y adhesiones dependiendo de sus intereses.

CAPÍTULO 5. "MARCHA DE LA BRONCA". ARTICULACIÓN ENTRE EL FRENTE CULTURAL "MARÍA REMEDIOS DEL VALLE" Y LA ACCIÓN ESTATAL[254]

1) Introducción

Este capítulo busca analizar la acción colectiva y militante que asume el colectivo de artistas Frente Cultural "María Remedios del Valle". Espera vincular las experiencias organizativas y participativas de sus integrantes con la dependencia y/o área estatal donde se desempeñan laboralmente e indagar en el accionar conjunto entre el Frente y la gestión local. A su vez, focaliza en las reivindicaciones e intervenciones artístico-culturales que realizó el Frente tanto en el espacio público como en el virtual, entre junio de 2018 –cuando se conformó el colectivo– y junio de 2019. Considero a estas intervenciones como *performances*; en particular entiendo como ciberactivismo a aquellas que circularon a través de redes sociales, en el espacio virtual.

Sostengo que es pertinente abordar la militancia del Frente Cultural y el vínculo entre sus artistas y el Estado mediante una perspectiva generacional que entiende que la unión de las personas resulta de un proceso de subjetivación, ligado con una vivencia común en torno a una experiencia de ruptura, a partir de la que se crea identificación y el reconocimiento de un nosotros (Lewkowicz, 2004); y que implica el rechazo hacia el orden establecido y la búsqueda de redireccionamiento (Bonvillani et al., 2010). En el capítulo uso lenguaje inclusivo[255] al citar textual algunas expresiones de los/as militantes del Frente Cultural, puesto que así se manifiestan públicamente en sus intervenciones y dicen asumir una ideología de género, aunque en el trato cotidiano esto muestra fisuras[256], y es por eso que para referirme a estas personas opté por el lenguaje binario.

[254] Versiones preliminares de este capítulo han sido presentadas en diferentes jornadas, congresos y publicadas en artículos de investigación (Saponara Spinetta, 2018c, 2019b, 2019c, 2019d, 2020b).

[255] Refiere al lenguaje no sexista y/o incluyente. En Argentina, la coyuntura actual marcada por el debate en torno a la legalización del aborto y las movilizaciones feministas atravesaron al lenguaje con la propuesta de usar la letra "e" o "x" como género no marcado, escapando de este modo al binarismo propio del idioma. El uso de este lenguaje es objeto de un debate que genera posturas enfrentadas, incluso la Real Academia Española expresó una postura reaccionaria ante el mismo.

[256] Pese a que, desde lo discursivo se apela al feminismo como una de las banderas de lucha del Frente y se incorporan demandas como la legalización de la Interrupción Voluntaria del Embarazo, observé que en la práctica cotidiana, y tal como expresaron miembros del Frente en charlas informales, el feminismo queda relegado a un segundo plano y hasta es desvalorizado como demanda popular por algunos de sus militantes varones –e incluso por quienes asumen cargos en la DCC–. Lo mismo ocurre con el lenguaje inclusivo, pues cuando se expresan públicamente mediante redes sociales lo hacen con la "x" pero en la cotidianeidad tienden a usar el masculino.

Para realizar el capítulo recolecté y analicé fuentes secundarias (documentos oficiales) y realicé trabajo de campo entre 2018 y 2019, inclusive. Entrevisté a músicos/as que son militantes del Frente y trabajadores/as o funcionarios/as de la gestión municipal y a personas que participan y/o apoyan las actividades del colectivo de forma frecuente. Además, realicé observación participante en actividades del colectivo y en las redes sociales que utiliza (*Facebook*, *Instagram* y *WhatsApp*)[257]. Así, intenté acceder a las narrativas y prácticas de sus integrantes para reconstruir sus experiencias de participación, a las que entiendo como una forma de militancia que recurre a la movilización social, política y cultural para visibilizar y generar oposición hacia Cambiemos. Considero que, en el contexto de crisis social y ajuste del período estudiado, es interesante visualizar la acción colectiva y la respuesta pública de actores y actrices sociales frente a las políticas públicas que les afectan.

2) Vínculos y articulación entre el Frente Cultural y la gestión municipal

Ya que el Frente se presenta como un colectivo artístico, partiré de la perspectiva de Becker (2008) para analizar el arte –y la militancia política– como una actividad humana que implica la acción conjunta de personas que cooperan, aunque no sin conflicto. A su vez, me resulta útil el concepto "campo arte-transformador" (Infantino, 2019a) para pensar las prácticas artísticas colectivas del Frente, pues en las intervenciones sus integrantes postulan al arte como estrategia para la transformación social; este concepto contribuye también para asumir el carácter político (Bonvilliani et al., 2010) del colectivo.

2.1 **Orígenes, objetivos y acción colectiva del Frente Cultural**

El Frente Cultural "María Remedios del Valle"[258] se conformó en junio de 2018[259] y tiene sede en el Centro Cultural *Alas del Sur* –que reviste carácter de asociación civil autogestionada, aunque cuenta con importante financiamiento municipal–, allí, desde 2011,

[257] Tal como expuse en capítulos anteriores, entablé relación con integrantes de la DCC por intermedio de la UMA. Mediante ese vínculo, fui invitada a participar en actividades de la DCC y del Frente Cultural. Desde entonces, realicé observación participante posicionándome como investigadora y música, lo cual requirió un mayor esfuerzo a la hora de tomar cierta distancia para realizar esta investigación.

[258] En referencia a la militar afrodescendiente argentina, reconocida con el grado de oficial en las Guerras de Independencia. Su figura es exaltada mediante manifestaciones públicas del Frente que la presentan como "defensora de nuestra soberanía", "Capitana del ejército de Manuel Belgrano" y "Madre de la Patria".

[259] El *Primer Encuentro de trabajadorxs de la cultura* –intervención realizada en el Centro Cultural *Alas del Sur*, en junio de 2018– se toma como momento fundacional del Frente. Allí se trató de visibilizar la situación de ajuste, el rol transformador del arte y la cultura, y el rol de los/as trabajadores/as del sector ante el contexto de crisis social del periodo.

funciona un Punto Cultural[260]. Quienes integran el Frente Cultural son, en su mayoría, jóvenes que trabajan para la gestión municipal, en particular para la DCC, y personas vinculadas con el centro cultural *Alas del Sur*, el Punto Cultural y diferentes espacios y grupos culturales y militantes de Avellaneda. Si bien distintos lenguajes artísticos conforman el Frente –como plástica o circo–, la música asume centralidad en las clases y talleres que ofrece el Punto Cultural, en el ciclo de música en vivo *Noches Capitanas* que se realizó en el Centro Cultural y en la conformación de la banda de rock del Frente, integrada por militantes y trabajadores de la DCC y de los Puntos Culturales.

El origen del Frente se sitúa en un contexto político y de activismo particular: el tercer año de la gestión de gobierno del Frente Cambiemos –a nivel nacional y provincial–, signado por medidas de recorte y ajuste presupuestario, la suba de las tarifas y la intensificación de la protesta social. Según un militante, es un "frente de trabajadores y trabajadoras de la cultura que se propone ser una organización que aporte a la lucha política contra el modelo neoliberal representado por el macrismo" (entrevista, 2018). Incluso, en documentos oficiales y mediante redes sociales, se expuso que [documento oficial]:

> surge ante la necesidad de una expresión política organizada (diversa, heterogénea, amplia) del campo de la cultura *avellanedense* frente al contexto actual de «urgencia nacional». Nos proponemos una organización política y cultural con una perspectiva nacional y popular, latino-americanista y feminista, que encuentre en el arte y en la cultura una herramienta de expresión y transformación social.

En este sentido, ubico el surgimiento del Frente en un contexto marcado, a nivel regional y nacional, por el pasaje de gobiernos de corte popular –identificados como "progresistas" o "anti-neoliberales", de izquierda o centro-izquierda–[261] a otros de centro derecha –identificados como neoliberales–[262]. Para Yúdice (2002a), el dominio del neoliberalismo del siglo actual comprende un conjunto de políticas que incluye "la liberalización comercial, la privatización, la reducción (y en algunos casos la eliminación) de los servicios subsidiados por el Estado, tales como el cuidado de la salud y la educación, los recortes salariales y el aniquilamiento de los derechos laborales" (ídem: 18). Según infantino (2019b), muchas de las demandas colectivas y reivindicativas del arte-transformador que fueron habilitadas en contextos políticos-ideológicos

[260] Su objetivo es "promover la inclusión mediante distintas actividades que estimulen la participación de la comunidad usando como herramientas la educación y la cultura popular" [documento oficial].
[261] En el caso Argentino, si bien, entre 2003 y 2015, los gobiernos nacionales presentaron logros en materia de ampliación de derechos y un discurso anti-neoliberal que apeló a los derechos humanos, la justicia social y la redistribución, no se lograron grandes avances en materia estructural para combatir la desigualdad.
[262] Las gestiones de gobierno que asumieron en diciembre de 2015, a nivel nacional y provincial, redujeron las funciones del Estado en materia de derechos, políticas públicas y gasto público, evidenciando un cambio, con respecto al modelo anterior, en el modo de conceptualizar el rol del Estado frente a la cultura.

vinculados con políticas democrático-participativas, se encuentran resistiendo frente al resurgimiento de propuestas conservadoras/neoliberales y los procesos de pauperización de los contextos políticos que se abrieron en 2016[263]. En este marco, el Frente enfatiza valores considerados opuestos a los del macrismo como "la justicia social, el asociativismo, la solidaridad, la integración social, la politización, el nacionalismo y latinoamericanismo" [documento oficial], y postula que:

> El macrismo busca, a través de sus dispositivos de difusión (redes sociales, medios oficiales, conglomerados de medios privados, etc.) que el pueblo naturalice las atrocidades que están cometiendo en términos de derechos humanos y sociales. A su vez, intenta instalar en la sociedad un sistema de valores y símbolos que haga las veces de "lubricante" para que su modelo económico obtenga el consenso mayoritario de la población [ídem].

Considero que el contexto electoral es la clave para comprender el lanzamiento del Frente, que se propuso: "profundizar el proyecto nacional y popular" [documento oficial] y se presentó como base de apoyo de las gestiones kirchneristas en las elecciones del 2019. Tal como expresó un miembro: "pensamos hacer un gran frente que se ponga a trabajar para la campaña" (entrevista, 2018). En estos términos, desde la organización interna del Frente se comprende que: "las organizaciones políticas militantes no van a seducir nunca a los artistas, armamos este Frente con diversidad de ideologías" (entrevista, 2018). Según un trabajador de la DCC y militante del Frente, "el Frente nace como una herramienta para no quedar afuera de las discusiones políticas", "tenemos que conformar y construir una herramienta política que nos permita entender que somos trabajadores de la cultura, tenemos que defender nuestros derechos" (entrevista, 2018). En esta línea, otro miembro expuso:

> creemos que es más sensible convocar a personas que por ahí no se sienten convocadas por los partidos políticos tradicionales, por las prácticas políticas tradicionales, lo que son las mesas de campaña, que igual hicimos mesas de campaña, pero además en paralelo hicimos un montón de otras cosas, como una *kermesse*, un ciclo de música, participar de la vida política pero con otro color, con las herramientas que tiene el arte que son mejores, más sensibles, más profundas y más divertidas que las prácticas tradicionales (entrevista, 2019).

Desde el Frente se realizaron diferentes actividades que, en palabras de dos integrantes, tuvieron por objetivo: "denunciar el vaciamiento cultural que estaba haciendo el gobierno de Cambiemos en términos nacional, provincial y en muchísimos municipios" y "apoyar la candidatura del Frente de Todxs, en el cual nosotros depositamos una transformación cultural

[263] Según Infantino (2019d: 54): "la agudización de los índices de pobreza, el endeudamiento de las economías nacionales, la disminución de los salarios frente a devaluaciones de la moneda interna, el estancamiento del consumo, entre otras, son situaciones que agravan el escenario en el que accionan las propuestas que desde las artes pretenden garantizar acceso a derechos y transformar la sociedad hacia mayores niveles de justicia social".

hacia lo que es la cuarta bandera que tiene que ver con la cultura popular, territorial y más propia regional del continente latinoamericano y de la Argentina" (entrevista, 2019). Sus integrantes conciben a la militancia "como motor para visibilizar y dar fuerza a la cultura, para poner en crisis la gestión de Vidal y Macri" (entrevista, 2018). Según su referente (entrevista, 2018): "la mayoría somos de la gestión [municipal], tenemos las herramientas de transformación de la realidad". A su vez, en *Remedios Nocturnos*, el programa de radio del Frente, se manifestó concebir a "la política como herramienta de transformación social a través del arte" [*Radio Cítrica,* 02/07/2018] y se presentó al Frente como "un espacio que ha nacido en nuestra ciudad, todos los integrantes estamos vinculados con la cultura", "mucha gente venía de agrupaciones políticas y muchos eran artistas que buscaban un espacio de combate, nace como algo artístico a las agrupaciones políticas tradicionales y un espacio donde el artista puede sumar colectivamente" (ídem).

En el Frente observo procesos de politización de la cultura que tienen que ver con la disputa política, la resistencia frente al neoliberalismo, las demandas colectivas y reivindicativas de derechos y la lucha por *transformar* la situación de crisis social e incidir en un cambio de rumbo de las medidas consideradas neoliberales, a partir de un cambio de gobierno. En este colectivo, las diferentes manifestaciones culturales son un recurso de movilización social y política, cuyo objetivo es luchar por un modelo político que bregue por la ampliación de derechos, la expansión de políticas culturales, la participación ciudadana y lo que se entiende por justicia social. En términos formales, el Frente se propone el objetivo de lograr: "la soberanía política, la justicia social, la independencia económica y la cultura propia de una comunidad organizada" [documento oficial]. En este sentido, y basándome en la observación de sus prácticas artísticas colectivas y militantes, el Frente puede ser leído como propuesta arte-transformadora (Infantino, 2019b), que propone al arte como estrategia para transformar la desigualdad social: brindar acceso, participación, formación y luchar por la equidad cultural, en vínculo con paradigmas de democracia participativa (opuestas a propuestas neoliberales).

Desde el Frente se expresa que las políticas neoliberales del macrismo son el problema que hay que superar mediante prácticas colectivas que visibilicen la crisis. Según Vázquez (2015), el activismo juvenil tiene que ver con una construcción asociada "a una serie de razones por las cuales en determinado contexto sociopolítico es posible militar" (ídem: 425). En este sentido, entiendo que "poner en crisis la gestión de Vidal y Macri" es causa militante del colectivo. Los objetivos del Frente son trabajar en la unidad del campo popular, denunciar las "atrocidades" del gobierno nacional y provincial y proponer planes, programas y proyectos

culturales. Y es en estos términos que, durante 2018, el colectivo realizó acciones en respuesta a las medidas de recorte y ajuste presupuestario a la educación y la cultura del gobierno provincial y nacional.

Para abordar la acción colectiva que asume el Frente, considero oportuno el planteamiento de Becker (2009), para quien: "en todas partes la gente que se involucra en una acción colectiva define aquello que es «malo» y que no debe hacerse, y en general da los pasos necesarios para evitar que se realice ese tipo de acciones" (ídem: 15). En este sentido, los/as militantes del Frente asumieron una acción colectiva, realizaron intervenciones artístico-culturales –públicas y políticas– con el objetivo de generar adhesión política, reclutamiento militante y oposición hacia las gestiones de Cambiemos, y de esta manera incidir en la definición de las elecciones del año 2019. Así, las políticas del macrismo fueron percibidas como neoliberales y como un problema por quienes integran el Frente y, a la vez, promovieron el vínculo generacional del colectivo, que elaboró la necesidad de superarlas mediante prácticas colectivas.

El Frente Cultural apeló a la organización y al trabajo colectivo. Los/as artistas que lo integran asumieron una participación política y articularon con la gestión municipal a fin de discutir y enfrentar las políticas del macrismo, sobre todo las que incidieron en educación, en cultura y en el nivel de vida de la población. Quienes integran el Frente y la DCC expresaron que la participación es fundamental y, a pesar de las dificultades en cuanto al tiempo que cada militante pueda destinar, señalaron una división del trabajo en el colectivo: "hay compañeros que no pueden estar constantemente, pero bueno se ocupan de diseñar los *flyers*, ese es un aporte muy valioso, muy importante para el espacio". Según el referente del Frente y director de la DCC, la acción colectiva excede el mero espacio del Frente y se expresa en las movilizaciones y en los vínculos que se entablan con otras agrupaciones –sobre esto se profundizará en el capítulo 6–.

El Frente posee una organización verticalista, sus integrantes tienen roles y trabajan en comisiones internas. Tal como me informó un miembro, hay grupos de trabajo o espacios de militancia donde sus integrantes se reúnen en comisiones que se dedican a intervenciones artísticas (*performances*), comunicación (redes sociales y programa de radio), formación política (organización de talleres de formación), logística, técnica, finanzas y gestión, y centro cultural *Alas del Sur*. Los grupos de trabajo tienen reuniones semanales propias y dos representantes de cada grupo se reúnen semanalmente. Un militante y trabajador de la DCC me explicó la forma en que proceden colectivamente para realizar las intervenciones artísticas (entrevista, 2019): primero se acuerda sobre la actividad a realizar, luego se define el mensaje

que se quiere dar –y lo que se quiere denunciar– y luego la comisión de intervenciones artísticas define como será trabajado ese mensaje. Según sus propias palabras (ídem):

> hay discusiones, debates en reuniones por comisión, se resuelve hacer alguna expresión artística. Se dividen las tareas y cada comisión hace lo que tiene que hacer, la de comunicación hace el registro de lo que va a pasar ese día y además va a hacer la previa y el posterior de lo que pasó (comunica lo que pasó). Los de política mucha incidencia no tienen, comunica a las organizaciones que vamos a hacer eso. La parte de logística se ocupa de transportar lo que hace falta o si hace falta ponerle música, conseguir los bombos.

Según la propuesta de Vommaro (2013, 2015), que concibe la política como una producción relacional, dinámica y en proceso, hay prácticas culturales juveniles que expresan politicidad, puesto que contestan al orden vigente e intervienen en el espacio público. Considero pertinente atribuir carácter político al Frente Cultural y a sus prácticas, ya que expresan los cuatro aspectos que destacan Bonvilliani et al. (2010): el Frente supera lo individual y se produce a partir de una organización colectiva; adquiere visibilidad pública (sus integrantes, acciones y demandas se dirimen en el espacio público); expresa un conflicto (reconoce un antagonista social a partir del cual la organización adquiere potencial político); y formula demandas y reclamos que adquieren un carácter público y contencioso. Entiendo, entonces, que la forma de acción colectiva que asume el Frente tiene un sentido político, ya que "es asumida como la capacidad de afectar y participar en una construcción social" (Bonvillani et al., 2010: 10).

2.2 **Confluencia en el accionar del Frente Cultural y el municipio local**

Considero interesante analizar la articulación entre la política pública municipal y la militancia de este colectivo de artistas locales. Desde su origen, el Frente se opuso a las medidas de recorte y ajuste presupuestario en educación y cultura implementadas por el gobierno provincial[264]. Advierto que, en este contexto, el Frente es una iniciativa que surge desde la

[264] Sobresalen las Resoluciones N° 2017-2393-E, 2017-2394-E, 2017-2395-E y 2018-29, de la Dirección General de Cultura y Educación (DGCyE) de la Provincia de Buenos Aires, que dispusieron la disminución del aporte estatal provincial en un 50% a partir del ciclo lectivo 2018, correspondiente a cuatro Institutos de Formación Artística de Avellaneda: el Instituto Municipal de Artes Plásticas, al Instituto de Música, al Instituto de Cerámica y al Instituto Superior de Formación Técnica N° 6004 (Arte Fotográfico y Técnicas Audiovisuales). Ante tal medida, el Honorable Concejo Deliberante de Avellaneda sancionó, en mayo de 2018, la Resolución N° 1512, mediante la cual se expresó repudio al recorte presupuestario en materia de educación pública, se exigió a la Gobernadora de la Provincia que derogue dichas Resoluciones y se señaló la importancia del arte. Finalmente, en diciembre de 2018, y por orden judicial, la gobernadora Vidal debió restituir los fondos que el intendente reclamó a través del recurso de amparo, suspendiendo las Resoluciones. A través de redes sociales (*Facebook* e *Instagram*), el intendente comunicó la noticia junto a tres fotografías, dos de la Asamblea –que se detallará más adelante– y una del intendente en el Instituto de Música. Allí se observa la incidencia y visibilidad pública de las acciones e intervenciones, pues se señala el impacto que habrían tenido las protestas de estudiantes y docentes.

gestión para visibilizar y enfrentar tales medidas y, en este sentido, su accionar es concomitante con el propósito de la DCC que supone que [documento oficial]:

> La democratización y descentralización de las políticas culturales municipales así como la intervención de los espacios públicos con distintas actividades resultan imprescindibles para que la ciudadanía pueda acceder a los distintos bienes, servicios, herramientas y manifestaciones culturales de raigambres locales, nacionales y universales.

Desde el municipio se impulsaron acciones para incitar adhesión, participación e intervención pública entre artistas alejados/as de la política –como una causa por la que hay que trabajar y militar desde la gestión–. Sobresale la Asamblea de toda la comunidad educativa de enseñanza artística (organizada por la Secretaría de Cultura), que se realizó en el Centro Cultural *Mercado,* en septiembre de 2018. Participaron militantes del Frente, de otros colectivos –como la UMA– e integrantes de la comunidad educativa y cultural local. Allí se apeló al debate, la participación y la articulación con otros colectivos. En tres comisiones (docentes, estudiantes y centros culturales) y con la orientación de un coordinador, los/as participantes debatieron y propusieron medidas para pelear contra el proyecto neoliberal del gobierno provincial. Se repitieron frases como: "las Escuelas de Enseñanza Artística están en riesgo", "el recorte impacta sobre el funcionamiento de los Institutos de Enseñanza Artística", "la desfinanciación de los Institutos era de esperar por parte de un gobierno de derecha", "entendemos el arte, la cultura y la educación como una política pública", "estamos frente a una crisis" (notas de campo, 2018).

El encuentro fue un escenario político contra el ajuste del gobierno nacional y provincial. Del debate colectivo se concluyó que la batalla está en visibilizar la lucha a través de medidas, acciones e intervenciones artísticas cuyo objetivo es informar a la ciudadanía sobre el ajuste y la quita de subsidios al arte, la educación y la cultura. En base a ello, se redactó un documento para difundir y visibilizar la lucha, allí se expuso: "nosotros/as en nuestro carácter de estudiantes, docentes y miembros de centros culturales exigimos la derogación del desfinanciamiento de los Institutos de Enseñanza Artística de Avellaneda y el fin de la criminalización de la protesta" (notas de campo, 2018). Durante el encuentro se reivindicó la Educación Artística Municipal, aunque se señalaron fallas en la difusión: "hay gente que no sabe que existen Institutos Municipales" (notas de campo, 2018); por tal motivo, se propuso "recuperar la calle, movilizar, visibilizar la lucha" (ídem). Al igual que el Frente, el área de cultura municipal considera vital la lucha en la calle para visibilizar y enfrentar la crisis y las medidas de ajuste. Es así que, durante la Asamblea se expresó: "la lucha se gana en la calle",

"tenemos que salir a luchar", "el objetivo es comunicar que en el gobierno de derecha los derechos van a ser menos" (ídem)[265].

El cierre de la Asamblea contó con la participación del intendente local, quien expresó que el gobierno provincial: "ataca dos herramientas fundamentales: la política y la cultura" (notas de campo, 2018) y manifestó: "no vamos a acompañar el ajuste que va acompañado de saquear la Argentina", "la infraestructura de los Institutos va a estar, vamos a dar mayor oferta cultural", "el éxito de esta pelea es que la sociedad se apropie. Esto es nuestro, lo vamos a defender juntos" (ídem). A su vez, llamó a "visibilizar que la gobernadora es lo mismo que el presidente", propuso: "generar volumen, herramientas de comunicación y participación" y apeló a la utilidad de la cultura "para crear cabezas pensantes, criticas" (ídem). Por su parte, según el director de la DCC y referente del Frente (entrevista, 2019): "la Asamblea fue más en plan de un esquema de autodefensa debido a la paralización del estudiantado", pues, según explicó: "cuando se rompe un aire acondicionado en los institutos, nos re insultaron, pero cuando Vidal saca primero el 50% de presupuesto en horas docentes y después el 100%, no hacen nada" (ídem). En esta línea, expresó: "todo ese esquema de la campaña fue una iniciativa propia del Frente… no es que fue una iniciativa propia de los Institutos", "fue para movilizar" (ídem).

El restablecimiento de la financiación a los establecimientos artísticos puede leerse como parte de una demanda de la comunidad artística hacia el Estado, pero en este proceso intervino el municipio local, impulsando el compromiso político y/o militante de los/as artistas, mediante políticas públicas participativas como fueron el Frente Cultural o la Asamblea. Considero, entonces, que la gestión municipal propicia y promueve espacios de participación, como la Asamblea o el Frente, que son propicios para desarrollar el pensamiento crítico o desplegar posiciones o actitudes de rechazo hacia las políticas del macrismo. Aquí advierto una finalidad comunicativa del arte y la cultura y su utilidad para transmitir ideas e interpretaciones. En esta línea, desde el municipio y el Frente se concidera a la cultura como un recurso (Yúdice, 2008) para paliar los males del neoliberalismo –para visibilizar una problemática social y enfrentarla–, para fomentar la participación y la concientización sobre los efectos negativos de

[265] A fin de visibilizar y difundir el ajuste por parte de gobierno provincial, en la vía pública y en establecimientos educativos, el municipio instaló *banners* que expresaron: "Por decisión de la gestión de la gobernadora María Eugenia Vidal, los institutos municipales de enseñanza artística, dejarán de percibir la totalidad de los fondos destinados al pago de sueldos docentes. Un total de $20.000.000 (instituto municipal de cerámica, instituto municipal de artes plásticas, instituto municipal de música y el instituto municipal de fotografía). Esta quita será afrontada por el municipio, garantizando que los institutos sigan brindando los mismos cursos para los cientos de alumnos matriculados. Más viva que nunca". El texto anterior también se difundió a través de redes sociales mediante *flyer*.

las medidas de las gestiones de Cambiemos y para generar actitudes de oposición frente a las mismas. En este sentido, como iniciativas del área de cultura municipal, tanto la Asamblea como el Frente pueden ser considerados en sí mismos en términos de política cultural participativa[266] que, además, postula al arte como estrategia para la transformación social, ya que busca, mediante iniciativas artísticas y militantes, visibilizar y generar participación y movilización a fin de enfrentar y revertir las medidas de ajuste y desfinanciación del gobierno provincial y nacional[267].

Advierto que la propuesta y el accionar del Frente es afín al modelo de política cultural que guía a la DCC. Si bien, he observado que quienes trabajan en la DCC e integran el Frente no manejan conceptos teóricos específicos, cuando hablan de las políticas culturales municipales expresan: "inclusión social", "universalización de derechos", "fomento del acceso y participación". Según un empleado de la DCC y miembro del Frente (entrevista, 2019): "la cultura siempre ha sido relegada a las clases sociales medias y alta (…) queremos que los bienes y servicios estén dotados para todos en la misma cantidad y con la misma calidad". Según el director de la DCC y referente del Frente, el objetivo de la política cultural municipal es la inclusión "en el sentido de incorporar a la oferta cultural a personas de la clase trabajadora que quizás si no es a través del Estado no tienen esa posibilidad" (entrevista, 2019). En este sentido, han destacado la enseñanza artística, los institutos municipales, los programas de descentralización y han ponderado la política cultural municipal como un caso paradigmático en un contexto de desfinanciación general, pues según el director de la DCC: "en términos de volumen e infraestructura es superior a todos los distritos de la provincia de Buenos Aires" (ídem).

En el Frente hay una disputa entre dos modelos de política cultural, uno anclado en la democracia participativa (García Canclini, 1987) y en la inclusión y otro de corte neoliberal[268]. Según un funcionario de la DCC (entrevista, 2019): "en Avellaneda no hay ajuste en cultura, hay un nivel de inversión que nunca hubo, la idea es instalar a Avellaneda como el polo cultural del conurbano sur". Además, los/as militantes del Frente intervienen en las políticas culturales

[266] Según Vázquez (2015b), estas refieren a: "un conjunto de acciones que comparten la promoción de la *participación juvenil* como objetivo central" (ídem: 31), cuyo fin es "promover acciones y estrategias tendientes a impulsar la organización de los jóvenes" (ibídem: 32)

[267] En este sentido, Vázquez et al. (2017) señalaron: "la pérdida de centralidad del modo tal vez más tradicional de reclutamiento político-partidario, que cede importancia frente a las redes de amigos, cibernéticas y a los vínculos trazados en el mundo educativo, da cuenta de algunas de las transformaciones de la representación política al interior de los espacios político-partidarios" (ídem: 181).

[268] En un caso específico, Raggio (2013) analizó la política cultural en CABA (durante 2000 y 2010) y observó que: "la relativa autonomía de los sujetos en la gestión concreta de los programas, encontró su límite luego de los dos primeros años de la administración macrista, cuando comenzó a consolidarse una orientación neoliberal de la política pública cultural" (ídem: 294).

impulsando iniciativas y fomentando la participación. En este escenario, la política cultural en Avellaneda se diferencia y se opone a la de Cambiemos, y, en este sentido, la gestión municipal y el Frente comparten iniciativas, realizan convocatorias y confluyen en actividades políticas, a fin de visibilizar y rechazar las medidas y políticas neoliberales, denunciar al macrismo y atraer adherentes.

3) La militancia política que asume el Frente Cultural

Abordo la militancia política del Frente haciendo énfasis en cómo se resignifica y asume la territorialidad, la acción directa y la intervención en el espacio público en esta renovada motivación a la participación y al compromiso colectivo vinculado con la gestión municipal. El Frente se constituye desde y en dialogo con la gestión municipal y sus políticas públicas. Según Vommaro (2013), el regreso de las formas institucionalizadas y estado-céntricas de implicación de los jóvenes con la política se produce sobre nuevas bases, así "elementos como el territorio, la acción directa y los vínculos comunitarios se tornaron constitutivos de las prácticas políticas, aun las referenciadas en el estado y sus instituciones" (ídem: 121). A su vez, el concepto "militancia de la gestión" (Vázquez, 2014), me permitirá vincular las experiencias de participación de los/as integrantes del Frente con la dependencia y/o área estatal donde se desempeñan laboralmente, además de observar las tensiones que esa relación conlleva.

3.1 La militancia política del Frente Cultural

La militancia que asume el Frente debe ser analizada en relación con el periodo kirchnerista, pero también en relación con la larga década neoliberal. Así, se resignifican y expresan modalidades alternativas de acción colectiva propias de otras épocas, como la participación en el espacio público mediante la acción directa y a través de formas de protesta e intervención simbólica, artística, política y disruptiva que ponderan el valor de *poner el cuerpo* (Vázquez, 2015a) –como los *escraches* o los *cortes de ruta* de los noventa– o vinculadas con la militancia territorial de colectivos barriales (recordemos que algunos/as militantes participan en centros culturales o espacios municipales como los Puntos culturales). Aunque desde el Frente Cultural no se busca autonomía sino más bien suscitar compromiso y participación política en vínculo con la gestión municipal.

A su vez, el Frente Cultural entremezcla modalidades de participación/militancia propias de espacios *juveniles* kirchneristas (Vázquez, 2015a), pues el compromiso es descripto por sus integrantes en relación con la realización de un conjunto de acciones vinculadas con una militancia "territorial", "estudiantil", "cultural", "comunicacional" y "de gestión". Estas

modalidades confluyen a fin de movilizar, promover la participación, "defender lo logrado", oponerse a las medidas de Cambiemos y "bancar en las elecciones". En este sentido, los escenarios de acción política y militante son el "barrio", el "Estado", "los institutos" y lo "comunicacional".

A través del Centro Cultural se milita "en" el barrio y "para" el barrio (Vázquez, 2014, 2015a), mediante tareas solidarias, charlas, talleres de formación, intervenciones callejeras, cine debate, pintadas, encuentros, ejecución o difusión de acciones y políticas públicas, asistencia a actos y movilizaciones de protesta o de expresión de apoyo y actividades de apoyo a candidaturas. En el plano estudiantil, las acciones se vinculan con la defensa de la educación pública y algunas confluyen con acciones de protesta de diferentes sindicatos docentes. En términos de "militancia en la gestión" se busca defender la gestión municipal y se focaliza en las elecciones de 2019 en apoyo al kirchnerismo, reivindicando sus logros y contraponiéndolos con la gestión de Cambiemos, y difundiendo y mostrando que "la gestión de Macri y Vidal son lo mismo". Por su parte, la militancia comunicacional tiene que ver con producir ideas y argumentos para hacer visible y legitimar acciones de gobierno (Vázquez, 2014), en este sentido, el programa de radio del Frente y las redes sociales cumplen un papel central. Los recursos de la rama "virtual" son centrales como espacios militantes, según Vázquez (2015a) el ciberactivismo se integra al repertorio de acciones militantes en estas organizaciones políticas, complementándolas: "así, la militancia barrial o estudiantil puede nutrirse de los recursos virtuales para favorecer la comunicación y la creación de redes, difundir noticias o información entre sus militantes o, incluso, como vía de contacto y reclutamiento de nuevos activistas" (ídem: 409).

El Frente define maneras de militar que se vinculan con su conformación en términos de espacio cultural, con las experiencias militantes previas de sus integrantes, con el componente generacional y con el uso y apropiación de las nuevas tecnologías y formatos cibernéticos –como medio de acercamiento a la militancia y espacio de participación–. Entre los componentes generacionales de la movilización política que señaló Vommaro (2015), en el Frente observo: la construcción de vínculos con el Estado –con la gestión municipal y sus políticas– a través de un diálogo directo; la acción directa mediante prácticas políticas y artístico-culturales que implican el uso del cuerpo –para desplegar visibilidad social y crear valores y símbolos colectivos–, la apropiación, el uso y la producción del espacio público; el uso de nuevas formas y tecnologías de la comunicación y la información; la juventud como causa pública que produce adhesión y movilización política. Más allá de estas características del Frente, observo que hay un acento puesto en su cualidad de comunidad artística –mediante

la cual se buscar atraer adhesión, participación y movilización–, más que en su componente juvenil.

Como colectivo cultural, el Frente participa de la "gestión militante" pues surge dentro y forma parte de la gestión pública y se define como una "organización política", a su vez, sus militantes entienden el compromiso que asumen vinculado con el trabajo en el Estado y, aunque provienen de diferentes orientaciones políticas, coinciden en oponerse a las gestiones y políticas de Cambiemos. Para abordar el caso del Frente, considero relevante la propuesta de Vázquez (2014), quien destaca la apuesta del kirchnerismo a la construcción de espacios organizativos y de militancia, cuyos activistas se autodefinan como kirchneristas o adhieran al kirchnerismo. Además, la autora muestra articulaciones entre áreas estatales, funcionarios, activistas, "que abonan a la reivindicación *militante* del Estado como a la estatalización de la acción militante en el trabajo en áreas específicas o en torno al impulso de políticas públicas" (Vázquez, 2015b: 52). Me resulta necesario abordar el activismo encarado por el Frente Cultural como «militancia de la gestión», dado que sus activistas se definen como tales "y el repertorio de acciones militantes involucra tareas realizadas «en», «desde» y «para» el Estado". (Vázquez, 2014: 75). A su vez, la "gestión militante" (Vázquez, 2015a) expresa asumir una *militancia* en relación con el trabajo "en", "desde" y "para" el Estado:

> El trabajo *en* el Estado se interpreta como una forma de militancia en tanto representa un modo especifico de *trabajar*: de forma *comprometida*, con *vocación*, con *responsabilidad*, con *pasión*, trabajar muchas horas y sin atenerse a horarios preestablecidos, *comprometerse con lo público*, *ser eficaz*, *acercar el Estado a los barrios*, etcétera (ídem: 410).

La articulación entre prácticas militantes y laborales en la gestión pública se evidencia en el hecho de que los/as principales militantes del Frente Cultural se desempeñan laboralmente en dependencias municipales y participan en el diseño e implementación de políticas públicas participativas e inclusivas. A su vez, tales "militantes de la gestión" (Vázquez, 2014) realizan actividades militantes que exceden sus obligaciones laborales, entre las que se destaca promover la participación y militancia entre los/as artistas, comunicar y difundir las acciones y políticas del área de cultura municipal y del municipio, reivindicar públicamente y defender el modelo kirchnerista y también participar en un colectivo artístico. De este modo, "el «militante», cuya legitimidad era construida en base a su activismo en un barrio, se convierte –por medio de su trabajo en la gestión pública– en un puente entre el territorio y el Estado" (ídem: 80).

Entonces, la experiencia militante del Frente se vincula con la gestión municipal. El colectivo asume una posición política que tiene que ver, para muchos de sus integrantes, con el

lugar laboral que ocupan en el Estado. La militancia del Frente tiene que ver con el compromiso político y con la inserción militante en el Estado, el cual en términos de Vázquez (2015b: 14): "se configura como núcleo de sentido que se articula de diferentes maneras con la militancia, caracterizada como una militancia *por*, para o *desde* el Estado". En cuanto a la primera, Vommaro (2015) expresó que los militantes se definen como activadores de las políticas públicas en los barrios, y en cuanto a la segunda, que es encarnada por "los miembros de la agrupación que además de ser militantes se desempeñan laboralmente en dependencias estatales de diverso tipo" (ídem: 44). Aquí es central el hecho de que el referente del Frente es director de la DCC; esta cuestión tiene que ver con la construcción política del Frente y también con el Estado local y su vínculo con los espacios artísticos culturales. En el apartado siguiente se focaliza en las trayectorias de algunos/as militantes del Frente (que son artistas, trabajadores/as municipales y funcionarios de la DCC), a fin de visibilizar como se da el cruce entre actividad cultural/artística, militancia y trabajo en el Estado local.

Lo distintivo del Frente Cultural es que sus activistas se autodefinen como militantes, peronistas y kirchneristas. Y, aunque, en su mayoría tienen entre 20 y 30 años, no se presentan como jóvenes u organización juvenil, ya que lo que el Frente se propone es llegar a los/as artistas no involucrados/as –como generación a movilizar políticamente–, con el objetivo de generar volumen en vista a las elecciones 2019. En estos términos, más allá de que se presenta como un colectivo artístico, el Frente es una acción militante en sí misma que se propone seducir a artistas alejados/as de la participación política, para que se inicien y se sumen a la militancia. Según su referente (entrevista, 2018), sus integrantes provienen "del palo de la cultura, las artes, los centros culturales, la militancia del Centro Cultural *Alas del Sur*. La mayoría somos de la gestión [municipal]". Este último dato es revelador, dado que, la mayoría de los/as militantes –jóvenes y artistas– del Frente ocupan un puesto laboral en la DCC y militan para la gestión municipal; esta cuestión viene a ser un rasgo generacional del Frente.

En palabras de una música y militante del Frente, quien se desempeña dando clases en los Puntos Culturales, el Frente Cultural "es una organización de músicos, de artistas en general, son todos parte de Cultura, son todos trabajadores de los puntos culturales, gente que trabaja en la Dirección, que trabaja en el Teatro Roma la que participa del Frente" (entrevista, 2019). Incluso varias personas que tienen contacto con el Frente reconocen a sus militantes como "los chicos de Cultura"[269] (notas de campo, 2019). En este sentido, propongo pensar al Frente como una forma de "militancia de la gestión" (Vázquez, 2014), ya que "se trata de experiencias en

[269] Así se refirió una vecina al hablar por teléfono y comentar que asistió al Centro Cultural *Alas del Sur*.

las cuales las causas por las que se participa, y la manera de hacerlo, poseen estrecha vinculación con la dependencia estatal –e incluso con el área– en la que sus miembros se desempeñan laboralmente" (ídem: 75). En palabras de Vázquez (2014: 75):

> Se consagra así, no solo una forma de entender el activismo que se relaciona con el trabajo en el Estado y con el desarrollo de una forma de gestión de lo público a partir de valores que se reconocen como «militantes», sino además una forma de tramitar los compromisos que involucran al Estado como objeto de sus acciones. En síntesis, los activistas se definen como «militantes de la gestión» y el repertorio de acciones militantes involucra tareas realizadas «en», «desde» y «para» el Estado.

Asumo que la condición de trabajadores/as municipales es central para comprender la creación del Frente, no solo porque militan apoyando el gobierno local sino, además, porque son las redes laborales en el Estado las que explican la construcción de vínculos políticos entre ellos/as. Pese a lo dicho, la relación entre trabajo estatal y militancia es tensionada por algunos/as empleados/as municipales que no militan formalmente pero que en ciertas ocasiones fueron llevados/as a marchar con el Frente, puesto que, en algunas charlas informales, me han comentado que por el hecho de ser empleados/as municipales se les pide que participen sin tener en cuenta sus voluntades individuales –aun así, dijeron compartir las ideas y demandas del Frente–.

Es de destacar que también hay un grupo reducido de integrantes sin experiencias previas de militancia, que se acercaron a partir del interés cultural y/o artístico, por compartir el rechazo hacia las medidas de ajuste de Cambiemos o por oponerse al macrismo. Observo así, la confluencia de un grupo de personas que se inicia en la militancia y otro grupo que tiene trayectorias militantes previas, que viene participando en otras experiencias y hasta trabajando en la gestión. El Frente permite entender la configuración de un modo generacional común de socializarse y participar políticamente en vínculo con el Estado. La elaboración de causas militantes tiene que ver con los reclamos y las demandas que el colectivo realiza, principalmente, ante las medidas de ajuste y el recorte presupuestario del gobierno provincial. Lo dicho se evidencia en el hecho concreto de que los/as artistas que no contaban con una tradición militante, comenzaron a movilizarse y a generar manifestaciones colectivas de resistencia debido a las medidas de desfinanciación realizadas por el macrismo.

Los/as integrantes del Frente que trabajan en el área estatal tendieron a marcar una tensión en ese doble posicionamiento que asumen. De este modo, un miembro de la DCC y militante del Frente expresó no estar de acuerdo con asumir la militancia desde el Estado: "no estoy de acuerdo con militar la gestión, sí estoy de acuerdo con militar la conducción política de Jorge Ferraresi, porque con mis compañeros encontramos en este conductor la posibilidad

de transformar la realidad" (entrevista, 2019). Según sus dichos: "militante se es, es una forma de vida, no es una camiseta que se ponga y se saque para movilizar. Milito no a la gestión municipal, sino que milito la posibilidad de transformar la realidad y la posibilidad que me da la gestión para transformar la realidad" (ídem). En tal sentido, el entrevistado separó su actividad laboral, que tiene que ver con generar eventos culturales: "me ocupo de la producción técnica, logística y artística de los eventos", de su tarea política "que tiene que ver con generar consenso en distintos espacios políticos" (ídem). Pese a ello, asumió que la incumbencia entre militancia y trabajo estatal es central[270]:

> Por un lado a la gestión le dedicamos muchísimo tiempo de calidad, muchísimo cuerpo y todo el conocimiento que tenemos, pero militar militamos en el Frente Cultural en este caso, en nuestra organización política. Para mi ninguna de las dos cosas está exenta de la otra. No se puede gestionar sin ser parte de la política, o sea es ser una especie de maquinita que lo único que hace es asumir tareas administrativas. Por otro lado, si se puede hacer política sin estar adentro de la gestión, pero al estar adentro de la gestión tenes más posibilidad de gestionar recursos, de conducir. No estoy de acurdo con militar la gestión, es algo vacío, no voy a militar al Estado en sí, sino a una conducción política (ídem).

Por otro lado, el referente del Frente Cultural y Director de la DCC asumió su militancia como desempeñada laboralmente desde la gestión municipal; para él, primero está su ser militante, el cual le permite comprender el sentido de las cosas y asumir sus responsabilidades encuadrándolas como "un acto de militancia de amor a la patria" (entrevista, 2019). En este sentido, expuso: "nosotros nos debemos a nuestro pueblo y si uno no es militante eso no lo puede entender jamás. Son las 9 de la noche y estás trabajando, si no lo entendes es difícil que la cosa salga" (ídem). Según sus palabras, asume una relación directa entre el trabajo estatal y la militancia: "creo que un funcionario público, aquellos que tienen posibilidad de conducir o lugares importantes donde hay definiciones, tiene que ser militante de cajón (…) y asumir desde la militancia el objetivo de una patria libre y soberana" (ídem). Si bien asume perseguir una misma tarea, ve diferencias pues "en el laburo en lo político uno tiene más grado de libertad, yo puedo accionar y decir cosas que en la gestión no puedo. Yo no puedo ponerme a discutir a las puteadas, en la política si lo puedo hacer, es necesario el debate" (ídem).

[270] Según el entrevistado, este vínculo tiene implicancias en el trabajo territorial, pues, según expresó: "la mejor forma de resolver una demanda en un territorio es generando alguna organización y elevándola al área estatal que corresponde. Si vos te organizas además de un territorio, en varios territorios, en una organización política y podes hacer que distintos referentes de esa organización puedan estar adentro de la gestión para poder resolver esas demandas de manera más ágil, es un círculo virtuoso. Entonces, si vos adentro de la gestión, está dividido el poder equitativamente en función de la cantidad de gente que tiene cada organización, en función de la capacidad de acumulación de poder, creo que sería lo ideal si toda la comunidad estuviera organizada y todos esos referentes tuvieran espacio adentro del poder y la toma de decisiones sería más democrática. Entonces, para mí la implicancia tiene que ver con posibilitar la ejecución de la democracia dentro de la gestión" (2019).

Según este entrevistado, las tareas o actividades militantes tienen que ver con lo coyuntural, en este sentido expuso que en la campaña del año 2019 estuvieron "muy activos en la mesa de campaña fiscalizando, generando intervenciones callejeras para poder arrimar algún voto. Digamos, ponerle el cuerpo a cuerpo a la campaña política" (entrevista, 2020). Según expresó, lo que destaca a la militancia del Frente Cultural es que a la campaña tradicional le suma intervenciones que le dan un atractivo especial: "en las mesas de campaña, al volantito y la cosa típica le sumamos alguna intervención, le sumamos los juegos de *kermesse*, le sumamos cosas distintas, atractivas que puedan encarar al vecino, interpelarlo de otra manera" (ídem).

Retomando los planteos de Vázquez (2014, 2015b), en el caso del Frente advierto procesos de politización juvenil –que tienen que ver con el rol transformador del arte y la construcción de lo político desde lo *performático*, lo corporal, lo estético y lo virtual– en torno a áreas y programas estatales que encuentran dos elementos singulares. Por un lado, la militancia en la gestión se asocia con áreas que articulan las causas militantes con el tipo de intervención cultural llevada adelante. En ese sentido, no se trata de ámbitos de recepción de militancias partidarias en el Estado, o viceversa, sino de la producción de causas militantes "en", "desde" y "para" el Estado. Y por otro lado, la experticia del trabajo en el área se convierte en el principal insumo para el desarrollo de acciones militantes en la esfera cultural. El contexto local durante el periodo abordado –marcado por políticas de ajuste presupuestario y el aumento tarifario– permite comprender las condiciones sociológicas de posibilidad para la creación de nuevas formas de militancia, como el Frente Cultural. El cual revitaliza formas de participación barrial más habituales para los/as jóvenes y las relaciona con el desarrollo de militancias desde el Estado; con el propósito de incorporar a nuevos actores como los/as artistas que no mostraban una vinculación directa con las instituciones políticas o con formas de militancia política. Y, además, configura nuevas formas de militar que reincorpora y resignifica modalidades de los años noventa y de la militancia juvenil kirchnerista.

3.2 **Hitos que movilizan adhesiones militantes en el Frente Cultural y trayectorias militantes de sus integrantes**

Vázquez et al. (2017) han identificado en 2008 la apertura de un ciclo de movilización e ingreso a la militancia juvenil, aunque la perspectiva de los jóvenes militantes aparece entrelazada en las narrativas a hechos vividos como hitos en las experiencias sociales y personales como las protestas de 2001 o el inicio de la gestión de Néstor Kirchner en 2003. Dichas cuestiones configuraron un contexto de oportunidad para entrar a la política. Según Vommaro (2015), "la capacidad organizativa, la visibilidad pública y el renovado interés de

muchos jóvenes de la región en la participación política y el compromiso con cuestiones públicas configuran una coyuntura" (ídem: 57). Según expuso, existen agrupaciones (de centros culturales):

> Que son activos protagonistas de los conflictos y movilizaciones en sus territorios de acción específicos. Los jóvenes (…) han construido colectivos y asociaciones, que expresan sus formas singulares de participación y compromiso con lo público y con la transformación de la realidad en la que viven (Vommaro, 2015: 12).

En el periodo 2015-2019, atravesado por la profundización de la grieta política, donde desde los medios hegemónicos se apostó por desprestigiar a la política y a sus representantes, se apostó a la cultura y a la profundización de un modelo político desde el espacio militante del Frente. En este sentido, desde el Frente Cultural, durante gran parte del año 2018, se movilizó en pos de visibilizar y enfrentar a las políticas de ajuste en educación y cultura, con el fin de generar participación y movilización ciudadana. Sostengo que el contexto electoral y de crisis social –y la crítica de la que fue objeto– propició la apertura y/o intensificación de diferentes formas de resistencia y que, en el caso del Frente, actuó como principio de identificación que promovió la movilización política –en oposición al macrismo– y el ingreso a la militancia de personas enfrentadas a las gestiones de Cambiemos y sus políticas –a las cuales conciben como neoliberales–.

Asumo el carácter político (Bonvilliani et al., 2010) del Frente Cultural y concibo a la militancia que asumen sus integrantes como un proceso (Fillieule, 2015), por ello tuve en cuenta el paso a la acción, la predisposición a la militancia y los momentos de interés en la acción militante. Como se vio, el Frente se presenta como una forma de participación colectiva en defensa de la educación y la cultura y en defensa de un proyecto político inclusivo y participativo. Sostengo que para abordar el compromiso militante de sus integrantes es necesario considerar las condiciones objetivas que favorecen la participación (Pudal, 2011) y las disposiciones subjetivas que posibilitan una experiencia social de participación (Fillieule, 2015). Desde esta perspectiva, Fillieule (2015) propone articular "un análisis comprensivo de las razones para actuar propuestas por los individuos junto a la objetivación de las posiciones sucesivamente ocupadas por estos" (ídem: 211). Es así que busco caracterizar los hitos políticos que movilizan adhesiones militantes en esta coyuntura y focalizar en los repertorios de acción y las maneras en que los/as integrantes del Frente elaboran causas militantes, categorías autoidentificatorias y esquemas interpretativos que fundamentan la participación.

Es interesante considerar los vínculos generacionales que unen a quienes integran el Frente, los cuales tienen que ver, no solo con la mera contemporaneidad cronológica

(Mannheim, 1993), sino con estar expuestos a fenómenos socioculturales similares y con la identificación de problemas comunes que se expresan en una experiencia alteradora y de ruptura (Lewkowicz, 2004). En este sentido, las políticas del macrismo son percibidas como un problema por quienes integran el Frente y, a la vez, son las que promueven el vínculo generacional del colectivo, que elabora la necesidad de superarlas mediante prácticas colectivas. Según Vommaro (2013), la dimensión política de la configuración generacional se da cuando, además del reconocimiento de un "nosotros", existe una coincidencia frente al rechazo del orden establecido. El autor planteó la necesidad de una definición amplia de política para entender "aquello que puede propiciar los procesos de subjetivaciones comunes dentro de la creación de prácticas disruptivas que disputan generacionalmente asuntos centrales de la vida pública" (ídem: 100).

Además de promover políticas e instituciones culturales activas e inclusivas y una variada oferta cultural, entre 2015-2019, la gestión municipal promovió la participación, la movilización política y propició acciones de resistencia y confrontación contra el macrismo. Las políticas de ajuste en cultura y educación, por parte del macrismo, permite comprender las condiciones sociológicas de posibilidad para la creación de nuevas formas de militancia como el Frente Cultural, pues algunos/as de sus militantes las postulan como un hito que funda compromisos políticos y marca el inicio de sus carreras militantes en el Frente. Es así que "la crisis de los Institutos de Arte", que causó protestas públicas por parte del Frente y la presentación de un recurso de amparo ante la justicia por parte del intendente, puede leerse como un hito que propició la participación política, promovió la movilización y el ingreso a la militancia de personas, algunas desvinculadas con la política –lo que contribuyó a la confluencia de una unidad de acción–, y se consagró como una causa pública que enmarca generacional y colectivamente un sentido movilizador de adhesiones (Vázquez, 2015a).

El ajuste presupuestario fue enfrentado por los/as artistas del Frente, que son estudiantes, docentes, graduados/as de los Institutos de Enseñanza Artística y militantes –en su mayoría de la gestión–, ciudadanos vinculados con diferentes ramas artísticas y de la educación; también hay vecinos/as que participan de diferentes movilizaciones y manifestaciones públicas organizadas por el colectivo. Lo que une a este conjunto de personas es la defensa de la educación pública y de los Institutos de Arte, pero también el rechazo al ajuste presupuestario, a los *tarifazos* y el apoyo a otras causas y luchas (como la del feminismo, la docente o la de los derechos humanos). Entonces, no solo la quita de subsidios en cultura y educación, sino también las políticas neoliberales del macrismo, pueden entenderse como acontecimientos que marcan hitos generacionales y que promueven la militancia del colectivo.

Desde la organización interna del Frente se comprende que: "lo que unió fue el ir en contra de Macri", "la iniciativa nace a raíz de las políticas empleadas por este gobierno de turno. En defensa de la cultura" (entrevistas, 2018). Según expresaron públicamente sus integrantes [*Radio Cítrica*, 02/07/2018]: "lo que nos une a todes es combatir lo que pensamos que está mal, el gobierno de este momento no nos representa [en referencia al gobierno nacional y provincial], venimos de diferentes corrientes políticas, buscamos resistir a los avances neoliberales". Según el referente del Frente y director de la DCC (entrevista, 2019): "la política cultural del macrismo es nula, desaparecieron el Ministerio de Cultura, han echado a miles de trabajadores, desfinanciaron. No les importa la cultura y lo que se dio es la espectacularidad que en un marco electoral sirve".

Para entender el vínculo generacional que une a los/as artistas del Frente es necesario situarles como beneficiarios de políticas culturales municipales, inclusivas y activas; y a su vez, como receptores de políticas de ajuste que la gestión provincial implementa en educación y cultura, y que afecta a los/as artistas y a los Institutos con los que se vinculan. Estas personas comparten condiciones de existencia, participan de los mismos acontecimientos y construyen sentidos comunes de rechazo hacia las políticas de ajuste, y eso es lo que les vincula como generación política. Según Vázquez (2015a), el activismo juvenil está asociado "a una serie de razones por las cuales en determinado contexto sociopolítico es posible militar" (ídem: 425). En este sentido, las causas militantes del Frente son, por un lado: "la defensa de la educación artística y publica", la cual es considerada por sus militantes como: "la razón por la que luchamos colectivamente", y, por otro lado: "poner en crisis la gestión de Vidal y Macri" (notas de campo, 2018).

Estas causas colectivas tienen que ver con cómo se construyen marcos de interpretación comunes a partir de hechos que, en un momento particular, encuentran condiciones de elaboración común y atribución de responsabilidades. Así, lo que explica la construcción del Frente es la elaboración de una causa: "poner en crisis las gestiones macristas", que hace a la producción de interpretaciones comunes y de aspectos por los que, en estos momentos, vale la pena articularse, luchar, comprometerse, en el Frente Cultural. Lo descripto da cuenta de cómo "se construye un contexto de oportunidad política para la elaboración de una causa pública, el ingreso al activismo y la objetivación de una serie de significados en torno a la militancia" (Vázquez, 2015: 401), que tienen que ver con defender los derechos logrados –en momentos de ajuste y políticas neoliberales–, bancar la gestión municipal y militar las elecciones.

Sobre las trayectorias militantes de quienes trabajan en la municipalidad e integran el Frente Cultural, me interesa resaltar el caso de tres personas que además se dedican a la

actividad musical orientada al rock: uno de 27 años, otro de 30 años –ambos trabajan en la DCC– y una de 23 años que trabaja en un Punto Cultural. Las tres personas se dedican a la música y a la militancia desde la adolescencia y expresaron tener trayectorias militantes previas al Frente vinculadas con el arte, la cultura y la educación, por lo que recrean saberes militantes previos. El primero es un músico y militante que asume tareas de gestión en la DCC, se ocupa de la logística, técnica y programación artística para los eventos del territorio y de generar lazos con instituciones y organizaciones. Según relató, si bien siempre escuchó música y hubo información política y cultural en su entorno familiar, recién mostró interés a sus 15 años cuando se quebró la clavícula jugando *rugby* y empezó a tocar la guitarra: "conocer la música, el arte, la cultura, me rompe la cabeza"; y le pidió a su hermano –que militaba en organizaciones populares– que lo lleve "a conocer la villa y la organización en la que militaba". Según expresó, "conocer la tarea que hacían en el barrio me transformó". Sus ganas de militar y participar, según explicó, surgen de las injusticias que ve en la realidad social latinoamericana. Entonces, a sus 15 años comenzó a militar, cuando ingresó a un grupo de percusión (en una plaza de Gerli) donde tomaba clases y compartía reflexiones sobre lo que acontecía en esa época (año 2007).

> entré a través de la música, se juntaban los sábados. Empecé ahí porque mi hermano militaba en Chicos del Sur, en Lomas, y uno de ahí también formaba parte del colectivo Trakatatraka, ellos hacían actividades en las plazas, desde la cultura, tenían un bloque de percusión y hacían cine al aire libre, mate-debate y actividades para la comunidad.

Según contó, luego de un año de militar en Trakatatraka, una parte de ese grupo de percusión comenzó a militar partidariamente en La Cámpora y otra parte decidió seguir militando desde la cultura y sin bandera partidaria, esta última fue su elección. En 2009 se armó un dispositivo cultural dentro de una Sociedad de Fomento de Piñeyro. Allí, se hacían celebraciones de fechas patrias, populares y carnavales y funcionaba el dispositivo de educación popular Barrio-Escuela, "para niños de entre 5 a 12 años, con talleres de formación artística, apoyo escolar y murga". A sus 17 años comenzó a dar clases de guitarra en este espacio. El proyecto "era una organización de vecinos, algunos apartidarios y otros muy politizados, que tenían ganas de transformar su realidad, su territorio. Era autogestivo, *ad-honorem* y tenía mucho trabajo en el territorio… se buscaba el cuidado de la naturaleza" y duró tres años. Si bien, el entrevistado, "tuvo diferentes banderas, no se casó con ninguna, por la propia caracterización de la construcción de esta organización".

Ahora me centraré en el recorrido militante del actual Director de la DCC, quien es referente del Frente Cultural, músico y estudiante de la Licenciatura en Gestión Cultural de la

UNDAV. Ubicó su "despertar militante" en 2008, con "la 125"[271], y expresó: "ahí me empiezo a involucrar en los centros culturales, en el *Patas Arriba*. Empezamos a vincularnos no como una militancia política tradicional sino más vinculado a la cultura pero con una posición muy clara con respecto de qué lado de la vida uno se encuentra" (entrevista, 2020). Luego, señaló en 2011 "la conformación de la Descamisados, la Juventud Peronista Descamisados sede Avellaneda", momento en que se incorporó formalmente a la militancia política partidaria, y en 2017 "la conformación del Centro Cultural *Alas del Sur*, un proyecto construido con amigos y amigas". Según expresó, su militancia se vincula con cuestiones culturales y se encuadra en una organización política. Manifestó militar y movilizar por la causa del pueblo, por "una patria libre, justa y soberana".

Por su parte, la música entrevistada estudia en la EMPA, se vincula laboralmente con la municipalidad (es mensualizada), participó en el Foro de Cultura, en la Mesa de Música e integra el Frente Cultural. Además, participa en un Frente de Estudiantes de Artística (FEA)[272], conformado en 2017, el cual incluye a escuelas de arte del conurbano bonaerense. Su vínculo con la música comenzó desde chica por su entorno familiar, su padre es guitarritas y estudió en la EMPA. Desde el año 2015 trabaja dando clases de canto en un Punto Cultural de Sarandí, aunque señaló que "más que música son actividades culturales" (entrevista, 2019). Su objetivo es "que más alumnes tengan la posibilidad de crecer como músicos y a pesar de estar en un barrio hacer el enganche para que sigan estudiando música" (ídem). De los Puntos Culturales y de las políticas de la DCC, destacó las oportunidades que se brindan "para que los vecinos puedan ir a las actividades que no pueden pagar". En este sentido, refirió que su trabajo es militante, pues según expresó:

> es estar con chicos, salir a la calle, buscar gente, escuchar sus realidades, escuchar no solamente que te dicen, vos le vas a ofrecer un taller de canto, guitarra y te dicen "no tengo ni para comer y aunque sea gratuito no me puedo movilizar hasta ahí", entonces también es ver la realidad del otro y a pesar que uno está un poco mejor, poder ayudar (ídem).

[271] La Resolución 125/2008, durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, establecía retornar hacia un sistema móvil para las retenciones impositivas a las exportaciones de soja, trigo y maíz. En este contexto, se generó un arduo conflicto entre el kirchnerismo y el sector empresario de la producción agro-ganadera, el cual tomó medidas de acción directa contra la Resolución (paro agropecuario patronal, *lock out* y bloqueo de rutas). Finalmente, la Resolución quedó sin efecto luego de pasar por el Senado.

[272] Asume una militancia estudiantil en el FEA, como representante de la EMPA, donde milita en el Centro de Estudiantes. Según expresó en una entrevista (2019): "en este Frente luchamos por las escuelas que están en una condición deplorable, muchas con peligro de derrumbes, falta de luz, problemas con el agua, con el gas, y eso nos pone en peligro a nosotros que vamos a estudiar ahí. Articulamos con otras escuelas, ahora estamos yendo a la Jefatura distrital porque tenemos un problema de luz, y entonces para resolverlo nos unificamos todas las escuelas como para poder en masa combatir esto porque si no te dan bola".

Comenzó su militancia ligada al kirchnerismo, militando en La Cámpora, en la Eva Perón, la JP, y cuando empezó a profesionalizarse fue por el lado de la música. Señala que la muerte de Néstor Kirchner la impulsó a militar, cuando a sus 12 años ingresó en La Cámpora de Avellaneda, impulsada también por el ataque que los medios hegemónicos dirigían contra tal agrupación. Según expresó: "en plaza Alsina estaban sumando gente, me acerqué y estuve tres años participando de un frente secundario". Según comentó, su interés por el gobierno de Néstor se dio porque: "veía que estábamos mejor. Cuando empezas a tomar vacaciones, a comer mejor, a salir a lugares más caros que antes no podías, decís: «esto está bueno y tiene que perdurar»". Luego de esa experiencia militante, ingresó a la Eva Perón (donde militó por seis años) y comenzó a trabajar en los puntos culturales. Sobre su participación en el Frente Cultural, relató que aunque no asiste al *Alas del Sur*, milita yendo a actividades, marchas, eventos, movilizaciones e intervenciones públicas del Frente. Enfatizó la importancia que en el Frente se le da a sumar gente y militantes: "en las marchas somos como de juntarnos y hacer una masa para poder tener más fuerza". Ademan, expresó asumir tareas militantes como parte de la gestión, dado que ha militado en la Eva Perón y actualmente en el Frente Cultural.

En los relatos de estas tres personas pude registrar concepciones del arte, la cultura, la política y la militancia como herramientas de transformación social. Según expresó el primer músico militante de la gestión (entrevista, 2010):

> Que vos utilices al arte como una herramienta de transformación social es una actitud, lo mismo con la política, vos podes utilizarla para enriquecerte a tus amigos y a vos mismo o para transformar la realidad. La política también es el arte de transformar la realidad. Cuando las dos cosas van de la mano creo que es la conexión más virtuosa. Ahora si pensamos en el arte desde un punto de vista más académico también es una herramienta de contención social, los distintos lenguajes artísticos te permiten conectarte con otros, te permiten formar lazos sociales, que es todo lo que no quiere el imperialismo. O sea, la cultura del individualismo, del sálvese quien pueda, del me quedo adentro de mi casa mirando *Netflix*, es todo lo contrario de lo que propone el arte. Entonces yo creo que sí, tienen una conexión estrecha y que cuanto más aprendamos del arte y de la política el mundo va a caminar por un lado mejor.

El músico director de la DCC y referente del Frente Cultural consideró que el arte es una herramienta política y que tiene potenciales transformadores a nivel social. En este sentido, remarcó la experiencia de los Puntos Culturales donde se genera socialización y lazos de comunidad. Estos espacios, según expuso (entrevista, 2019):

> trasciende la cuestión de la transferencia de una técnica, se ponen en juego muchas cosas, se conforma comunidad, o sea, grupos de personas que se conocen, que se enamoran, que se pelean, que discuten de los temas cotidianos, políticos y hasta filosóficos. En este sentido el arte es un gran disparador para generar comunidad, en el caso específico de los Puntos Culturales que es lo que yo tengo más cerca y puedo hablar.

Por su parte, la música y docente del Punto Cultural consideró al arte como una herramienta política: "porque das un mensaje y lo das desde otra postura, no desde la postura de: «me pongo una remera y voy a hablarte de política», sino desde la música, desde algo lindo, creativo, para escucharlo la gente lo toma de otra manera" (entrevista, 2019). Señaló a la militancia como forma de transformación social, pues asumió que "para que cambien las cosas hay que hacerse cargo y poner el cuerpo", "estar presente siempre que se necesite"; según manifestó milita por empatía y solidaridad. A la participación, lo colectivo y la acción colectiva le asignó importancia por el hecho de generar lazos "con músicos, con artistas de diferentes áreas", "juntarnos a hacer un mural, a hacer un asado porque más allá de la militancia compartimos experiencias personales, como compartir un encuentro, lo colectivo es importante y se pueden generar un montón de cosas re piolas" (ídem).

Advierto que a fin de atraer a artistas alejados/as de la política, el Frente se muestra como espacio alternativo de producción política vinculado con lo cultural y territorial. Sin embargo desde su origen se presentó como una organización política (y así lo expresaron sus integrantes), con carácter público, conflictivo y colectivo (Vommaro, 2013). De este modo, sus integrantes asumen una militancia que tiene que ver con defender los derechos logrados por las gestiones kirchneristas, visibilizar conflictos y formular reclamos y demandas hacia las gestiones de Cambiemos, y crear adhesión y reclutamiento militante. Como se vio, el proceso electoral es central para analizar el accionar del Frente, el cual se posicionó en la campaña apoyando al Frente de Todxs –fórmula presidencial formada por Alberto Fernández y Cristina Fernández de Kirchner–, considerándolo un modelo nacional y popular; y se enfrentó a Juntos por el Cambio –encabezado por Mauricio Macri y María Eugenia Vidal– por considerarlo neoliberal. Entre los/as activistas del Frente se configuró un repertorio de acciones militantes vinculado a "militar la campaña"[273], participando mediante la intervención del espacio público –tratando de impulsar una crítica social, a través de reivindicar las políticas públicas y medidas del kirchnerismo y denunciar las medidas neoliberales del macrismo– y acompañar en la campaña electoral a fin de conseguir participación y votos de los/las vecinos/as. A continuación, abordaré las intervenciones artístico-culturales que se realizaron en pos de tal cometido.

[273] Tal como señaló Vommaro (2015: 44): "todo esto va acompañado por la apertura de espacios políticos para los jóvenes. En este sentido, la militancia de estos años incluye asumir responsabilidades legislativas o de gestión en el estado. De esta manera, entre los militantes de muchas agrupaciones kirchneristas aparecen términos como *militar una ley*, *militar una política* –pública– o *militar una campaña*".

4) Intervenciones artístico-culturales del Frente Cultural que promueven la participación y la adhesión militante/política

Dado que los/as militantes del Frente conciben al arte como una herramienta para la transformación social y para la lucha política, buscan trabajar desde lo simbólico, expresivo y político para "sensibilizar y concientizar políticamente al pueblo" [documento oficial]; entienden que "para ganar la conciencia del pueblo, primero debemos ganarle el corazón" [ídem]. Entonces, a fin de manifestar y movilizar contra gobiernos que consideran neoliberales –con el propósito de generar adhesión política, reclutamiento militante e influir en los resultados eleccionarios–, los/as militantes del Frente asumieron una acción colectiva y realizaron intervenciones artístico-culturales –públicas y políticas– en pos de visibilizar que el ajuste presupuestario, la suba de tarifas y la crisis social son producidas por el gobierno nacional y provincial del Frente Cambiemos.

Considero que para realizar la acción colectiva en el espacio público[274] los/as integrantes del Frente elaboran argumentos, ponen en escena conflictos, actúan e interpretan una dramatización, una *performance,* con la intención de impactar en el espacio público y movilizar a los/as vecinos/as. En estas intervenciones el gobierno nacional y provincial, el neoliberalismo y el Fondo Monetario Internacional (FMI)[275] son presentados –mediante puestas en escena– como los enemigos de la patria, los responsables de la crisis y convertidos en problema público. De este modo, los/as integrantes de Frente se han presentado en el espacio público y virtual, denunciando al macrismo y dirigiéndose al público, tratando de fomentar la crítica hacia las gestiones nacional y provincial. En este sentido, la actuación del Frente puede entenderse en términos de movilización que no sólo busca cuestionar el orden social sino también generar cambios.

Turner (1982) consideró a la *performance* como acto creativo de retrospección donde el significado se escribe a los eventos y fragmentos de la experiencia. Las *performances* serían prácticas vinculadas a experiencias de la comunidad, las cuales moldean las experiencias y generan vivencias. En este sentido, a través de las intervenciones culturales/artísticas y públicas, el Frente ha retratado los conflictos provocados por las medidas del macrismo (consideradas de corte neoliberal) y ha dado cuenta y explicado la situación de crisis social atravesada por la

[274] Entiendo que el espacio no es algo dado sino que está siempre siendo construido e imaginado. Según Gupta y Ferguson (2008), en el espacio pulverizado de la posmodernidad, el espacio ha sido re-territorializado lo cual implica la emergencia de nuevas formas de experiencias. En este sentido, las intervenciones, que el Frente realiza en el espacio serán concebidas como móviles.

[275] Organización financiera internacional con sede en Washington, Estados Unidos. Brinda asistencia financiera a los países miembros a cambio de imponer políticas que apuntan a reducir el gasto público, condicionando, de esta manera, la política nacional de los Estados.

comunidad (en términos de drama social). Siguiendo a Avenburg (2012), y a los enfoques en los que se centra,[276] propongo abordar a la *performance* como formas de expresar, interpretar, recrear y crear experiencias (Turner, 1982). Las acciones *performativas* del Frente tienden a recrear ideas, valores, sentidos y significados del colectivo, que pueden transmitirse e incorporarse en las personas, dado que al ser "actuadas", "actúan" en ellos/as mismos/as, es decir, les modifica. En este sentido, el Frente Cultural es una experiencia móvil, *performativa*, pues se constituye en la propia experiencia de las personas que lo transitan.

Los motivos por los cuales el Frente Cultural ha llamado a la movilización y ha buscado promover –y otorgar sentido a– la acción colectiva, el compromiso y la participación política, tienen que ver con la crisis social que es considerada como causada por las políticas neoliberales de las gestiones macristas. En este sentido, la suba de tarifas, el ajuste presupuestario y la protesta social son temas en torno a los cuales las situaciones son problematizadas, las reivindicaciones definidas y los programas de acción diseñados; además, son las cuestiones que movilizan adhesiones militantes y generan la acción del colectivo. En el campo observé que los motivos que el Frente expone en sus intervenciones públicas son aceptados, pues las personas (en la vía pública y mediante redes sociales) demuestran apoyar el accionar, los motivos y las reivindicaciones de los/as militantes. En general, los/as vecinos/as que se sumaron a participar en las intervenciones como quienes transitaron fugazmente por la vía pública, adhirieron a las demandas del Frente y expresaron coincidir en el malestar por la situación socio-económica del país –criticando las medidas del gobierno provincial y nacional, como la suba de tarifas–.

4.1 **Intervenciones artístico-culturales en el espacio público**

Las acciones e intervenciones del Frente (charlas, talleres de formación, murales, intervenciones callejeras, cine debate, radios abiertas y recitales) buscaron visibilizar el ajuste, denunciar y enfrentar las políticas del gobierno nacional y provincial, y promover la concientización y participación ciudadana. En este caso, la cultura es una herramienta que utilizaron para tramitar reclamos políticos. La tensión entre las demandas del Frente y las políticas del macrismo se evidenció en los dichos de un miembro (entrevista, 2018): "tenemos que organizar a los trabajadores de la cultura para darle pelea a Macri". En las convocatorias para estas intervenciones se recurrió a simbología patria a fin de promover la participación de la población. En este sentido, con el lema "La Patria de pie y en la calle", en 2018 se realizó una intervención artística en la Avenida 9 de julio con la consigna: "Súmate a intervenir

[276] A saber: Bruner 1986; García 2005; Turner 1982, 1985, 1986 y 1987.

artísticamente la 9 de julio". A su vez, en la *Campaña Capitana contra el ajuste*, durante septiembre de 2018, se usó el lema "Súmate. Quien no lucha, es cómplice"; y se explicitó que "Vidal quiere sacar el 100% del subsidio a los Institutos Municipales de Arte". Así se elaboró un sentido del deber militante basado en el compromiso, donde el pueblo debe movilizar y ocupar las calles para enfrentar y frenar el ajuste; mientras que, quienes no participan pasan a ser concebidos como cómplices.

El activismo del Frente se centró en la presencia e intervención artística del espacio público, como forma de protesta y movilización que es legitimada por la gestión municipal que llamó a ocupar las calles como espacio de encuentro, denuncia y resistencia[277]. Esto muestra cómo el Estado municipal impulsó y propició el desarrollo de estas acciones culturales desde un Frente que no es estatal en términos estrictos pero que reconoce puntos de continuidad con los principios de visión y acción del gobierno local. El Frente desplegó acciones e intervenciones colectivas –culturales y artísticas– en el territorio, mediante puestas en escenas, con el fin de visibilizar el conflicto, denunciar la crisis, criticar y discutir públicamente las políticas y medidas del macrismo, generando adhesión y reclutamiento militante. Así, el espacio público fue tensionando, ocupado, reapropiado y resignificado mediante la acción directa (Vommaro, 2015), lo cual expresa el "proceso de politización del espacio que territorializó las prácticas políticas" (Vommaro y Daza, 2017: 106) que se venía gestando antes de la crisis del 2001. Por su parte, Infantino (2020) señaló que las experiencias arte-transformadoras contemporáneas actualizan y resignifican las propuestas artístico-políticas pre-dictatoriales recuperando la ocupación del espacio público como potencialidad crítica del arte[278].

En las intervenciones del Frente es recurrente el uso de imágenes y símbolos patrios como la bandera argentina con la inscripción: "Vidal para la mano. Basta de recorte en cultura y educación", y la imagen que oficia de logo del Frente (la cara de María Remedios del Valle) pintado con *stencils*. Los *semaforazos* fueron la forma de intervención del espacio público más usada por el colectivo para visibilizar el recorte a los Instituto Municipales de Arte (anunciado por la gestión provincial) y criticar el ajuste en cultura y educación. Durante septiembre de 2018, se movilizaron estudiantes, docentes, trabajadores/as, sindicatos, jóvenes, integrantes del

[277] El mismo intendente en sus actos llamó a la movilización y participación como modo de lucha contra el ajuste y la crisis, lo cual se concibe como una oportunidad para militar (notas de campo, 2018).

[278] Según Infantino (2020), esa forma de pensar el arte vinculada al espacio callejero "implicó un cuestionamiento a las dinámicas de legitimación hegemónica en el campo del arte así como a sus espacios consagrados de exhibición y circulación. La disputa por otras formas de hacer arte –más popular, comprometido, transgresor, crítico– se vinculó con la ampliación y pluralización de las políticas culturales (…) Transcender una visión elitista y restringida de la cultura fue un ámbito para cuestionar los espacios de circulación del arte, el acceso al consumo artístico y su potencial democratización" (ídem: 18).

Frente y de la comunidad en general, quienes a través de carteles y pancartas[279] exponían frases como: "sin educación pública no hay futuro", "defendamos la educación pública", "Vidal sacó el 100% de subsidio a las escuelas municipales", "no al ajuste", "basta de recorte", "el arte es educación", "la universidad es del pueblo", "Macri y Vidal le tienen miedo a un pueblo educado", "defendamos el arte", "el arte es lucha" (notas de campo, 2018). Estos carteles y pancartas tenían imágenes dibujadas de manos con lápices y pinceles, de globos amarrillos y tijeras con la inscripción "-100%" (en referencia al recorte presupuestario). Entonces, mediante frases e imágenes las intervenciones buscaron interpelar a los/as ciudadanos/as y promover su participación; con este mismo fin es que el Frente también apoya y participa en otras luchas y marchas.

En octubre de 2018, se realizó un *semaforazo* contra el presupuesto de 2019 que excedió el ámbito cultural y educativo. La actividad se difundió por redes sociales, bajo el lema "Nos preparamos para intervenir las calles, para decir NO AL FMI, y para frenar este #PresupuestoCareta". El objetivo fue visibilizar y denunciar que el FMI estaba detrás del presupuesto 2019, para ello los/as militantes vestidos de negro ocupaban la avenida en cada corte de semáforo y sostenían dos carteles, uno en sus cuerpos con letras que formaban la palabra presupuesto y otro en sus manos con un signo de interrogación que antes del cambio de semáforo daban vuelta para mostrar la cara de Christine Lagarde[280] con la sigla FMI –mientras otros/as militantes tocaban instrumentos musicales–. Finalizada la intervención, el Frente confluyó en el Centro Cultural *Mercado*, donde el intendente declaro la Emergencia Cultural. En esta ocasión, pude observar que para obtener apoyo ciudadano el Frente recurre a imágenes que remueven emociones, estereotipos populares y categorías del sentido común, que son bien recibidas por los/as transeúntes.

En noviembre de 2018, antes de realizarse la Cumbre del G-20 de Buenos Aires, el Frente realizó una intervención artística en su contra, denominada *semaforazo* artístico. La actividad aconteció en una avenida y plaza principal de Avellaneda. Allí, integrantes del Frente sostuvieron una larga bandera con la inscripción "Malvenido G 20. Ayer encadenados, hoy endeudados". La letra G figuraba escrita con los signos que aluden a un gato (bigotes, orejas y cola) en referencia al popular apodo que se le asigna a Maurico Macri; a su vez, en vez del número cero se dibujó el sol que oficia de logo del canal 13 (integrante del Grupo Clarín).[281]

[279] Material elaborado en el Centro Cultural del Frente para usar durante las intervenciones. Es de destacar que en el Centro Cultural se define la decoración, la narración y los personajes de las *performances*.
[280] Directora gerente del Fondo Monetario Internacional.
[281] Grupo empresario de medios de comunicación más grande de la Argentina.

La mayoría de los/as integrantes del Frente portaron vestimentas negras, máscaras, palos; mientras que un miembro del colectivo disfrazado de buitre (con una máscara y alas de *nylon* negro) transitó con movimientos bruscos. En estas intervenciones advierto una producción estetizada del mundo social, una nueva producción de lo visible donde "el objeto mismo se ha convertido en un signo que hace circular el sentido de nuestras relaciones, la confluencia de unos hombres y mujeres con otros y otras de manera estetizada" (Dipaola, 2011: 70). En el Frente observo una producción estetizada de la crisis, del macrismo, del neoliberalismo y del FMI (como causantes de la primera); estas cuestiones, convertidas en signos, fueron expresadas artísticamente a través de una puesta en escena y circularon como imágenes que produjeron relaciones y vínculos entre las personas.

Para analizar la actuación (*performance*) en estas intervenciones artísticas, propongo abordar la manera colectiva en que son producidas por quienes integran el Frente Cultural. Cada actuación, que se centra en un tema vinculado con la experiencia del grupo y con lo que se quiere expresar, es planeada, organizada e interpretada en un momento y lugar específico. Según expresó un integrante del Frente y de la DCC:

> nos ponemos todos de acuerdo a la hora de hacer una actividad. En principio definimos cual va a ser el mensaje, eso es lo más importante, que mensaje queremos dar. Por ejemplo, cuando pasó lo de Cristine Lagarde con toda la movida del FMI, que se hizo la reunión del G20, nosotros creíamos que teníamos que dar un mensaje en contraposición a eso que estaba celebrando la derecha y un montón de personas porque sabíamos que nos iba a generar políticas de vaciamiento, de ajuste, etcétera. Entonces dijimos vamos a denunciar lo que está pasando con el G20 (entrevista, 2019).

Una vez definido el mensaje, las comisiones debaten sobre cómo abordarlo. En este caso, se resolvió confeccionar un buitre y usar distintos lenguajes artísticos (plástica, música, circo). Las tareas fueron divididas y cada comisión aportó desde su incumbencia: comunicación se ocupó del registro y logística se ocupó de transportar los materiales. Según un miembro del Frente (entrevista, 2019): "salimos a hacer una especie de escena lubre, medio de terror, denunciando al FMI, a Cristine Lagarde y el buitre diciendo: «nos van a carnear a todos como pueblo»". La potencia de actuar en colectivo tiene que ver con lo que la actuación produce entre quienes integran el colectivo y entre estas personas y quienes por allí transitan, que reaccionan y se movilizan ante estas intervenciones.

Lo dicho se observa en las actividades que el Frente realizó desde diciembre de 2018 (y durante enero y febrero de 2019), las cuales se concentraron en los *ruidazos*, una forma de

protesta y/o movilización contra los *tarifazos*[282], que se realizaron los días viernes a las 20 horas. En una plaza del barrio de Sarandí –geográficamente cercana al Centro Cultural del Frente– se realizaron las intervenciones. Los/as militantes sostuvieron carteles y pancartas con dibujos de globos amarillos e inscripciones como: "no más aumentos", "los *tarifazos* son un robo al pueblo", "con Macri no hay futuro", "no se aguanta más", "los *tarifazos* son hambre, miseria", "así no se puede vivir", "Macri y Vidal son hambre", "no se puede ni pagar, ni comer, ni estudiar, ni vivir". Además, se usaron objetos con el fin de generar ruido (instrumentos musicales como panderetas, silbatos, bombos, platillos y objetos de cocina como ollas, cacerolas y cucharas), se cantó en contra de Mauricio Macri, se repartieron volantes convocando a la participación de los/as vecinos/as y transeúntes[283], y finalizada la actividad se entonó el himno nacional –lo que hizo que personas desconocidas se unan en un canto–.

En los *ruidazos* un militante disfrazado de buitre, portó una remera con la cara de Christine Lagarde y la inscripción FMI. Este artista en cada corte de semáforo invadía la calle moviendo sus alas. Entonces, mediante el uso de la imagen, el texto y una puesta en escena, la intervención expresó un conflicto puntual; el integrante del colectivo interpretó una dramatización y personificó teatralmente al *fondo buitre*, con la intención de movilizar y llamar a la participación. La intervención causó el efecto esperado ya que fue apoyada por los/as vecinos/as, quienes se sumaron a participar –algunos/as con cacerolas y cucharas y otros/as aplaudiendo con sus manos–, y por los/as conductores/as que reaccionaron con *bocinazos*. A través de estas imágenes, los/as militantes del Frente se vincularon en sus experiencias culturales entre sí y con los/as vecinos/as y transeúntes, y el lazo que se conformó siempre fue móvil y guardó íntima relación con el conflicto que se quería visibilizar y/o denunciar en cada oportunidad.

Pese a que estas intervenciones fueron realizadas por los/as integrantes del Frente y forman parte del repertorio de acciones militantes de la organización, cada vez que ha intervenido en la vía pública, sus militantes se presentaron ante los/as vecinos/as como ciudadanos y no como artistas militantes –aun así, generalmente fueron reconocidos/as por vecinos/as como parte de la DCC–. Mientras que cuando han asistido a actividades de gestión se presentaron como una organización política. Esto se debe, tal como me informaron en varias

[282] Coloquialmente se denomina así al conjunto de medidas tomadas por la presidencia de Mauricio Macri para aumentar las tarifas de los servicios públicos, del sector energético y del transporte público. Las mismas generaron descontento popular, influyendo en el nivel de vida de amplios sectores de la población, lo cual derivó en manifestaciones y protestas en todo el país.

[283] En una oportunidad solicité volantes para repartir durante una actividad. Pude vivenciar así la buena recepción y el apoyo que manifestaron los/las transeúntes hacia el accionar y la causa del Frente.

oportunidades, al hecho de que se busca llegar a los/as vecinos/as, independientemente de la ideología política que asuman, lo cual se relaciona con el objetivo de generar adhesión y apoyo en contra del macrismo (en vista a las elecciones 2019). En este sentido, asumo que las comunidades y las identidades se instituyen mediante lazos dinámicas y flexibles producidos en las interrelaciones (Dipaola, 2013), pues "hay una performatividad constante en la exposición de los lugares y su consecuente expresión de las comunidades: las comunidades y las identidades son expresivas porque deben hacerse siempre desde la inmanencia de la más pura circulación" (ídem: 93).

En 2019, el Frente participó de la histórica marcha del 24 de marzo, ubicándose detrás de la agrupación del intendente local. En actividades similares ha asumido la misma modalidad de acción: adelante un grupo de militantes sostienen la bandera con la inscripción: "Avellaneda cultura de la resistencia" y el logo del Frente. Gran cantidad de militantes sostienen banderas con el logo del Frente y carteles, que en este caso tenían diferentes dibujos: una fábrica con el texto "industria nacional", edificios con el texto "ministerio de trabajo" y "ministerio de salud", una escuela con la inscripción "educación pública", un numero 43 con el texto "años después la lucha continua", una computadora con la inscripción "conectar igualdad", un tubo de ensayo con la palabra "ciencia", una pelota de futbol con la inscripción "para todos". Y el resto de los/as militantes, con diferentes instrumentos, se encargan de la percusión. En este tipo de movilizaciones, las diferentes organizaciones son identificadas mediante banderas y logos que portan sus integrantes, es así que estas imágenes son centrales en la organización general e imprescindibles en los lazos que establezcan los/as militantes de cada agrupación entre sí y con otras personas. Según entrevistas al referente del Frente, en los actos y movilizaciones: "todos los compañeros y compañeras del palo de la cultura se unen bajo una misma columna" (2020), aportando "una mística con los bombos, las banderas, los muñecos" (2021).

Desde mayo de 2019, las acciones e intervenciones del Frente se dirigieron a la campaña política. En el marco de la campaña realizada por el Frente y denominada *Al Frente con humor*, se destaca *La Kermesse de las falsas promesas*, una propuesta que revistió el formato de una actividad lúdica y que se realizó en plazas y en mesas de campaña electoral del Frente de Todxs. La actividad constó de tres juegos: "«Tumbalatas» En dos tiros tumbar lo que no querés más" (este juego consta de seis latas amarrillas que reproducen la estética de Cambiemos y dicen: pobreza, desocupación, inflación, deuda); "«¿Quién dijo?». En 30 segundos unir la frase con quién la dijo" (aquí hay personajes como Patricia Bullrich[284], Mauricio Macri, Gabriela

[284] Ha sido ministra de Seguridad de la Nación, designada por Mauricio Macri.

Michetti[285] y María Eugenia Vidal); y "«Memotest» En 60 segundos unir las medidas con quien las implementó" (hay medidas de gobierno del FpV y de Cambiemos).

Según un integrante del Frente (entrevista, 2019): "pensamos un esquema distinto a la mesa tradicional de campaña con la boleta, con los volantes. Pensamos que a través de juegos podíamos interpelar a los vecinos de una manera diferente y con un mensaje político y partidario", "todos los que pasan por la *Kermese* se llevan un libro. Les metemos la boleta adentro del libro". Según expresaron integrantes del Frente (y observé en el trabajo de campo), la recepción de los/as vecinos/as fue buena y la gente participó. En general, tal como expresó su referente, en la campaña de 2019 la reacción de la gente fue buena, a diferencia de campañas anteriores (2013, 2015[286] y hasta 2017) cuando han reaccionado con insultos. Al respecto expresó (entrevista, 2020): "estábamos con un esquema más tradicional, nos insultaban. El contexto general era distinto, el malestar general al gobierno de Macri favoreció, fortaleció nuestra imagen, y en su gran mayoría lo recibía muy bien".

A su vez, el Frente lanzó un suplemento impreso de humor, denominado *Al Frente con humor*, una revistita con caricaturas hechas por un dibujante miembro del colectivo, que se dirigía directamente a la campaña. En las mesas de campaña los/as militantes del Frente repartían a los/as vecinos/as esa revista, la cual, además, incluía la boleta de campaña. Pues, según relató su referente y director de la DCC (entrevista, 2020):

> en la segunda parte de la campaña entendíamos que ya la cosa estaba bastante definida, obviamente sin planchar la cosa, creíamos que el humor podría llegar a interpelar de otra manera, sabemos que después de las PASO[287] la cosa se puso bien jodida. Entonces creo que funcionó bien, no a la altura que nosotros pretendíamos, no es que nos sacaban las revistas de las manos, pero humildemente funcionó.

Sobre las intervenciones públicas realizadas por el Frente, una música, trabajadora municipal y militante del Frente opinó: "es encarar la política desde otro lado que puede tener más impacto que ir con un volante explicándole a las personas todo esto de la desfinanciación, del ajuste, del neoliberalismo atacando a los artistas" (entrevista, 2019). Y sobre el efecto de las intervenciones explicó: "a los vecinos le llega lo cultural como algo que no está politizado, y en realidad si está politizado pero no lo entiende desde ese lado y dice: «bueno, es verdad, tal vez está pasando algo y yo no estoy dándome cuenta»" (ídem). Según la visión de esta entrevistada, estas experiencias sirven para atraer a artistas que no se involucran en política:

[285] Ha sido Vicepresidenta de la Nación por el partido Propuesta Republicana.
[286] Sobre el contexto de 2015, esta persona señaló: "había una oposición muy fuerte, un gobierno muy desgastado, 12 años de gobierno, por más intervención que fuera nos hubieran putiado igual creo yo" (entrevista, 2020).
[287] Refiere a las elecciones Primarias, Abiertas, Simultáneas y Obligatorias, creadas en 2009, tras la aprobación de la Ley Nº 26.571.

"porque a todos nos está atravesando el neoliberalismo y, más allá de tu postura ideológica, porque los músicos generalmente vienen de la rama de la izquierda y en el Frente vienen y participan, aportan su experiencia, intervienen artísticamente" (ídem). En este sentido, esta militante expresó que el objetivo del Frente es similar al de la UMA, aunque "no sólo es un colectivo de músicos sino de artistas" (ídem); a su vez, remarcó la pasividad en la que se encuentran muchos/as artista:

> a veces están en un rol como que bueno, vos sos la figurita que va y hace su obra de teatro, pero te están cerrando un montón de teatros y se están quedando los actores sin laburo, pero no, bueno, vos tenes que estar ahí porque sos el músico o el actor. Y estas posturas políticas que si no se introduce la política en vos hacen lo que quieran con vos. Si no te introducís en política la política se introduce en vos por el tema este de que si no haces política buscando lugares, no sos reconocido como trabajador, te quedas ahí en la marginalidad, decís: "voy al centrito cultural, voy a la actividad", pero no sacas ningún beneficio colectivo, es solo lo personal (ídem).

En la misma línea, el referente del Frente y director de la DCC expresó: "se ve en los artistas la cosa de no comprometerse más allá de lo artístico. Entonces una consigna del Frente es: «vamos a demostrar que el arte, la cultura, es política y no podemos ser ajenos a lo que acontece»" (entrevista, 2019). En este sentido, expresó que en el Frente: "el arte es un disparador de ideas, de provocar. Se presenta a lo cultural, lo artístico como un universo paralelo a lo político" (ídem), y en esta línea, la idea fue comprometer políticamente a compañeros/as que se quejaban de Macri. Según el entrevistado, se asumió un esquema de campaña con la intención de "manifestar que la cultura no está escindida de lo político. Por eso nos hicimos cargo de las mesas de campaña, estuvimos a cargo de escuelas, 20 mesas de fiscalización. Lo pensamos para derribar el mito de que la cultura va para un lado y la política para otro" (ídem). A su vez, sobre las intervenciones en la vía pública expresó:

> son profundamente políticas, en su consigna digamos, si bien intentamos que no sea lo suficientemente explícito, sino más bien más persuasivo, y aporta un montón porque permite una llegada distinta a la percepción de los vecinos, no es tan directo, no es tan chocante. Pero obviamente que es partidario porque estábamos en campaña y teníamos que definir cuál era la opción electoral que nosotros ofrecíamos a los vecinos (ídem).

Las movilizaciones del Frente excedieron la demanda original en defensa de la educación y cultura y dinamizaron diferentes luchas y conflictos sociales más amplios en contra del macrismo. Estas experiencias de participación, las intervenciones –como los *ruidazos*– y la presencia en actos y movilizaciones, estuvieron orientadas hacia la campaña electoral de 2019. En este sentido, es significativo que desde la gestión y el Frente se insistió en la importancia de visibilizar y denunciar que "Vidal es lo mismo que Macri". Recordemos que el Frente es el modo que tienen los/as militantes de la gestión de captar a artistas no comprometidos/as y de

suscitar apoyo, y con el advenimiento de las elecciones se buscó generar adhesión hacia el kirchnerismo y oposición hacia Cambiemos.

4.2 **Intervenciones artístico-culturales en el espacio virtual**

La difusión y convocatoria para las actividades e intervenciones se ha realizado mediante *flyers* y material audiovisual que los/as integrantes del Frente hicieron circulan a través de redes sociales (*Facebook*, *Instagram* y grupos en *WathsApp*) y a los que le sumaron diferentes *hasthags* para lograr mayor impacto. En las redes se compartieron imágenes (fotográficas o audiovisuales) que, por un lado, registran las jornadas de trabajo en el Centro Cultural donde los/as integrantes del Frente preparan las intervenciones artísticas y elaboran los materiales a usar (como carteles, pancartas, banderas, disfraces, muñecos, atuendos, entre otros). Aquí el arte es definido a partir de las actividades colectivas que permiten la producción artística (Becker, 2008), de este modo, se muestra la actividad artística –y la jornada de trabajo que implica– como un aspecto central y que unifica al colectivo. Por otro lado, también se registra las intervenciones realizadas en la vía pública, puesto que, luego de cada intervención, se hacen circular imágenes y/o videos que actúan de registro, con textos como: "hoy intervenimos las calles para demostrarles a los poderosos del mundo que acá hay un pueblo digno, que lucha y que no se deja pisotear".

Dado que en las redes se comparten fotografías de las actividades realizadas en el centro cultural y de las intervenciones en la vía pública, se aprecia que el interés no sólo está en realizar las acciones colectivas –las intervenciones–, sino que se prioriza también el hecho de que sean vistas, incluso por quienes no participaron en estas actividades. En este sentido, el primer video[288] que circuló promocionó el lanzamiento del Frente durante su primera actividad (a saber: el *Primer Encuentro de trabajadorxs de la cultura*, que se desarrolló en formato de mesa de debate). Allí se reproducen imágenes de integrantes del Frente usando *stencils* para pintar el logo del colectivo en sus banderas y remeras. La actividad fue filmada y también se subió a *YouTube*, por allí circularon entrevistas realizadas por integrantes del Frente a cada panelista que participó de la actividad. También se difundieron por redes sociales las fotografías de lo que fue el evento sumado a un *flyer* con la consigna: "¡Súmate a militar!".

Los *ruidazos* también se difundieron por redes sociales, con los *hasthag*: #VidalParaLaMano, #MacriParaLaMano y el lema: "decimos NO a los *tarifazos* del Gobierno Nacional y Provincial". En el *flyer* de difusión se presentó una imagen de los brazos de dos

[288] https://www.facebook.com/capitanadelvalle/videos/210214376457654/

personas sosteniendo cacerolas y la inscripción: "*Ruidaz*o ¡Basta de *tarifazos*!". También se hicieron circular filmaciones de la actividad. A comienzos de febrero de 2019, se publicó el *flyer* de los *ruidazos* y se lo acompañó con el texto: "Extenderemos el #RuidazoEnSarandí todos los viernes a las 20:00hs en la Plaza Pascual Romano (Av. Belgrano y Supisiche, Sarandí) hasta que Mauricio Macri abandone la Casa Rosada".

Como toda organización política, el Frente busca promover el compromiso y la participación de sus integrantes y de posibles adherentes y/o militantes, y en este sentido, el recurso virtual –las redes sociales– asume un papel central[289]. En octubre de 2018 se enfatizó la importancia de la participación en el *Primer Plenario del Frente*, cuando se extendió la convocatoria mediante *flyers* en redes sociales y se expresó: "la organización y el trabajo colectivo son necesarios para afrontar estos tiempos de individualismo neoliberal. No creemos en el sálvese quien pueda. Esta lucha no es solo un derecho, sino también una obligación para con nuestro pueblo"; y se usaron lemas como: "Súmate. Quien no lucha, es cómplice".

Como se vio, las redes sociales adquieren importancia como mecanismos para difundir las actividades del colectivo, para facilitar la comunicación entre sus integrantes y para generar convocatoria y adhesión. En este punto, Vommaro (2013) señaló que las redes sociales, *blogs* y sitios *web* inciden en la constitución y ampliación de la militancia. Aunque también adquieren centralidad para postular, distinguir y oponer dos proyectos políticos. Por un lado, los gobiernos de Cambiemos (nacional y provincial) fueron estigmatizados por sus políticas de ajuste y desfinanciación –y presentados como neoliberales–; y por el otro, la gestión municipal fue exhibida como un proyecto que promueve la participación e inclusión social y fomenta el arte, la educación y la cultura.

Entonces, a través de *flyers* que circulan por redes sociales, el Frente ha celebrado actividades, programas o proyectos municipales destinados a la cultura, el arte o la educación, y se ha posicionado contra las medidas de ajuste y desfinanciación. En este aspecto, el programa de radio del Frente también cumplió un papel central en términos de militancia comunicacional, dado que allí se buscó visibilizar y legitimar acciones de la gestión municipal. Es de destacar que, durante 2018, se hizo circular en las redes sociales, un video donde artistas y personalidades destacadas (Diego Capusotto, Pablo Echarri, Javier Malosetti, Madres Línea fundadora, Cecilia Roth, Rita Cortesse y Victoria Onetto) expresaron apoyo hacia la lucha y el

[289] Según Vázquez y Vommaro (2012), la gran incidencia de las nuevas formas y tecnologías de la comunicación y la información, en especial las redes sociales, son un factor generacional relevante para comprender el creciente protagonismo de los jóvenes en política y la constitución y consolidación de la militancia en organizaciones juveniles kirchneristas.

reclamo de los Institutos Artísticos de Avellaneda ante la quita de subsidios del gobierno provincial.

En el mismo sentido, a fin de distinguir y oponer esos dos proyectos políticos, los/as militantes del Frente tienden a crear y "viralizar" *memes*[290]. Entre ellos se destacan dos, uno que circuló por redes sociales con la consigna: "Mira que distintxs somos", allí se observa cuatro imágenes. En la parte superior se ubica el *flyer* de Chano [músico argentino vinculado al macrismo] en el festival *Ciudad Emergente* organizado por el Gobierno de la Ciudad; y en la parte inferior el *flyer* del recital gratuito que Silvio Rodríguez dio en Avellaneda en octubre de 2018 con el lema "de la Habana a Avellaneda" junto con el *slogan* de la Municipalidad. Al lado de cada *flyer*, se ubica la cara del rapero *Drake*[291] en dos versiones, una que representa una actitud de rechazo y desaprobación, y la otra que expresa aceptación a través de una sonrisa aprobatoria.

Otro *meme* circuló, en octubre de 2018, con la consigna: "Veamos quién está detrás de este Presupuesto 2019. Ah, eres tú Christine!" y los *hasthag* #PresupuestoCareta; #PresupuestoDelAjuste. El *meme* reproduce una imagen de la serie animada *Scooby Doo* en dos cuadros, uno debajo del otro. El primero muestra al personaje de la serie intentando descubrir quién está detrás de una máscara que presenta un signo de interrogación y la frase presupuesto 2019. El segundo muestra al personaje con una máscara en su mano resolviendo el enigma: quien estaba debajo de la máscara es Christine Lagarde. Así, en un contexto de definición del presupuesto 2019, el Frente expuso que el FMI toma las decisiones. En las redes sociales circuló el texto: "Que el pueblo argentino sepa que este presupuesto 2019 es una careta, y que el FMI está detrás de esto".

En octubre de 2018 se viralizó un video con el tituló "Macri y «las cosas que pasaron»", en referencia a la frase "veníamos bien pero pasaron cosas" que Mauricio Macri expresó en una entrevista con Jorge Lanata el 17 de junio de ese año, y que rápidamente se convirtió en *meme* y *hasthag*. En este video se usó un fragmento del programa cómico *Key & Peele* donde se realiza una parodia al ex presidente norteamericano Barack Obama y se muestra al actor que lo interpreta saludando a diferentes personas. En el video producido por el Frente, se montaron frases sobre esos saludos: "aumento de tarifas", "aumento de transporte", "quita de pensiones por discapacidad", "reprimir docentes, jubilados y trabajadores", "reforma laboral", "cuentas offshore", "2x1 a genocidas", "gatillo fácil", "políticas públicas" –es la única frase que se

[290] Idea, concepto, situación, expresión o pensamiento manifestado en cualquier tipo de medio virtual, que se replica mediante internet, de persona a persona, hasta alcanzar una amplia difusión.
[291] Reconocido por una broma en las redes sociales que lo convirtió en *meme*.

muestra mientras el actor expresa rechazo–, "quita de retenciones al campo y mineras", "aportantes truchos", "presos políticos", "eliminación de ministerios", "persecución a migrantes", "asesinato de mapuches", "despidos masivos", "endeudar al país", "hambre y pobreza", "bases militares de EEUU", "ajustes en cultura y educación".

A su vez, *La Kermesse de las falsas promesas* se difundió a través de videos[292] con música y estética circense; es de destacar que la actividad se trasladó de barrio en barrio todas las semanas. "¡Derribar lo que ya no va, apelar a la memoria y leer unos cuantos libros!", "¡Acércate a jugar y, si ganas, te llevas un libro y algo más...!", "Juga y llévate un libro de regalo", fueron los lemas con los que se difundió la actividad. En los videos y fotografías que se hicieron circular en las redes se nombraron los juegos que incluyó la actividad con la breve descripción que he detallado en el apartado anterior.

Estas intervenciones, *flyers* y *memes*, que se difundieron y se hicieron circular a través de las redes sociales, parecen centrarse en la idea de que la acción/intervención política para existir debe hacerse ver, pero, además, en estos casos, queda claro como la estrategia comunicacional del Frente y la del municipio se superponen, lo cual se vincula con la "gestión militante" asumida por sus integrantes y su intensivo accionar durante la campaña política. En el Frente, la oposición hacia las gestiones macristas se estetiza y las fotografías/imágenes expuestas en las intervenciones y en las redes sociales crean realidad. Es así que las intervenciones del Frente son *performativas*, pues se constituyen en la experiencia y en las formas de transitarlas. De esta forma, lo que se muestra en los videos e imágenes que circulan por las redes pasa a ser las intervenciones mismas.

La movilización social, política y cultural que asume el Frente Cultural articula elementos como la territorialidad, la acción directa mediante prácticas políticas y artísticas-culturales que implican el uso del cuerpo y la intervención en el espacio público y el uso de las nuevas formas y tecnologías de la comunicación y la información; con la particularidad de estar vinculado directamente con la gestión municipal. Es de destacar la función de las imágenes –artísticas– como instrumento central de intervención púbica en la acción colectiva del Frente, la cual adquiere un sentido político dado que demuestra capacidad de transformar la realidad y de impactar e intervenir en el régimen político. A través de sus intervenciones artístico-culturales –públicas y políticas–, el colectivo –mediante el uso de imágenes y texto– produce lo real cómo imagen, produce la imagen de la crisis social y una narrativa que critica y protesta contra las medidas neoliberales del macrismo, a fin de influir en el resultado eleccionario.

[292] https://www.facebook.com/capitanadelvalle/videos/553478398391511/?q=La%20Kermesse%20de%20las%20falsas%20promesas&epa=SEARCH_BOX

El Frente produce imágenes que hace circular, mediante sus intervenciones públicas y virtuales, y que producen al gobierno nacional y provincial, al neoliberalismo y al FMI como los enemigos de la patria y los responsables de la crisis. Esas imágenes construyen vínculos y lazos móviles entre sus militantes y entre estas personas y las personas con las que interactúan durante las intervenciones. Las imágenes que circulan son producidas pero a su vez producen al colectivo como experiencia móvil, en circulación permanente, y en este proceso se gestan relaciones y vínculos flexibles. Así, el colectivo construye y es construido constantemente a través de las intervenciones, de las redes sociales, los recursos audiovisuales, las expresiones artísticas y/o culturales, y a través de los lazos sociales y las experiencias que por allí circulan, las formas de narrarlas, de interpretarlas, de vivenciarlas –con y entre otras personas– y de producir significados.

En este capítulo se pudo observar que el Frente Cultural y la gestión municipal articulan y confluyen en la movilización política a fin de realizar demandas, rechazar y discutir con las políticas del macrismo –expresadas por el gobierno nacional y provincial–. El Frente Cultural nace como una modalidad de organización colectiva y participativa promovida por y desde el área de cultura de la gestión municipal y que expresa repertorios de movilización social propias de la gestión municipal. Y, aunque inicialmente se mostró disputando financiación al estado provincial para el arte y la cultura, lo que intentó fue sumar adhesión militante. En este sentido, a diferencia de la UMA que acompañó en las actividades políticas, el Frente, en vínculo y articulación con la gestión municipal, asumió una acción colectiva y tomó activa intervención en el espacio público y virtual mediante manifestaciones artísticas, culturales y políticas, desde lo corporal y simbólico, con el objetivo de visibilizar, concientizar, manifestar, generar reclamos y movilización, fomentar la participación política y generar adhesión política y reclutamiento militante a favor del kirchnerismo y en oposición a las gestiones de Cambiemos –en vista a las elecciones de 2019–.

CAPÍTULO 6. "PARÁ LA MANO". ACCIONAR POLÍTICO DE LOS/AS MÚSICOS/AS LOCALES DE ROCK DURANTE LA CAMPAÑA ELECTORAL, CONFLICTOS, DESAFÍOS, INCLUSIONES/EXCLUSIONES Y EMERGENCIA DE NUEVOS COLECTIVOS DURANTE EL CONTEXTO DE ASPO[293]

1) Introducción

El objetivo de este último capítulo es analizar la militancia y el accionar político que asume el Frente Cultural, el cual pasó a nuclear a la UMA, en coordinación con la gestión municipal, durante el contexto de campaña electoral de 2019. Busco examinar las acciones realizadas para la campaña y reflexionar sobre la acción conjunta y la participación que asumen los dos colectivos, en pos de influir en el resultado electoral a favor del Frente de Todxs. A su vez, intento examinar el posicionamiento de los/as músicos/as de rock de la localidad frente a las elecciones 2019, tanto de quienes participan en colectivos como la UMA o el Frente, como de quienes no participan en instancias políticas; en este sentido, busco indagar en la adhesión o resistencia que expresaron sobre la acción colectiva, contemplando las posturas críticas de parte de trabajadores/as municipales y de personas ajenas a los colectivos en cuestión.

A su vez, intento enfatizar las tensiones producidas en la UMA (caracterizada por una amplia presencia masculina) a la luz del contexto de movilización, lucha y visibilización de las mujeres músicas, estimulado por el proyecto de Ley de cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales (sancionado en 2019); pretendo así visualizar las desigualdades de género en estos espacios artísticos y militantes. Por último, busco abordar el contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO), decretado a causa de la pandemia Covid-19, haciendo énfasis principalmente en tres puntos: las nuevas dinámicas de exclusión/inclusión que generaron los formatos en que pasó a realizarse la actividad musical autogestionada local; los nuevos conflictos y desafíos que supuso para los/as músicos/as y para las políticas culturales locales; y la conformación de nuevos colectivos de artistas y profesionales que hacen al mundo del rock local, y que pasaron a articular con la DCC. Para cumplir los fines propuestos hice trabajo de campo, entrevisté a integrantes y adherentes de los colectivos y a personas ajenas a los mismos, y realicé observación participante en las actividades y en las redes sociales que manejan.

[293] Versiones preliminares de este capítulo fueron presentadas en jornadas, congresos y coloquios (Saponara Spinetta, 2019e, 2020c, 2021).

2) Posicionamientos de los/as músicos/as de rock, accionar y militancia conjunta entre el Frente y la UMA durante la campaña electoral 2019

En el marco de mi trabajo de campo, entre 2016 y 2019, observé, presencié y participé de diferentes recitales –protagonizados por artistas locales, nacionales e internacionales– donde frecuentemente escuché el cantico "Mauricio Macri la puta que te parió". Pude observar un sentido de comunidad y de unión, análogo al que durante la década del noventa y principios del 2000 generó la frase: "Somos los negros, somos los grasas, pero conchetos no". Considero que el lugar que ocupó el cantico contra Mauricio Macri fue más complejo, pues trascendió ciertos posicionamientos haciendo que músicos/as y público de diferentes clases sociales y portadores de diferentes ideas políticas lo cantaran al unísono. En diferentes bares, locales de música, festivales y conciertos masivos lo he escuchado, aunque también ha sido expresado en otros espacios y actividades (deportivas, recreativas, culturales e intervenciones públicas). Advertí, así, que la política estaba atravesando estos espacios. Por su parte, la popularidad que adquirió la frase "Macri gato", para referir a Mauricio Macri, también forma parte de esta trama que expresa desidentificación y oposición hacia una gestión política y sus representantes, y hasta el deseo de que se vayan.

En el Partido de Avellaneda, la particularidad radica en que no sólo hay una oposición a una gestión política –a la que se vincula con medidas concebidas como de exclusión, control y persecución de artistas– sino que, además, gran parte de los/as músicos/as, artistas, y personas y/o grupos vinculados con la cultura tienden a expresar adhesión y un apoyo manifiesto hacia otras gestiones de gobierno como la kirchnerista, a la que tienden a vincular con lo popular, la inclusión social, los derechos humanos y las medidas de promoción cultural y de participación. Esta situación se exacerbó mucho más durante el periodo eleccionario de 2019 cuando, a través de comentarios publicados en redes sociales, muchos/as artistas tendieron a expresar su oposición hacia las gestiones del macrismo e incluso un apoyo manifiesto a la gestión del intendente de Avellaneda. Luego de la definición electoral, donde se impusieron los/as candidatos/as del Frente de Todxs a nivel nacional, provincial y municipal –y se impuso el intendente local por una inmensa mayoría–, observé varias manifestaciones públicas de artistas que expresaron alegría por las definiciones, e incluso en redes sociales leí que se refirieron a él como: "el mejor intendente del mundo".

Ahora bien, en cuanto a los colectivos de artistas militantes aquí estudiados y tal como se vio en los capítulos anteriores, la UMA acompañó al gobierno local –en actividades, marchas y encuentros– e impulsó a los/as músicos/as a participar en la movilización y militancia política; por su parte, el Frente tomó activa intervención en el espacio público, generando reclamos y

movilización por causas concretas, mediante intervenciones públicas que buscaron manifestar y movilizar contra las gestiones macristas. En 2019, el Frente Cultural pasó a nuclear a diferentes colectivos como la UMA, Intercambio Laboral, Cooperativa Radio Cítrica y Colectivo de Murgas. De este modo, el Frente –y los colectivos que se han sumado– y la gestión municipal intervinieron y "militaron la campaña" de forma articulada, con el propósito de generar adhesión política y reclutamiento militante.

Como colectivos artísticos militantes, el Frente y la UMA, en 2019, accionaron de forma conjunta, cooperativa y colaborativa, en los términos planteados por Becker (2008), para "militar la campaña". Sin embargo, esta colaboración reprodujo tensiones en este "mundo del arte", pues pese a que hay una búsqueda de cooperación y una reacción de oposición compartida frente al macrismo –lo cual genera movilización–, hay desacuerdos (Rancière, 1996) y tensiones ligadas con la organización interna de cada colectivo. En el caso de la UMA, muchos/as músicos/as continuaron cuestionando la forma de cubrir eventos municipales por parte del colectivo, que tiende a priorizar a un grupo selecto de músicos y bandas; sin embargo, durante el año electoral, estas mismas personas se han mostrado más cercanas a la causa militante del colectivo y hasta han participado en acciones encabezadas por el Frente. En el campo observé que muchos/as de los/as músicos/as que antaño habían defenestrado el accionar político de la UMA y su vínculo con la gestión municipal, en 2019 se acercaron por primera vez al colectivo o volvieron a hacerlo y participaron en sus actividades musicales y político-militantes. En el caso del Frente, varios/as trabajadores/as del área de cultura expresaron compartir la causa del colectivo, pese al malestar que les generó el hecho de que sean llevados/as a participar en movilizaciones del Frente sin tener en cuenta sus voluntades.

El director de la DCC y referente del Frente me explicó el funcionamiento del colectivo al incorporar a otras organizaciones en 2019: "hay una mesa de conducción donde confluyen compañeros y referentes de otras organizaciones y espacios que conforman el Frente, ahí se delinean cuestiones generales. Y después tenemos nuestro encuentro plenario donde todos participan, tienen su voz y su opinión" (entrevista, 2019). El Frente Cultural trascendió la idea de una organización para conformar un bloque que aglutina a diferentes colectivos; en este sentido, el entrevistado explicó: "viene una persona individualmente y la sumamos al esquema del Frente como organización, pero después se incorporan espacios como la UMA. Como bloque consolidamos un bloque más grande" (ídem). Según expuso, "es un esquema solidario, estamos en dialogo y dándonos una mano los unos con los otros, desde pasar el teléfono, el contacto de un artista a los compañeros de Intercambio Laboral o pedirle algo a la UMA o al Colectivo de Murga". A su vez, expresó que el esquema de campaña, donde se hicieron cargo

de las mesas de campaña en las escuelas el día de elección, "fue construido colectivamente a partir de los distintos barrios, de los compañeros de cada uno de esos barrios, las organizaciones que forman parte del Frente Cultural" (ídem); y que la acción colectiva, los lazos solidarios y la unidad del Frente se expresa y potencia en las movilizaciones: "cuando marchamos todos unidos, cada uno con la remera de su espacio y confluyendo en un espacio, en una columna común" (ídem).

Según Bonvillani et al. (2010), la idea de generación remite a la coexistencia en un tiempo histórico común (Margulis y Urresti, 1996) y a la puesta en juego de criterios de identificación común entre personas que comparten un problema. El vínculo generacional en los colectivos aquí estudiados tiene que ver con atravesar vivencias comunes, con procesos de identificación y el reconocimiento de un "nosotros" (Lewkowicz, 2004). Considero que el hecho de que el Frente haya incorporado en 2019 a los diferentes colectivos artísticos locales, bajo el lema: "Avellaneda Cultura en Acción", responde a este vínculo generacional que une a sus artistas y que se vincula directamente con la necesidad de impactar en el resultado electoral. Y es en torno a dicha búsqueda que entiendo a estas prácticas artísticas y colectivas de movilización y militancia –artística y política– como centradas en el paradigma que propone al arte como estrategia de transformación social: "para transformar inequidades –de acceso y participación en la cultura y/o de oportunidades de formación artística–, para promover cambios –ya sea personales o grupales–, para luchar por un desarrollo cultural más equitativo…" (Infantino, 2019b: 36).

El músico encargado de la logística para eventos de la DCC y miembro del Frente expuso: "la UMA y el Frente Cultural son organizaciones porque defienden un modelo político, participan de los comicios electorales, tienen una implicancia dentro de la vida política. Tienen una relación estrecha con el partidismo y con la vida política" (entrevista, 2019). En este sentido, señaló que ambas organizaciones "tienen como objetivo mejorar la calidad de vida y el desarrollo de los actores de la cultura de la ciudad de Avellaneda" (ídem), aunque indicó que en términos materiales –sobre todo la UMA– no pueden resolver demasiadas cosas. En esta línea expuso que "desde lo simbólico tienen efectos más grandes porque tienen que ver con pensarse a sí mismos dentro de la transformación social y política del país, y desde la propia comunidad que los músicos se sientan transformadores de los modelos políticos" (ídem). Según sus palabras, "el hecho de que los músicos se encuentren y digan: «somos trabajadores, tenemos derechos», simbólicamente es muy fuerte", a diferencia de épocas anteriores (como los años noventa o dos mil) cuando los músicos se pensaban sólo como entretenedores públicos y no había una construcción colectiva (ídem).

Entiendo a la politización como un horizonte o potencial constitutivo de cualquier práctica o vínculo social (Bonvilliani et al., 2010). En esta línea, el Frente Cultural –como colectivo que agrupó a otros– asumió un carácter político, pues se produjo a partir de la organización colectiva, adquirió visibilidad publica –se dirimió en el espacio público–, expresó un conflicto antagónico y formuló demandas y reclamos con carácter público y contencioso. De este modo, entiendo que la acción colectiva del Frente –y de la UMA– tiene sentido político, pues fue asumida como "la capacidad de afectar y participar en una construcción social" (ídem: 10). Retomando los planteos de Vommaro (2014), sostengo que en el caso aquí analizado, la politización se produce a través de prácticas –artísticas en este caso– y canales que se muestran alejados de las vías institucionales conocidas de la política y "proponen formas alternativas que instituyen otras modalidades de relación con lo público, otras formas de estar juntos" (ídem: 26). En este sentido, he observado un uso del espacio público donde convive el arte, lo comunitario, lo territorial, la resistencia hacia el neoliberalismo; allí puedo leer la politicidad del arte y el uso de la cultura como recurso para cuestionar y para generar oposición hacia las gestiones del macrismo –consideradas como neoliberales–.

La resignificación del Estado como terreno de disputa y herramienta de cambio social ha sido analizada por Vommaro (2013), como parte de esta nueva coyuntura y configuración generacional, donde los colectivos asumen vínculos con el Estado, no mediante el rechazo de sus formas institucionales, sino mediante el diálogo directo y articulador, con el fin de tramitar demandas y derechos. Según el autor, en el kirchnerismo "el Estado es visto como una herramienta de transformación y un escenario de disputas políticas que es preciso ocupar y al que hay que dedicarle esfuerzo y tiempo militante" (Vommaro, 2015: 44). Parafraseando a Vommaro (2013, 2015), considero a los colectivos de artistas avellanedenses como organizaciones que dialogan con el Estado y que encuentran en las políticas públicas del gobierno municipal espacios fructíferos de acción y desarrollo de sus propuestas. Además, estos grupos –en especial el Frente– tienden a vincularse con juventudes partidarias y se presentan como base de apoyo de los gobiernos en cuyas políticas o instituciones participan (Vommaro, 2015).

Como señalé en capítulos anteriores, las características generacionales de estos procesos de politización desde la cultura tienen que ver con carreras y trayectorias militantes en partidos que están en el gobierno, con una juvenilización de la política en cargos de la DCC –específicamente en el caso del Frente, lo cual tiene que ver con designaciones militantes– y con la construcción de militancias oficialistas a nivel local. Concretamente, la campaña electoral emergió como momento de creación de adhesiones, donde el Frente Cultural (y con él la UMA)

funcionó como ámbito de reclutamiento militante, desde el cual se configuró una resistencia y oposición al macrismo –lo que generó una identificación generacional entre adeptos/as y militantes– desde las prácticas culturales mismas. Estos procesos fueron afines con el lugar que la gestión municipal buscó ocupar en términos de resistencia al macrismo. Pues la gestión municipal, el Frente y las organizaciones que este último pasó a nuclear, articularon e intervinieron promoviendo la movilización desde el discurso de la resistencia.

En esta militancia preelectoral fue central el plenario *Al frente con todxs Avellaneda Cultura en Acción*, que el Frente Cultural realizó el 28 de junio de 2019 y que contó con la presencia del intendente y la participación de representantes e integrantes de los diferentes colectivos culturales que, durante el año 2019, se sumaron al Frente. En términos generales, los/as expositores/as que hablaron en el escenario, en representación de las diferentes organizaciones, expusieron ideas y propuestas y apelaron a la unión, a la organización y al trabajo colectivo y militante para "hacerle frente al macrismo" y ganar las elecciones. Por ejemplo: "las plazas están vacías y los comedores llenos" (notas de campo, 2019), expresó el representante del Colectivo de Murgas; "hay que diferenciar un Estado ausente de un Estado presente. La idea es que en unidad trabajemos para que Cristina Fernández, Alberto Fernández y Jorge Ferraresi vuelvan" (ídem), dijo el líder de Intercambio Laboral.

A su turno, el presidente de la UMA, como es usual, habló sobre el origen del colectivo vinculado con el *Arde rock* y expresó: "hacía falta una organización de músicos en la ciudad defendiendo al intendente", "este gobierno, este nuevo colonialismo, no tiene que existir más. Encontramos una herramienta que es la unidad. Integramos UMA y formamos parte del Frente Cultural "María Remedios del Valle", es momento de unirnos y ser orgánicos", "la cultura y la organización es nuestro mecanismo de lucha", "hagamos una campaña orgánica, necesitamos tener una sola voz" (notas de campo, 2019). Por su parte, el referente del Frente Cultural expresó (notas de campo 2019):

> Hace un año nos preguntábamos cual iba a ser el aporte de un colectivo cultural contra el gobierno de Macri. Afirmábamos que el sector cultural de Avellaneda no puede ser ajeno a la política. Hoy esto es un hecho. Argentina necesita recuperar el horizonte colectivo, revelarse contra la cultura dominante, a eso debe seguirlo un impulso estatal que cuide el trabajo argentino, tenemos que devolverle la dignidad al trabajador argentino. Hace un año éramos pocos, hoy llenamos este centro cultural. Hay que patear cada barrio, cada casa.

Una vez finalizadas las exposiciones, el intendente tomó la palabra y apeló a la cuestión militante, al rol de la cultura y a la necesidad de trabajar en la comunidad organizada y en las organizaciones libres del pueblo. Sus dichos fueron:

> Quiero felicitarlos, todos van por el mismo lugar. El lugar de entender un presente completo. Tenemos una tarea, hablar con quienes no están de acuerdo. A nivel local tenemos 60% de nivel de voto. La tarea es convencer, no hay un proyecto local hay un proyecto nacional. Es clave la cuestión militante. Hay que terminar con esta pesadilla. Tenemos que trabajar en la comunidad organizada, las organizaciones libres del pueblo[294]. La batalla cultural es de clases. La tarea es ganar y no enojarse cuando discutimos con alguien que no está de acuerdo con nosotros. Todos los sectores de la comunidad organizada deben tirar para el mismo lugar. Tenemos que construir conciencia de clase y la cultura es fundamental para eso. Generar organización. La organización es la que defiende lo conquistado. Dimos poca resistencia al saqueo de este gobierno. Es clave el entendimiento y la organización territorial y las políticas. Resistencia social, resistencia de bancar un gobierno. Es una tarea militante. Es un tiempo de transición. Hay que construir organización para trascender. Viene un proceso de organización política que es clave. La tarea es trabajar para generar el triunfo. Generar organización política para defender lo conquistado y lograr el triunfo (notas de campo, 2019).

Antes del evento y mediante un video que circuló por redes sociales, la UMA invitó a formar parte de la "Cultura en Acción en Avellaneda". El video muestra el logo "Al Frente con Todxs. Avellaneda cultura en acción" y a ocho músicos varones de la UMA y cinco mujeres –de las cuales sólo una se dedica a la actividad musical– en la actual sede del colectivo. Allí, el presidente expresó: "este sábado 29, UMA va a estar presente en el Congreso del Frente María Remedios del Valle" –frase que, además, apareció de forma escrita en el video–, ante lo cual las demás personas respondieron al unísono: "Al Frente con Todos". Posteriormente, en las redes sociales se compartió una fotografía del evento; allí aparece el intendente, el presidente de la UMA, la representante de *Radio Cítrica*, integrantes de la UMA, del Frente y el actual intendente interino de Avellaneda. El texto que acompaña la fotografía expresa: "29/junio Esta tarde compartimos un plenario junto a los compañeros de Al Frente con Todos en el Centro Cultural *Recrearte* ubicado en el Club *Wilcoop* en Wilde. Hay que generar organización para luego defender las conquistas logradas".

El Frente también se hizo presente en la *Presentación de la lista de candidatxs por el Frente de Todxs Avellaneda* –lista liderada por Alberto Fernández y Cristina Fernández de Kirchner, Axel Kicillof y Verónica Magario–, en el Polideportivo José María Gatica (Villa Dominico), el 10 de julio de 2019. El acto fue encabezado por el intendente local. Por el lado de la UMA, la convocatoria para el evento se hizo mediante redes sociales y el grupo de *Whatsapp* del colectivo. Sus integrantes se reunieron en el Parque Dominico y marcharon e ingresaron al predio junto al Frente. Tal como experimenté, las interacciones entre sus

[294] Este discurso es afín con el manejado por la DCC y el Frente, el cual le da centralidad a las organizaciones libres del pueblo. Un representante expresó (entrevista, 2019): "son organizaciones comunitarias, espacios de la comunidad sin bandera política. Se encuentran para resolver demandas o necesidades que la propia sociedad genera. Por ejemplo, un club de barrio garantiza la posibilidad del acceso al deporte en una comunidad, un centro cultural lo hace con la cultura, una sociedad de fomento lo hace vinculado con la obra pública, los eventos y celebraciones de esa comunidad, los centros de jubilados con la tercera edad".

integrantes fueron fluidas y un ambiente festivo rodeó a la actividad (notas de campo, 2019). Los/as militantes del Frente portaron remeras con el logo del Frente, sostuvieron banderas con pintadas de la cara de María Remedios del Valle y marcharon bailando y tocando instrumentos de percusión; en tanto sólo algunos/as integrantes de la UMA portaron remeras con el logo del respectivo colectivo y, en general, no hicieron uso de instrumentos musicales.

El Frente difundió en redes sociales un video sobre el acto[295], el cual muestra escenas de la caminata antes de ingresar al predio, del acto con el intendente dando su discurso, de los/as militantes del Frente sosteniendo banderas y del lugar cubierto de banderas de distintas agrupaciones políticas y colectivos militantes como La Cámpora y la Eva Perón. Durante el video y de fondo se escuchan bombos, platillos y la voz del intendente expresando:

> lo importante es que ocupemos el lugar de este triunfo que tenemos que darle nuevamente a nuestro pueblo para que a partir del 10 de diciembre en la Casa de Gobierno en la Provincia de Buenos Aires estén Axel y Verónica y en la nación Alberto y Cristina.

Mientras transcurre el video aparece escrito: "acompañando la lista 503 Celeste y Blanca, con el Ing. Jorge Ferraresi como Candidato a Intendente, a Alejo Chornobroff como Primer Concejal y a nuestra compañera Paula N. Sánchez Casti como candidata a consejera escolar suplente". La publicación fue acompañada por *hashtags*: #EsConTodos, #EsConTodas, #AlFrenteConTodxs, #AvellanedaCulturaEnAcción y los logos del Frente y de la campaña, situados en la parte inferior del video, el cual finaliza con el detalle de las redes sociales y el *Wahtsapp* del colectivo. A su vez, en redes sociales circularon fotografías con el texto:

> Acompañamos a nuestro compañero intendente Jorge Ferraresi en la presentación de la lista de candidates del #FrenteDeTodos. La lista de unidad que garantiza derechos para todos y todas. En #Avellaneda hay futuro. Desde #Avellaneda vamos a trabajar para que el 10 de diciembre volvamos a tener esperanza y un Gobierno Nacional y Provincial que piense en los intereses de todes.

El 24 de octubre se realizó el *Cierre de campaña: Caminata de la victoria*[296] en el barrio Villa Corina. La forma de proceder fue similar, la UMA convocó a sus integrantes y asistió al lugar donde ya estaba el Frente –con el cual marchó– con sus militantes que movilizaron bailando, saltando, tocando instrumentos de percusión y de viento, sosteniendo banderas y paraguas de color celeste y blanco y muñecos –tipo marionetas– que representan a Cristina Fernández de Kirchner, Alberto Fernández y Axel Kicilof. El evento fue multitudinario y contó

[295] Disponible en: https://www.facebook.com/watch/?v=350198438987124&ref=sharing [Consultado: 26/10/2121].

[296] Tal como me expresó un integrante del Frente, para la mirada militante es una "caminata histórica que realizó Néstor Kirchner allá por el año 2009 y se mantuvo como tradición" (notas de campo, 2019).

con la participación de diferentes organizaciones y colectivos vinculados con el Frente de Todos, que caminaron varias cuadras hasta el escenario donde el intendente dio su discurso. El evento se difundió por redes sociales con el texto: "hoy participamos de cierre campaña junto a @jorgeferraresi por mas cultura, mas logros en nuestra avellaneda".

En redes sociales, el Frente difundió el video[297] de lo que fue la caminata con el texto: "El Frente Cultural María Remedios del Valle se hizo presente en este gran cierre de campaña, lleno de mística, con grandes ilusiones para lo que se viene. ¡A ganar las urnas!". Allí se observa la dinámica que tuvo esta movilización mediante un video que muestra a los/as integrantes del Frente marchando, con grandes tomas de las banderas del Frente, de la gran bandera que el colectivo usa en las manifestaciones y una gran bandera con la imagen de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner. También se muestra la reacción, el acompañamiento y el apoyo que los/as vecinos han expresado y demostrado con aplausos desde sus casas e incluso uniéndose en la caminata, tal como comprobé al participar en esta actividad. Mientras transcurre el video se muestra al intendente dando su discurso y se reproduce parte del mismo:

> Venimos y generamos y caminamos por cada uno de nuestros barrios. Nos encontramos con el acompañamiento, con la ilusión, con la esperanza de que esta pesadilla va a terminar. Y en eso vamos a hacer un esfuerzo y vamos a ser garantía para que el próximo gobierno tome las medidas que tiene que tomar para que el pueblo se ponga de pie.

Es de destacar que los/as integrantes del Frente Cultural participaron como fiscales de mesa en los actos electorales del periodo, al igual que los/as integrantes de la UMA –en mayor medida quienes forman parte de su Comisión Directiva y/o asumen la militancia política como propia–. La convocatoria se realizó en las reuniones y mediante redes sociales de ambos colectivos y la organización se llevó a cabo mediante un grupo de *Whatsapp* que cada colectivo destinó para los/as fiscales de mesa. Concluido el recuento de votos en las elecciones presidenciales del 27 de octubre de 2019, el Frente Cultural y la UMA –como así también diferentes colectivos, organizaciones políticas alineadas y personas autoconvocadas– participaron del festejo realizado en la sede del Partido Justicialista de Avellaneda. En el lugar advertí un clima de festejo y alegría, abrazos entre personas, risas, cánticos y la participación de muchos/as integrantes de la UMA, y no sólo de quienes integran su Comisión Directiva.

En la *Fiesta Popular* por la asunción presidencial del 10 de diciembre participaron ambos colectivos, los cuales marcharon hacia la Plaza de Mayo aunque de forma separada. Pocos/as integrantes de la UMA, básicamente algunos/as que integran su Comisión Directiva,

[297] Disponible en: https://www.facebook.com/capitanadelvalle/videos/402193717128418/ [consultado 16/10/2021].

se encontraron en la UNDAV por la tarde. Allí asistí y viajé hacia la plaza en una camioneta con integrantes del colectivo. Entre cuadra y cuadra caminada los/as integrantes iban charlando, cantando y parando para comprar alguna bebida. Una vez en la plaza los/as integrantes de la UMA se fueron acercando para presenciar los espectáculos de música en vivo. Noté que muchos/as músicos/as locales asistieron al festejo aunque de forma independiente y, en comparación con el festejo del 27 de octubre, la UMA tuvo limitada capacidad de convocatoria.

Aquí, vuelve a aparecer el objetivo del Frente Cultural que viene a cumplir el rol que la UMA no pudo lograr, a saber: captar y convocar a artistas no comprometidos/as o no politizados/as. La politización asumida por la UMA fue algo que desde sus orígenes generó asperezas en ciertos/as músicos/as locales, sin embargo, en las actividades del año electoral 2019, observé que varios/as músicos/as que anteriormente se alejaron del colectivo –dada la actividad militante asumida– o incluso nunca antes habían participado, pasaron a hacerlo y hasta participaron de movilizaciones políticas (como el *Plenario del Frente* o el *cierre de campaña*) y manifestaron apoyo a la gestión local. Sin embargo, pese a apoyar la causa, tendieron a mostrarse reacios a marchar con la UMA, incluso muchos/as asistieron de forma auto convocada a la Plaza de Mayo. En tanto, en el caso del Frente observé una convocatoria ampliamente superior en términos numéricos y que movilizó a personas provenientes de diferentes ámbitos culturales, educativos y de diversas edades.

3) La paridad de género: una deuda pendiente dentro de la UMA

Si bien inicialmente no me propuse abordar en esta tesis el problema de las desigualdades de género en la música, consideré necesario focalizar en estas cuestiones, pues a lo largo de mi trabajo de campo advertí la amplia presencia masculina en la UMA y la ausencia e invisibilización de identidades disidentes. Noté también la apertura en el año 2019 de una participación femenina limitada y estratégica, vinculada con el tratamiento del por entonces proyecto de Ley de Cupo Femenino en eventos de música en vivo, y con el contexto de movilización, lucha y visibilización de las mujeres que implicó. En dicho contexto se originaron disputas y situaciones conflictivas entre la Comisión Directiva y las mujeres músicas que intentaron vincularse con la UMA, quienes denunciaron en redes sociales las prácticas excluyentes del colectivo, lo cual me llevó a atender estas disputas. Los dichos de una música entrevistada permiten entender cómo el papel de la mujer en las bandas de rock es relegado, usado y/o marcado desde la extrañeza:

> Al principio a través de mi *Facebook* personal, empecé a agregar gente y más gente. Y me ofrecían las fechas. Creo que llamaba la atención una voz de mujer y que encima tocaba el bajo. Porque no hay muchas mujeres que hagan las dos cosas y menos en una banda de metal. Generaba curiosidad. Y me ofrecían fechas. Pero acá hay un problema que sos mina y se piensan que porque te ofrecen una fecha te pueden proponer lo que quieran. Me pudrí y eliminé a todos y le dije al bajista que se encargue él de las fechas, y hasta que este año me di cuenta de que necesitaba de mí para conseguir más fechas, me armé un *Facebook* aparte y empezamos de nuevo a conseguir (entrevista, 30 años, 2016).

Según Ramos (2010), los avances críticos en la reflexión sobre mujeres y música no se traducen en la práctica social, dado que persisten discriminaciones tales como la menor inserción de las mujeres en las profesiones musicales, el lugar encasillado que tienden a ocupar como cantantes y la segregación que las aleja de los puestos mejor remunerados y más prestigiosos. Según Liska (2014: 5), "los estudios de género de la música popular en la región latinoamericana continúan siendo escasos, y más aún si se trata de problemáticas que versan sobre prácticas alternativas a la norma heterosexual obligatoria". La misma autora (Liska, 2019a) señaló que "los ámbitos del hacer musical son espacios de gran hostilidad relacionada con atribuciones de género y sexuales"[298], por lo que planteó la necesidad de desmontar la desigualdad estructural que existe en la actividad musical[299] que lleva a las mujeres a posiciones marginales. En esta línea, la escasa participación en eventos de música en vivo y la poca visibilidad de las mujeres y personas con identidad de género autopercibida en la actividad musical fueron las razones por las que se pensó y se propuso el proyecto de Ley de Cupo femenino, que estableció un mínimo del 30% de su participación en los espectáculos. Se apunta a que en los eventos tales como conciertos, festivales y ciclos públicos y privados en vivo, con o sin fines de lucro, se programen un mínimo de tres grupos o solistas nacionales femeninos en formato presencial, por televisión o *streaming*, a fin de mejorar las condiciones en los escenarios de Argentina.

Sancionado en noviembre de 2019 (durante la gestión presidencial de Mauricio Macri), la Ley de Cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales, N° 27.539, implicó un fuerte proceso de lucha que permite visibilizar las desigualdades de género en la producción musical y los procesos de exclusión que sufrieron y sufren las mujeres y disidencias músicas. Estudios académicos abordan al rock nacional considerando las relaciones de género (Alabarces

[298] Liska (2019a) demostró que en los testimonios de 641 músicas mujeres, *cis* y transgénero –relevado por la Mesa que impulsó la Ley de cupo en Argentina en agosto de 2018– se repetían frases y prejuicios similares; y que "el 66% de las músicas afirma haber vivido situaciones de discriminación" por ser mujer música, siendo varones quienes ejercen el trato desigual "en las funciones de *managers*, productores, técnicos de sonido, colegas músicos, profesores, periodistas y público".

[299] Dado que al analizar las grillas artísticas de 46 festivales representativos del país (durante 2017 y 2018) ha comprobado que de las 1605 agrupaciones musicales que participaron durante un año, solo 160 fueron de mujeres –o contaron con una mujer en su formación–.

et al., 2008; Aliano, 2016; Blázquez, 2018; Bustos Castro, 1997; Citro, 2008; Garriga Zucal y Salerno, 2008; Manzano, 2011; Pujol, 2013, 2019; Sánchez Trolliet, 2018; Welschinger Lascano, 2014; entre otros)[300]. Tal como se ha estudiado, el rock argentino siempre se consideró "cosa de machos" que sólo permitía la alternancia de alguna mujer sobre el escenario o marcaba lo femenino como extrañeza (Alabarces et al., 2008). Sostengo que no se ha logrado superar esa extrañeza, ya que está impresa en los discursos de los/as músicos/as de rock dentro y fuera del escenario. Bustos Castro (1997) advirtió la mayoría de varones en los recitales; en esta línea, Pujol (2013) mencionó el paisaje mayoritariamente masculino, las conductas sexistas y la homofobia al interior del movimiento y "las dificultades que las mujeres del rock debían superar para que las discográficas las consideraran artistas redituables" (2019: 108).

Se ha señalado que, durante los años noventa, las alteridades rockeras designaron como "putos" a quienes carecían de "aguante" legitimo (Alabarces et al., 2008; Garrida Zucal y Salerno, 2008). En este sentido, Semán (2006a, 2006b) refirió al "aguante" como categoría física y moral "que da cuenta del valor de los hombres en su capacidad de resistir y/o atacar en relaciones de fuerza desventajosas" (Semán 2006a: 70-71). Según Garriga Zucal y Salerno (2008), la noción de aguante vincula el cuerpo, la violencia, la autenticidad y la masculinidad; los autores expusieron que el rock es un universo construido como masculino donde las mujeres que asisten a sus espectáculos "participan en las disputas por la autenticidad, pero obtienen ese atributo a través de prácticas determinadas por parámetros masculinos" (ídem: 79-80)[301]. En los últimos años, la situación obtuvo visibilidad publica desde las denuncias a Cristian Aldana (líder de la banda *El Otro Yo*, ex presidente de la UMI y candidato a diputado por el FpV), quien fue condenado en 2019 por abuso sexual gravemente ultrajante y corrupción menores; desde entonces, afloraron denuncias a músicos de rock, lo cual visibiliza las desigualdades y violencias de género que atraviesan al movimiento.

Desde una perspectiva que aborda el feminismo artístico y la política en América Latina, Giunta (2014, 2017, 2018) ha analizado la influencia del patriarcado sobre las manifestaciones artísticas y las representaciones de las artistas mujeres –relegadas y discriminadas–. La autora identificó un régimen patriarcal en el mundo del arte que "consolida un gusto que aún tiene

[300] Otros trabajos abordan el vínculo entre música y género (Alabarces y Silba, 2014; Blázquez, 2009, 2011, 2012a, 2012b, 2014; Carozzi, 2015; Cecconi, 2009; Cingolani y Guillamón, 2018; Gallo y Semán, 2010; Lenarduzzi, 2012; Liska, 2014, 2019a, 2019b, 2019c; Ramos, 2003; Semán y Vila, 2006, 2007, 2008, 2011; Silba, 2011a, 2011b, 2012; Silba y Spataro, 2008, 2018; Spataro, 2011, 2012, 2013).

[301] Incluso Garrida Zucal y Salerno (2008) señalaron que: "muy pocas mujeres son integrantes de grupos de rock, cuando esto sucede, es tomado como una situación extraordinaria y aun exótica. Dentro de ese espacio, además, suelen quedar encasilladas en determinados roles: cantar, hacer coros, tocar el saxo. En cambio, tocar la guitarra, el bajo o la batería son roles, en ese orden, vedados. No obstante, a pesar de que su desempeño artístico no será valorado sino directamente ignorado hay mujeres guitarristas, bajistas y bateristas" (ídem, 84).

predicamento y poder en los criterios curatoriales actuales" (Giunta, 2014: 1), y que suele descalificar a las obras de las artistas mujeres calificándolas como *kitsch*, pioneras o ingenua, excluyéndolas, así, del canon del arte. Giunta (2017) refirió que el arte moderno y contemporáneo se ha escrito desde una operación de censura que produce criterios de representación desiguales en las exposiciones de arte. Desde otra perspectiva que integra la Economía Política de la Comunicación y los estudios de género, el planteo de Michéle Mattelart (1982) permite explorar los cruces entre las industrias culturales y las desigualdades de género. Según Mattelart (1982), la discriminación de los roles sexuales es central para mantener la economía capitalista; así, mediante el modelo de mujer (sexista, clasista, urbano e industrial) que construye y transmite la cultura de masas a través de los media, se consigue que las mujeres asuman el valor secundario de su trabajo; justificando el pago relativamente inferior en comparación con el del hombre.

A la luz de las discusiones expuestas, propongo conectar los planteos de Mattelart (1982) y Giunta (2014, 2017, 2018), para explorar cómo en el caso local la mujer es llevada a una posición marginal en función de las necesidades de los músicos varones. A lo largo de mi trabajo de campo observé que muchas veces las mujeres "sirven para" las actividades de los hombres, tanto al asumir el rol de integrante de las bandas (ya que desde la postura del varón se tiende a exaltar lo exótico que esto resulta) como al asumir un rol de apoyo y/o cooperación ayudando a las actividades musicales del hombre, lo cual no es reconocido ni valorado. Con esto último me refiero a los casos de las parejas o amigas de muchos músicos que cumplen tareas como: fotografiar o filmar los shows, aportar a la difusión de las fechas, ayudar en la organización de los eventos, etcétera. Incluso, en la Comisión Directiva de la UMA advertí una división de tareas que reproduce estereotipos de género, por ejemplo en las actividades realizadas se le pide a las mujeres –familiares o amigas de los músicos– que preparen alimentos, atiendan a quienes asisten, acondicionen los espacios o ayuden con cuestiones administrativas o de organización. A su vez, en mi rol de música, he experimentado situaciones en las que músicos varones me han invitado a tocar en fechas –e incluso para ser parte de la formación estable de las bandas– sin nunca antes haberme escuchado tocar; situaciones similares no son frecuentes entre varones, a quienes antes de invitarlos se les suele hacer pruebas mediante ensayos. Considero que es posible y necesario analizar estas situaciones como reproductoras de relaciones de género donde la mujer sólo es tenida en cuenta como elemento exótico y/o accesorio.

En cuanto a la UMA, pude entrevistar a mujeres músicas que no forman parte del colectivo o que intentaron entrar y, al ver estas desigualdades imperantes, eligieron apartarse.

Las entrevistadas tendieron a denunciar el machismo dentro de la agrupación: "yo conozco a los músicos, estuve en el mismo ambiente en su momento, fui a dos reuniones y veo como es, hay muy poca participación femenina" (entrevista, 30 años, 2016), "es muy difícil entrar siendo mujer. Es una organización que está hace años, hombres que vienen tocando hace mucho y esto de ingresar mujeres creo que es invasivo para ellos. Cambiar el pensamiento del hombre, de una organización es difícil" (entrevista, 33 años, 2019). En general, opinaron que en el rock hay mucho machismo; algunas de ellas incluso asumen una militancia dirigida a reducir las desigualdades de género en la música. En este sentido, una música militante del Frente Cultural expresó "hay un montón de desigualdades en la música, por ejemplo hacia las mujeres, entonces esa es mi militancia a fondo, que haya protocolos de género en las bandas, en las organizaciones pequeñas, porque hay mucha violencia" (entrevista, 23 años, 2019).

Por otro lado, las mujeres músicas que entrevisté, al igual que los varones, vincularon sus inicios en la actividad y sus influencias musicales con el entorno familiar[302]. A su vez, a diferencia de los varones, demostraron un mayor nivel en cuanto a la profesionalización en la actividad musical. La mayoría estudia o estudió en la EMPA o en profesorados de música y laboralmente se desempeñan como docentes de música en escuelas y puntos culturales del municipio. Incluso, una de ellas, quien decidió alejarse de la UMA, asume trabajos como sesionista y expresó: "puedo tocar diferentes estilos pero si los estudio, si me llaman para un laburo me dedico a estudiar el género" (entrevista, 34 años, 2019). Pese a la más alta profesionalización de las mujeres entrevistadas, observé una recurrencia en la falta de información acerca de las políticas culturales dirigidas a la música y aspectos y cuestiones legales –en coincidencia con los músicos varones–; incluso algunas no estaban al tanto sobre la aprobación de la Ley de Cupo o de la Ley Nacional de la Música. Conecto la crítica que realizaron muchas entrevistadas acerca de la invisibilización de las mujeres músicas en los eventos locales con la critica que, en general, se le hace a la UMA por su forma de cubrir eventos (que privilegia a un grupo selecto); pues tal como señaló una música: "en las bandas de rock hay muchas mujeres rockeras, pero cuando vas a un show en Avellaneda hay pocas mujeres. Creo que desde la agrupación no llaman a mujeres o ves siempre a las mismas bandas y no se renueva" (entrevista, 30 años, 2016)[303].

[302] De forma análoga, Cingolani (2020) señaló a la influencia familiar como una variable central en las trayectorias de los músicos de rock platenses que ha estudiado –además de señalar a la amistad y el ambiente universitario, el padrinazgo artístico y los/as agentes de prensa, recursos y seguidores–.

[303] Tal como advertí en el campo, las publicaciones de la UMA que convocaban a músicos/as mediante redes sociales, comenzaron a usar en 2019 la letra "x"; sin embargo en la práctica sus integrantes continuaron usando el masculino. En cuanto a convocatorias, una sola vez desde la organización se convocó a identidades disidentes para

Sobre la presencia femenina, un músico dueño de una sala de ensayo me comentó que a su sala asisten mujeres que acompañan a los músicos siendo la presencia de músicas una excepción: "hay excepciones como vos, como alguna piba que viene a tocar y canta, pero no veo que haya un furor" (entrevista, 50 años, 2020). A su vez, indicó: "no lo veo superior a décadas atrás que siempre hubo bandas de mujeres. Está más visibilizado ahora, las mujeres pelearon para que se visibilice que hay bandas de mujeres, pero no creo que hayan surgido más artistas y bandas femeninas" (ídem). Mientras escuchaba al entrevistado, advertía la invisibilización de las mujeres como músicas –teniendo en cuenta que en la banda con la que yo allí ensayaba había dos mujeres músicas más– pero también como colaboradoras de la práctica musical misma. Pues, tal como observé, muchas mujeres que no ejecutan instrumentos musicales y que asisten a los ensayos tienden a realizar funciones que colaboran con la actividad como sacar fotos, grabar ensayos, etcétera; cuestiones que trascienden la etiqueta de "acompañante" que el entrevistado les asignó. En general, estos roles no sólo no son reconocidos, sino que también suele ser menospreciada la presencia de las mujeres. Sostengo entonces, a la luz del planteo de Becker (2008), que estas mujeres son parte del mundo del rock local, pero una parte invisibilizada como tal y sin duda a la que se le asigna una menor jerarquía.

Ahora bien, en mayo de 2019 se realizó la inauguración oficial de la sede de la UMA y del Estudio de Medios de Cítrica[304], en el Centro Cultural *Mercado*. En una reunión plenaria se anticipó que el evento sería la entrega formal del espacio en comodato por parte del intendente y que contaría con un escenario circular donde las bandas de la UMA tocarían y que concluiría con una zapada con músicos/as de la UMA –a quienes se les pidió que se organicen e inscriban para participar–; además, se prometió que se respetaría el cupo femenino con la "intensión de incluir a la mujer" (notas de campo, 2019). Se planteó como objetivo "visibilizar a la UMA como una organización fuerte que nuclea a los músicos y la cultura", "jerarquizar la tarea, que nos vean como trabajadores del arte" (ídem). De forma anticipada el evento, en febrero de 2019, se realizó una reunión entre integrantes de la UMA –se sumó, además, a mujeres músicas que fueron invitadas a participar por un miembro de la Comisión– y representantes de la DCC. Allí se planteó que la inauguración se justifica como un hecho político de campaña: "lo principal es el hecho político, que podamos realizar una inauguración" (notas de campo, 2019). Desde la DCC se expresó que ya se podía usar el espacio y se ofreció "hacer alguna fecha una vez por

cubrir un evento organizado y realizado por el municipio, sin ningún tipo de mediación o contextualización al respecto.

[304] En una reunión, el presidente de la UMA expresó que en el estudio audiovisual de Cítrica "los socios de UMA van a poder grabar *spots* publicitarios de forma gratuita" (notas de campo, 2019).

mes en el Centro Cultural *Mercado*, donde las bandas se lleven plata y hacer una barra" (ídem). El evento se difundió por redes sociales con el texto:

> El sábado 18 de mayo, la Unión de Musicxs de Avellaneda inaugurara su sede oficial, y Cítrica radio su sala de producciones. Serán dos horas de música en vivo y distintas expresiones culturales. Artesanos, muralistas, barbería, tatuaje en vivo, gastronomía, cerveza artesanal, y mucho más! Habrá un *stand* especializado del Estudio municipal CMA donde se brindará información y se expondrán trabajos realizados desde el inicio de su actividad. *Jam* en vivo.

El evento cultural incluyó diferentes muestras y *stands* como los de tatuaje, tela, *merchandising*, derechos humanos, proyecto de Ley de cupo, UMA, ala política de la UMA, cervecería *Bierlife*, estudio de grabación CMA y medios de Cítrica y los *stands* gastronómicos de Economía Social y Popular. La UMA se encargó del escenario y la locución, y el intendente aportó unas palabras que exaltaron el rol de los/as músicos/as en el Partido. Según integrantes de la UMA, el evento fue un éxito. Con este evento, la UMA intentó presentarse como colectivo cultural y social, integrando un área de Derechos Humanos –coordinada por una de las mujeres que ya integraba el colectivo y es familiar de integrantes de la Comisión Directiva– y una Mesa Femenina –integrada por las mujeres músicas que fueron contactadas e invitadas a unirse a la UMA, a las cuales se les prometió mayores espacios de participación en sintonía con el proyecto de cupo–. Sin embargo luego del evento las mujeres músicas no vieron cumplidos los términos en los cuales fueron convocadas y solicitaron –sin efectos– reunirse con la Comisión Directiva. Estas mujeres expusieron el conflicto en redes sociales y acusaron a los músicos de la UMA por tratar de convocar e incorporar a mujeres músicas para "quedar bien". Además denunciaron que la reunión fue postergada por la UMA que no planteó el tema de la Ley de Cupo Femenino en sus reuniones, alegando que no estaba en la agenda. A través de *Facebook*, dos mujeres músicas abrieron el debate y expusieron:

> Cuando desde UMA nos convocaron a las #MujeresMúsicas el motivo fue visibilizar y promover el #cupofemenino y los derechos de la mujer música en el ámbito musical. Por eso me sumé a la #UMA que es una Unión de "Músicos". Si quería otra cosa, me iba a una unidad básica. Ese era nuestro rol, para eso nos convocaron, así nos mostró #UMA el día de la inauguración de la sede frente a todos y frente al intendente. En virtud de todo eso, nuestros planteos y la necesidad de que #UMA respete y promueva los derechos de las #MujeresMúsicas y no ignore la lucha federal sobre este tema de todas las asociaciones de musicxs [*Facebook* personal de una música que, pese a no ser de Avellaneda, fue invitada a participar en 2019, 21/08/2019].

> El apoyo a la #MujerMúsica y la intención de perspectiva de género tiene que ser una convicción. Y desde luego que no nos vamos a cansar: es nuestro espacio de lucha. Bajar los brazos jamás. Las mujeres unidas somos imparables. Hay muchas organizaciones de músicos detrás, con mensajes claros. Seguimos a la espera de la reunión con la Comisión Directiva de la UMA, como nos prometieron [ídem].

> Se nos convocó para laburar en el Cupo Femenino y la Visibilización de la Mujer, que al decirlo queda tan lindo, pero a la hora de ver el trabajo que estábamos haciendo, las horas que le dedicamos y cosas que logramos que no tienen ni idea porque nunca profundizaron y encima no estábamos en la agenda la última vez, es lo mismo que la nada. Lamento que como organización no haya estado el apoyo necesario y la inclusión que prometieron. [*Facebook* personal de una música que participó en los inicios de la UMA, se apartó por no coincidir con su forma de accionar y se reincorporó iniciado el 2019, 21/08/2019].

> Esperamos la reunión que hace meses estamos pidiendo y nos patean para adelante, pero no nos vamos a cansar. Algo para aprender del movimiento de mujeres es la persistencia y la perseverancia. Lamentablemente tienen que esperar a que sea Ley para cumplir, sin mostrar un mínimo de compañerismo y solidaridad. Y esto se entiende desde el lado que les cuesta perder un poco de poder. Porque el machismo es eso, ejercer el poder sobre una mujer, y ceder el lugar a las mujeres músicas lo sienten así, lamentablemente. Se llenaron la boca hablando de la mesa de mujeres y ahora....seguimos esperando la bendita reunión [ídem].

Por su parte, una mujer que forma parte de la UMA desde sus inicios –y que asumía tareas de organización en sus eventos; además de ocupar un puesto laboral en el municipio- fue la encargada de responder las publicaciones anteriores. Esta mujer comenzó a hacer coros en la banda de un miembro de la Comisión Directiva en 2018, y, en 2019, fue designada como vice presidenta de la UMA; a partir de entonces desde el colectivo se insistió en recalcar su rol de mujer música. En su comentario remarcó su rol de música y vice presidenta de la UMA y explicó que la reunión no pudo hacerse porque las músicas solicitaron que se realice un día sábado. A partir de aquí, se generaron diferentes respuestas entre integrantes de la UMA y las mujeres músicas que denunciaron la falta de compromiso hacia ellas por parte del colectivo y expresaron: "las fechas siguen pasando y las mujeres músicas siguen sin tocar, salvo en el evento de Tango que Gabriela tuvo que pelear el lugar y la cantante de *Pryah* entre 27 hombres en el *Rock en el Bicentenario*" [*Facebook* personal, 21/08/2019]. En sintonía otra música expresó:

> el evento musical que organizó UMA tuvo una sola mujer música (la cantante de *Pryah*), no cumplieron el cupo. ¿No te parece ilógico presentarles herramientas para cumplirlo y pasarlo por alto? ¿Eso es querer aspirar a lo mismo que queremos nosotras? No [*Facebook* personal, 21/08/2019].

En la discusión intervinieron mujeres no músicas integrantes del colectivo, quienes expresaron apoyo a la organización, manifestando la libertad de expresión dentro de UMA. La mujer a cargo del área de Derechos Humanos expresó que siempre fue escuchada por los compañeros y añadió: "contamos con una comisión que discute todo lo que está en agenda, donde se presentan diferentes problemáticas que se hace muy difícil atender en totalidad porque cada unx tiene vida y trabajo personal". A su vez, señaló que en 2019, con el objetivo de fortalecer la organización, se sumaron actividades integrales que contemplan no solo la

problemática musical sino la de la cultura y la formación en materia de derechos: "esta decisión tuvo su inicio formal el día de la inauguración de la sede, donde se visibilizó el colectivo cultural y social que la orga contempla" y añadió: "es un trabajo mutuo y una presencia frecuente no solo para exigir, sino también para colaborar con las demás comisiones. UMA no es una Unidad Básica pero no estamos lejos de ellas, porque tenemos pertenencia y trabajamos con finalidades sociales". Por su parte, el presidente de UMA intervino en el debate y expuso:

> Vuelvo a pedir disculpas por mis tiempos, soy un representante de un colectivo cultural que no es ajeno a la política de la ciudad que apoya a Ferraresi y la coyuntura histórica tiene como prioridad ganar las elecciones. Me dedico a esa tarea y pronto discutiremos...por el momento con humildad la discusión del colectivo feminista es importante de adentro hacia afuera. Y fundamentalmente entender las disidencias y lograr representatividad.

Finalmente, una de las mujeres que habían realizado la publicación que inició el debate expresó:

> Debido a la poca comprensión, solidaridad y sororidad, este debate cibernético terminó. Es doloroso que mujeres no comprendan la problemática y desvíen en tema cuando no hay argumentos al reclamo. Nos vamos a encontrar en la próxima reunión de UMA esperando estar en la agenda, y por más que no lo estemos, este tema tiene una urgencia de meses. Somos adultxs para estar contestando en pandilla y respondiendo con temas que no tienen nada que ver con el cupo femenino porque no hay respuesta a nuestro reclamo, o quizás, reconocer errores se les haga dificultoso. Somos seres humanos y cuando algo lo hacemos mal, lo tenemos que reconocer. Y acá se dejó de lado el trabajo del Cupo Femenino, se nos ninguneó y faltó el respeto a través de la redes (porque las capturas de pantalla nos llegaron luego del día de la presentación de protocolo) todo muy infantil, hasta gente de la comisión poniendo "me gusta". Una vergüenza. Vuelvo a repetir. Desde este momento queda terminada la charla cibernética. Concurriremos a la próxima reunión. Sea privada o general y se planteará en cualquiera de las dos todo lo acá expuesto y mucho más. Y espero no se postergue para mucho más adelante por elecciones, porque lxs Músicxs tenemos temas a resolver. Que tengan una buena tarde [*Facebook* personal, 21/08/2019].

Con el tiempo comprobé que la mesa femenina que se les había prometido a estas músicas mujeres, finalmente derivó en una mesa donde participaron las mujeres que integraban la Comisión desde antes –que son familiares y amigas de los músicos de la Comisión Directiva de la UMA–. En este sentido, desde la organización se insistió en destacar como parte de la mesa femenina la labor de la mujer que encara la mesa de derechos humanos y de las mujeres de UMA que asumen la militancia del colectivo y fiscalizan las mesas en los comicios; sin embargo la mayoría de ellas no son músicas, pues sólo participan dos mujeres músicas (una cantante de tango y la corista y vicepresidenta de la UMA). Tiempo después del debate en *Facebook* y con motivo del recital de *Eruca Sativa* –donde una de las dos bandas *teloneras* fue la del presidente de la UMA– enmarcado en el programa municipal *Orgullo Wilde*, el 6 de octubre de 2019, la misma música que anteriormente había cerrado la discusión en *Facebook* publicó:

> ¿Qué harías si sos la banda convocante donde dos de lxs tres integrantes son mujeres, muy reconocidas del país y una banda soporte no te nombra en la mayoría de las publicaciones y dice que empieza una "gira" ese día como si fueran la banda principal del evento? ¿Hasta dónde llega el ego de músicos que porque "los llaman" de la secretaria de cultura o tienen el contacto necesario para ubicarse en estos lugares y les pagan $15.000 mínimo por tocar y se creen que son "emblema de la ciudad"? Estoy harta de la hipocresía y el acomodo. Y por sobre todo de la mínima y casi nula convocatoria a mujeres músicas que se ven afectadas por la desigualdad. Saben algo? Esto me genera más ganas de mover los cimientos. Me impulsa más a seguir luchando por los derechos de la mujer música [*Facebook* personal, 06/10/2019].

Esa publicación se dirigió básicamente a exponer la situación de privilegio y "acomodo" que tiene la banda del presidente de la UMA (*Mamabirra*), pues en este caso particular, y como suele ocurrir, fue elegida para *telonear* a una banda masiva. Se trata de la banda *Eruca Sativa*, conocida a nivel nacional e internacional e integrada por dos mujeres y un varón; además la banda se vincula con la militancia de género y toma un posicionamiento claro a favor de los derechos de las mujeres. El hecho fue que la banda *Mamabirra* difundió *flyers* del evento donde comunicó el inicio de una gira, sin nombrar a la banda principal que actuaría en esa fecha. No solo la situación de acomodo fue la que generó aquí malestar, sino también la invisibilización de las mujeres músicas que en general se realiza desde el colectivo UMA y, en particular, la invisibilización que la banda del presidente de la UMA realizó respecto de la banda que protagonizaría la fecha anunciada. Considero que esta situación pone en evidencia nuevamente la invisibilización del rol de las mujeres en la música y en especial en el rock local.

Ahora bien, el Frente Cultural tampoco escapa a esta dinámica. Si bien toma la bandera del feminismo como parte de su lucha –y la usa públicamente–, sobresalen concepciones machistas en sus miembros que generan contradicción entre discurso y práctica. Lo dicho suele ser motivo de crítica, e incluso algunas mujeres que participan del colectivo criticaron las actitudes machistas de sus compañeros. En este caso, una militante del Frente en una charla informal (2019) me comentó que sus compañeros/as ocultan y no se hacen cargo de prácticas abusivas que ejercen integrantes varones sobre mujeres. Sobresale aquí el caso del intendente interino, quien tiene una larga trayectoria militante y cuyo hermano es parte de la DCC y del Frente: en varias oportunidades ha sido acusado de abusar de mujeres y ejercer relaciones de poder sobre ellas. Incluso, durante 2020, diferentes colectivos feministas locales han denunciado públicamente esta cuestión. Desde la UMA y el Frente no se ha tomado posición al respecto y, a pesar de las graves acusaciones, se continuó apoyando al intendente interino sin problematizar la cuestión.

Estas cuestiones se vinculan con la violencia de género que se expresa en el mundo del rock local –y, según expuso la militante del Frente consultada, es propia de la militancia

peronista–, pero también con el vínculo conflictivo entre cooptación y autenticidad. Pues el hecho de que músicos/as no alineados a la UMA se hayan expresado denunciando la situación, mientras que los/as músicos/as de la UMA no se manifestaran sobre las denuncias que involucraron al intendente interino, tiene que ver con la dependencia que el mismo colectivo genera para con el gobierno municipal. Incluso, la "militancia de la gestión" (Vázquez, 2014), abordada en el capítulo anterior, conecta las experiencias de participación de los/as integrantes del Frente y de la UMA con la dependencia y/o área estatal donde se desempeñan laboralmente, influyendo en la pérdida de autonomía de ambos colectivos, pues sus militantes forman parte de la gestión liderada por quien es blanco de las denuncias –o se vinculan directamente con esta–.

Más allá de la idea de cooperación, pensando en los términos planteados por Becker (2008), en el mundo del rock autogestionado local se advierten disputas (Rancière, 1996) y desigualdades vinculadas con cuestiones de género. Sobresale la invisibilización y exclusión de las mujeres músicas que colaboran y que son parte de este mundo del rock local, pero que en términos formales no son reconocidas por los colectivos de músicos/as ni por las políticas culturales. A su vez, entiendo que la falta de información que tienen sobre políticas culturales dirigidas a la actividad musical, como así también la falta de participación en instancias colectivas de músicos/as organizados/as, son variables que quizás tiendan a quitarles recursos para disputar espacios y sentidos en la escena local.

4) Contexto de ASPO: desigualdades digitales, nuevos conflictos, colectivos y desafíos para la producción musical autogestionada y las políticas culturales locales

En estudios anteriores (Quiña et al., 2019) se ha señalado la falta de acceso, uso y apropiación de las nuevas tecnologías digitales por parte de los/as músicos/as que autogestionan su actividad en Avellaneda, además de las condiciones laborales informales, precarias e inestables que rodean la actividad. Aunque refiere a otro momento y contexto, dicho trabajo aporta datos relevantes para pensar el contexto de ASPO, decretado a causa de la pandemia de Covid-19. Este contexto alteró la actividad musical –y las formas en que se realiza– e interrumpió abruptamente las presentaciones presenciales a nivel global durante gran parte del año 2020 y 2021. En el caso de Avellaneda permitió ver las desigualdades en la inclusión digital, la falta de acceso, uso y apropiación de las nuevas tecnologías digitales y la falta de herramientas de muchos/as músicos/as para reacomodarse ante los nuevos desafíos; esto implicó nuevas formas de precariedad para quienes, por diferentes motivos, no pudieron acceder a modalidades virtuales. A su vez, los formatos en que pasó a realizarse la actividad

generó nuevas dinámicas de exclusión/inclusión y nuevos conflictos y desafíos para los/as músicos/as y para el diseño de políticas públicas que se suponen inclusivas y que se dirigen a la actividad musical autogestionada, en el caso local. Dicho contexto de emergencia sanitaria, en palabras de Quiña (2020: 27):

> ha puesto de manifiesto que son los (y las) trabajadores de la cultura quienes más han padecido en carne propia el estancamiento económico a escala global, gracias a la precariedad de sus condiciones laborales, junto con otras porciones de población trabajadora con empleos inestables, informales, temporales y mal retribuidos, especialmente en América Latina.

El estudio de Quiña et al. (2019) señala que las representaciones de los/as músicos/as han resaltado las potencialidades de las tecnologías digitales aplicadas a la música –su carácter disruptivo, transformador y democratizador–; sin embargo al indagar en el uso de las mismas se advierten "brechas respecto de las supuestas potencialidades y virtudes del nuevo entorno digital en la música" (ídem: 137). En dicho estudio se señaló el uso y manejo limitado –que expresaron los/as músicos/as– de ciertas herramientas específicas, básicamente las utilizadas para grabar y/o editar, como obstáculos para la apropiación de las tecnologías digitales en las diferentes etapas del procesos de producción musical. En este sentido, es interesante señalar un fragmento de una entrevista donde un músico expresó: "No lo usamos [N. del A.: a lo digital] como herramienta porque no sabemos cómo ni tenemos las condiciones" (ibídem: 138).

En el contexto local más reciente, atravesado por brechas digitales y la reconfiguración de las formas de hacer música, es interesante recuperar las experiencias de los/as actores y actrices y preguntarnos: ¿cómo se reinventan los/as artistas frente a los desafíos que imponen los nuevos contextos? ¿Cómo reconfiguran sus prácticas musicales los/as músicos/as que por diferentes motivos no se han apropiado de las tecnologías virtuales? ¿Qué pasa con los/as músicos/as que no consideran a la virtualidad una opción? Las alternativas son múltiples y variadas, pues son diferentes los actores y las actrices, como así también sus posibilidades, realidades, perspectivas y particularidades. Considero que hay un grupo de músicos/as que permanece alejado –por motivos múltiples– de las tecnologías digitales, para quienes tocar en vivo pasa a ser su principal recurso, motivación y posibilidad –y así lo han expresado–. Producto de mi trabajo de campo con músicos/as autogestionados/as de rock de la localidad he advertido diversas situaciones, entre las que sobresale una preferencia entre los/as artistas por tocar en vivo "de forma tradicional".

Me interesa introducir aquí el caso de un músico local. "El Viejo", como le decían afectuosamente sus amistades, era portador de una estética, un estilo y una voz que transportaba automáticamente a los años sesenta y setenta del rock nacional, para encontrarse en este viaje

con bandas como *Manal*. Siempre vivió en Avellaneda, en el barrio de Villa Corina, a unas cuadras del cementerio donde yacen los restos del líder de *Sumo* y donde alguna vez también estuvieron los del líder de *Flema*. Al "Viejo" lo conocí en 2016 cuando me convocaron para tocar en la banda que llevaba por nombre su apellido; ahí fue cuando comencé a tocar e insertarme en el mundo del rock local. Solía tener frecuentes charlas con él, quien fue un informante clave para esta tesis. En el último tiempo, además de aportar datos sobre el campo, compartía conmigo su alegría dado que estaba grabando con una nueva formación de *Gran Señor*, una de las bandas que lideraba y que mayor emoción le generaba.

"Estos son mis últimos dados", solía decir cada vez que se refería a sus proyectos musicales. Tocar era su vida, la música era su pasión, pero también su mayor problema, pues nada es fácil en el *under*, aunque si hay algo que sobra son proyectos. "El Viejo" se angustiaba cuando las cosas en la música no le salían como quería y su mayor angustia llegó con la pandemia y el contexto de ASPO que se estableció. Solíamos charlar por *Whatsapp* y él me contaba que estaba cansado de estar encerrado, que necesitaba tocar y que no veía la hora de hacerlo: "ya vamos a poder tocar de nuevo", decía con optimismo. Ante esta situación, le pregunté: ¿por qué no hacer un vivo por redes sociales? En ese momento no recibí una respuesta, con el tiempo advertí que para este músico la virtualidad ni siquiera era una alternativa que pudiera considerar. Pese a la situación de aislamiento, "el Viejo" no perdía las ganas de tocar y de crear. Él quería hacer música de forma "tradicional", ensayar con su banda, tocar en vivo, estar con sus amistades, pero en octubre de 2020, a sus 63 años, falleció, sin poder así hacerlo.

Automáticamente se me ocurrió hablar con el director de la DCC –quien integró una banda con "el viejo"– sobre la posibilidad de hacerle un homenaje. A él le pareció una buena idea, no sólo sugirió destacarlo como personalidad de la ciudad, sino que también se comprometió a hacer la presentación del proyecto de ordenanza al Consejo Deliberante, para lo cual me propuso que juntara firmas y obtuviera el aval de la familia. Pese a lo dicho, a un año de su fallecimiento el proyecto no ha sido propuesto, lo cual responde también a la cantidad de proyectos que la DCC encara y a la falta de recursos humanos para llevarlos a cabo, cuestiones que han sido señaladas sistemáticamente por trabajadores de la DCC. El caso de este artista me permitió visualizar y experimentar –en primera persona– el proceso de negociación y articulación con la DCC. A su vez, me permitió advertir sobre la falta de apropiación de recursos virtuales aplicados a la producción musical en el caso local y la falta de reconocimiento que tienen muchos/as músicos/as autogestionados/as en contextos locales como el analizado. La situación de "el Viejo" saca a la luz que en el caso de las nuevas tecnologías se exacerban

desigualdades o se crean otras nuevas, pues muchas personas –mayores, en general– no logran incorporarlas.

En este sentido, considero necesario visibilizar estos procesos que, si bien son micro, representan las vivencias de artistas independientes y/o autogestionados/as que cotidianamente crean y recrean su práctica musical y que, pese a los obstáculos con los que se topan cotidianamente, no por ello limitan su creatividad. Es importante, entonces, advertir sobre los aportes que pueden realizarse desde las ciencias sociales y humanas para no sólo recuperar la voz de artistas locales –que viven a las sombras y al margen de lo que la industria de la música impone–, sino también para visibilizar sus prácticas, trayectorias, posibilidades y labor musical, cultural y social, las cuales muchas veces quedan invisibilizadas. Por un lado, resulta indispensable dar a conocer el aporte de artistas que habitan en los márgenes y exaltar esas huellas culturales y artísticas que contribuyen a conformar un acervo cultural local. Y por otro, a la hora de diseñar políticas publicas inclusivas y participativas para el sector, sugiero la necesidad de analizar y tener en cuenta las formas en que los/as artistas deben reconsiderar sus prácticas musicales para acomodarse a las nuevas modalidades virtuales, y en ese proceso establecer nuevas convenciones. En síntesis, sugiero que las políticas públicas deberían reconocer estas limitaciones para, de este modo, intentar saldar la brecha digital

Ahora bien, es relevante focalizar en las políticas culturales que el municipio venía dirigiendo a la actividad musical, las cuales no eran aptas para funcionar en el contexto de ASPO ni tampoco tenían en cuenta los soportes virtuales que –aunque ya venían creciendo– pasaron a tener mayor uso durante el periodo. Quien se encarga de gestionar los eventos de la DCC señaló diferentes programas que se pudieron concretar antes de la interrupción de la actividad, los cuales contemplaban la actuación en vivo bajo el tradicional formato. Sobresale el Cine Teatro Wilde, que según expuso: "está a la altura de cualquier auditorio y está directamente relacionado con los artistas locales, porque la programación musical se conforma exclusivamente por artistas locales" (entrevista, 2019). Por otro lado, señaló la programación de "los eventos de los orgullos de las localidades" (el *Orgullo Wilde*, el *Orgullo Sarandí*, el *Orgullo Dominico*), donde artistas locales *telonearon* a las bandas grandes, como "una síntesis que se dedujo en el Foro Cultural de 2017"[305] (ídem). También señaló la continuidad de los

[305] El entrevistado (2019) recalcó la importancia del Foro cuya síntesis fue: "más espacios para tocar" y "poder *telonear* a artistas grandes". En este sentido expresó: "nosotros habilitamos todos los espacios que teníamos, además generamos nuevos espacios para los músicos como La Estación, el Cine Teatro Municipal de Wilde" y señaló: "todavía seguimos caminando hacia esa transformación". Por su parte, el director de la DCC y referente del Frente expresó que la conclusión que salió del Foro fue que "los músicos son trabajadores de la cultura y tienen que cobrar por su trabajo y tienen que tener las mismas oportunidades que las grandes bandas" (entrevista, 2019); en este sentido, para potenciar a las bandas locales desde la DCC se optó por traer bandas convocantes de nivel

programas *Cultura en Movimiento*, *Vamos a las plazas*, la vigencia de *El Veredazo* –aunque señaló la falta de demanda del programa[306]–, la grabación del disco anual del Estudio Municipal (donde participaron 18 proyectos de artistas locales) y del disco de los Puntos Culturales (donde participaron 6 ensambles). Como novedad, señaló el espacio musical *Estación en vivo* que comenzó a funcionar en noviembre de 2019 en el parque municipal La Estación.

Estas políticas vendrían a contener lo que, según el director de la DCC, es la mayor demanda que tienen los/as músicos/as: tocar. Según expresó (entrevista, 2019): "quieren tocar, no están tan preocupados por la cosa de la retribución económica, creo que la gran mayoría de los músicos o bandas lo hacen por una cuestión espiritual, no ven detrás de eso un trabajo o una profesión". En este sentido, desde la misma gestión municipal se considera que la mayoría de los/as músicos/as locales no consideran ni asumen la practica musical como una cuestión profesional o una salida laboral. Si bien en el Foro había salido como una demanda de los/as músicos/as la retribución económica –y es algo que la UMA busca–, el entrevistado expuso que en lo cotidiano la búsqueda es tocar (entrevista, 2019):

> en la instancia del Foro con el *fogoneo* eso salió como una proclama pero a mí me quedan dudas por lo que veo y escucho. No por eso no vamos a avanzar en la profesionalización de la actividad, si hay un mango y si tenemos la posibilidad lo generamos. La concepción nuestra es que los músicos son trabajadores de la cultura de hecho en las *Noches Capitanas* el 100% de las entradas en para los músicos, vamos en esa dirección.

El "mito de pureza" del arte, que lo construye como esfera aparte de la vida cotidiana, viene a invisibilizar el carácter de los/as músicos/as como trabajadores/as culturales. En el caso del mundo del rock autogestionado local, son los/as mismos/as músicos/as quienes tienden a no considerarse como trabajadores culturales; además las condiciones en que realizan la actividad en el sector privado les lleva a no poder considerar la práctica en términos laborales. Sobre la cuestión, el músico que se dedica a la gestión de eventos musicales de la DCC explicó que si bien el Estado pone las herramientas necesarias para promover a la profesionalización de los/as músicos/as, son estos/as mismos/as quienes no se asumen como trabajadores/as de la cultura. En esta línea expuso (entrevista, 2019):

> Teniendo 16 años podes pensar la posibilidad de vivir de la música, y si el Estado te propone a vos diferentes herramientas de formación académica, de formación profesional, espacios para

nacional y sumar bandas locales como *teloneras* a las cuales se les paga lo que marca la Ley Nacional de la Música –en vez de hacer un festival con bandas locales–.

[306] El entrevistado (2019) explicó la falta de interés en este programa pues: "el 80% de los músicos tienen otros trabajos, viven de otra cosa y no se reconocen a sí mismos como trabajadores de la cultura". En este sentido, según expuso, quienes participaron de este programa "son músicos de entre 20 y 30 años, la mayoría personas que viven de la música dando clases, que actúan en otros lugares y muchos tienen una estabilidad económica garantizada porque viven con sus padres, no son pibes que la están pasando mal".

> tocar, no solo *El Veredazo* sino también que puedas hacer un teatro y tocar para un público desde 200 a 2000 personas, creemos que el Estado tiene que poder garantizar eso, ahora para que la comunidad pueda pensarse a sí misma como trabajador de la cultura tiene que haber un cambio generacional.

Durante el periodo, tanto las políticas públicas como la producción musical misma enfrentaron desafíos, pues las presentaciones en vivo dejaron de funcionar de la manera en la que las conocíamos y de las que participábamos[307]. Entiendo a la actividad musical como una práctica social cooperativa, colaborativa y colectiva (Becker, 2008) y considero que la acción colectiva y el trabajo en red de las personas que colaboran –de forma organizada– para realizar recitales se vio afectado por la interrupción de la actividad, pues las plataformas digitales, los shows vía *streaming* o los vivos de artistas en redes sociales cobraron un protagonismo mayor y fueron ocupando el lugar vacío que dejó el recital en vivo. Lo cual, si bien para ciertos/as músicos/as significó nuevas formas de percibir ingresos (mediante un pago prefijado o bajo la modalidad a la gorra virtual), para otros/as artistas estos nuevos desafíos implicaron nuevas formas de precariedad. Es el caso de muchos/as músicos/as alejados/as de lo que la industria musical impone y que producen sus obras –de forma independiente y/o autogestionada y de manera colectiva– en contextos locales como el expuesto; y que, por diversas y múltiples razones, se encuentran alejados de las tecnologías digitales. En este sentido, sostengo que resulta vital indagar sobre las articulaciones entre el municipio y los colectivos de músicos, durante el nuevo contexto.

En el presente siglo, la irrupción e impacto de la tecnología digital transformó a la industria musical en la región. La vieja industria discográfica, que sufrió el declive en la venta de fonogramas físicos, dio paso a una era de consumo en múltiples formatos y plataformas digitales en el cual el negocio digital, vinculado al consumo mediante plataformas de *streaming*, se encuentra en expansión (Márquez, 2010; Fouce, 2012; Moreno y Quiña, 2018). Según Moreno y Quiña (2018), la transformación de la industria musical, a partir del *streaming* (reproducción online de contenidos musicales y audiovisuales, bajo suscripción paga o de acceso gratuito financiado publicidad) y de las grandes plataformas digitales a nivel global (en articulación con el negocio de las discográficas multinacionales y las productoras de espectáculos), dificultaron el aprovechamiento de las nuevas tecnologías por parte de los músicos autogestionados, los sellos independientes y las distribuidoras locales. Lo cual hace

[307] En este sentido, el vivo no es sólo un grupo de artistas realizando una interpretación, sino que comprende mucho más: todas las personas que colaboran para que la actuación pueda realizarse, el ritual mismo que significa el recital, las previas, el juntarse y los significados que aporta el público. En este sentido, considero vital recuperar las voces, prácticas y representaciones de los/as personas, colectivos y agentes que intervienen en la producción musical –y no sólo de los/as músicos/as–.

que no se puedan revertir los altos índices de concentración que caracterizan al sector, pues quienes continúan acaparando las ventajas de la digitalización musical son los sectores más concentrados (plataformas como *YouTube* o *Spotify* o compañías multinacionales como Sony, Warner o Universal).

Moreno y Quiña (2018) han advertido que en la práctica concreta una minoría comercializa su música a través de sitios de descarga online o *streaming* (como *Spotify*) y en general usan las redes sociales de uso genérico para difundir (*Facebook* o *YouTube*), tal es el caso de los/as músicos/as independientes de rock en Avellaneda. En este sentido, han señalado un desconocimiento, desinterés, poco uso y desaprovechamiento de las posibilidades de monetarización que ofrecen ciertas plataformas; acompañada por una predilección por usar *YouTube* para difundir de forma gratuita en el sitio más visitado, la imposibilidad de obtener ingresos suficientes por los medios online, y la insistencia de estos/as músicos/as independientes en recurrir a la actividad en vivo como forma de obtener ingresos.

Volviendo a Becker (2008), según su perspectiva, la producción de obras de arte comprende tareas de cooperación, asistencia, ayuda y una división del trabajo entre un grupo de personas dedicadas a diferentes tareas o actividades, las cuales se realizan de forma colectiva y organizada –lo que brinda estabilidad a quienes hacen arte–. De este modo, los/as artistas trabajan en el centro de una red de personas, que colaboran para producir la obra, y dependen de otras personas; por lo que existe un vínculo cooperativo y hasta puede existir consenso sobre cómo hacer el trabajo. Desde esta perspectiva, la actividad cooperativa y colectiva, que permite realizar la obra artística, se realiza gracias a la existencia de convenciones artísticas, que son formas estandarizadas de hacer las cosas. Entonces, quienes cooperan para producir una obra de arte "se basan en acuerdos previos que se hicieron habituales, acuerdos que pasaron a formar parte de la forma convencional de hacer las cosas en ese arte" (Becker: 48). Según el autor, "las convenciones proporcionan la base sobre la que quienes participan en el mundo del arte pueden actuar juntos de forma eficiente para producir trabajos característicos de esos mundos" (ibídem: 63). Estas convenciones regulan y simplifican la actividad colectiva, reduciendo su costo en términos de tiempo, energía y recursos, y facilitan la coordinación de la actividad entre artistas y personal de apoyo –y entre artistas y público–.

Y esto es lo que se reconfiguró en el contexto de ASPO: las convenciones, esas formas de hacer y de producir música en coordinación con otras personas (artistas, personal de apoyo, técnicos/as, sonidistas, iluminadores/as, fotógrafos/as, gestores/as, público) y agentes. Pues el trabajo de esa red de personas que colaboran para realizar el recital se vio afectado por la interrupción de la actividad. La forma estándar de hacer música se vio trastocada en el nuevo

escenario donde la virtualidad ha suplantado al recital físico, corporal, en el cual el vínculo cara a cara –con quienes forman parte del mundo del arte musical– y cooperativo es central. Claro que son posibles otras formas de hacer arte como producir solitariamente (sin el apoyo de un mundo de arte) o romper con las convenciones existentes o elegir o crear alternativas no convencionales, apartándose de la práctica habitual. En este sentido, habría que indagar a que está dispuesto/a y cuáles son las posibilidades de cada artista. Pues mientras algunos/as pudieron reacomodarse en la nueva normalidad e incluso obtuvieron ingresos, otros/as no pudieron acceder a este nuevo circuito. Esto se exacerba en el caso de la producción musical independiente y/o autogestionada y de artistas alejados/as de las tecnologías digitales.

Como se vio en esta tesis, en la red de trabajo señalada el Estado interviene como actor central mediante sus políticas culturales dirigidas a la actividad musical. Como se ha señalado reiteradamente (García Canclini, 1987; Crespo et al., 2015; Infantino, 2019b, 2019c, 2020), el Estado no es el único actor de las políticas culturales; grupos comunitarios y colectivos artísticos, entre muchos otros, también inciden, disputan y generan políticas culturales. Siguiendo entonces las propuestas que plantean el protagonismo que los colectivos artísticos asumen en el diseño, la implementación y la gestión de las políticas culturales –y en la lucha por la ampliación de derechos–, me interesa focalizar en el caso de los colectivos artísticos y de músicos/as autogestionados/as de Avellaneda y las disputas que sostienen en relación a la demanda hacia el Estado por políticas culturales democrático-participativas –básicamente por instrumentos de promoción de la actividad musical–, inclusivas y redistributivas, durante el nuevo contexto que se abrió en 2020.

Como se vio en el capítulo 3, la DCC focaliza en políticas territoriales, busca la articulación entre ciudadanos/as y el Municipio en pos de garantizar los derechos culturales de la ciudadanía. Según un funcionario de la dirección, músico y militante del Frente (entrevista, 2018), se trata de "descentralizar y democratizar el acceso a los bienes y servicios culturales de la ciudad, llevar la cultura a los barrios, fortalecer espacios de organización y defender lo que se fue logrando". La Dirección se propone avanzar con la participación popular fomentando el empoderamiento de la ciudadanía, de este modo, se espera que la ciudadanía se convierta en gestadora de políticas culturales. "Por eso bregamos por la organización de los ciudadanos en instituciones o proyectos colectivos que les permitan agruparse para garantizar sus derechos culturales" [documento oficial]. En el caso de los/as artistas, la DCC "se plantea avanzar en la consolidación de mesas de gestión y articulación con los colectivos de artistas en pos de generar políticas" [ídem].

El nuevo contexto impactó sobre la actividad musical y, al frenar la actividad en vivo, perjudicó a todos/as los/as actores, actrices y agentes que colaboran para realizarla. En el caso local, advertí una puja entre dos posiciones que tomaron los/as músicos/as. Una tuvo que ver con la demanda al municipio para que brinde espacios públicos y deje tocar a los/as músicos/as locales y la otra avaló y acató la suspensión de eventos municipales como una política sanitaria repitiendo el lema: "quédate en casa". La segunda postura es la que tomaron los/as integrantes de la UMA y del Frente Cultural, acorde con las medidas impulsadas desde el gobierno nacional, provincial y municipal. Mientras que la primera estuvo impulsada por músicos que venían reproduciendo una visión crítica con respecto a la UMA por la posición de privilegio que sus integrantes tienen en la política municipal, y fue encarada por los músicos a cargo de la *Jam Blues en Avellaneda*. Estas cuestiones permiten pensar en la tensión entre cooptación y autenticidad anteriormente planteada, pues si bien las organizaciones alineadas con el municipio salieron a "bancar" las medidas de la gestión, otro grupo de músicos demandó y presionó al municipio –lo mismo había ocurrido con respecto a las mujeres músicas y con las acusaciones de abuso dirigidas al intendente interino–.

Cingolani (2020) ha mostrado que al interior del circuito del rock platense priman los acuerdos, las regularidades y los consensos entre sus participantes, pero que en ciertas situaciones se activan momentos de disputas, tensiones y luchas, donde los/as músicos/as buscan el reconocimiento de los agentes estatales y de la prensa local y disputan legitimación –por lo que consideran el auténtico y legitimo rock–[308]. Y en esta zona vaivén entre acuerdos y conflictos, la autora ha expuesto que el rock platense se muestra como un circuito en movimiento, siempre reconfigurándose. En esta puja Cingolani (2020) señaló el reclamo y el enojo de los músicos de rock barrial con respecto a un sector de la prensa local y a la escena *indie* de la ciudad, pues, según la autora, estos músicos argumentaron sentirse excluidos y señalaron que un grupo cerrado y homogéneo de actores vinculados al *indie* maneja ciertos medios de comunicación y no le da espacio a las bandas más barriales. En este análisis, la autora señaló que los tres músicos entrevistados reclaman y piden a los medios locales ser difundidos, además de cuestionar sus criterios de difusión. Esta falta de acceso a los medios hace que los músicos se opongan, enfrenten y descalifiquen a actores del *indie*, en este sentido, Cingolani (2020) señaló una lucha por el reconocimiento donde buscan legitimarse y deslegitimar al *indie*.

[308] Según Cingolani (2020), las disputas entre *indies* y chabones son activadas en ciertos momentos y por determinados actores, y si bien a veces se activa una pelea con la prensa o con un grupo de músicos, otras veces esos actores confluyen y comparten lugares para realizar un show o participar de un festival.

Los planteos de Cingolani (2020) me resultan interesantes para trazar comparaciones con el caso por mi estudiado, aunque no observo esta disputa entre *indies* y los llamados "chabones", pues el mundo del rock avellanedense posee características que permiten pensarlo como parte de una estética más barrial –recordemos que lo *indie* en el caso local no está tan desarrollado dadas las propias características que presentan las bandas, sus músicos/as y la ciudad–. Sostengo que las disputas al interior del mundo del rock autogestionado avellanedense provienen, en cambio, de las desigualdades en el acceso a los recursos y oportunidades que provee la DCC. Además esa injerencia se articula con otras dinámicas, propias del mundo del rock local, vinculadas con las desigualdades de género, las desigualdades en el acceso (uso y apropiación) de las tecnologías digitales y la falta de consideración de los/as músicos/as como trabajadores de la cultura. Considero relevante el hecho de que los/as músicos/as tendieron a acusar a la UMA por acaparar oportunidades al mantener vínculos con la gestión municipal. Y es a partir de esta trama que se puede entender el acercamiento de los/as músicos/as, mediante la organización en nuevos colectivos, que pujaron y demandaron al municipio para acceder e intervenir en el desarrollo y acceso a las políticas culturales dirigidas al sector.

En este contexto, los músicos de la *Jam Blues en Avellaneda* realizaron exposiciones públicas que difundieron mediante redes sociales con el lema: "que el municipio nos deje tocar". En febrero de 2021, publicaron en la página de *Facebook* un video[309] con el texto: "*Blues en Avellaneda* se suma al reclamo! esto es para todxs, Aguante la música en vivo, siempre!". Allí, dos de sus representantes expresaron:

> Somos los organizadores de *Blues en Avellaneda*. Nos sumamos al reclamo para que las bandas de Avellaneda puedan tocar en las plazas y los parques de Avellaneda, con los protocolos necesarios. Necesitamos que en nuestra ciudad nos dejen tocar para nuestros amigos, nuestros vecinos y escuchar a las bandas amigas.

La campaña en redes sociales para que el municipio habilite shows en vivo tuvo efectos, pues llevó a que se realicen reuniones entre la DCC y diferentes músicos/as a fin de diseñar políticas culturales para solucionar el disenso. La síntesis de estos encuentros fueron una serie de espectáculos gratuitos transmitidos por el canal de *YouTube*: *Pantalla Avellaneda*[310], el canal oficial de la Municipalidad de Avellaneda que empezó a funcionar en abril de 2021 y brindó programación los días viernes, sábados y domingos. Con el lema "contenidos audiovisuales producidos en nuestra ciudad para disfrutarlos desde tu casa" se encararon las Sesiones CMA

[309] Disponible en: https://www.facebook.com/BluesenAvellaneda2016/videos/897193671122246 [consultado: 26/10/2021].
[310] Disponible en: https://www.youtube.com/c/PantallaAvellaneda [consultado: 08/11/2021].

y los recitales en el Cine Teatro Wilde y en el Teatro Roma. Es vital, entonces, entender la producción de las políticas culturales como campo de disputa, enfrentamiento, consenso y negociación en la que intervienen diferentes agentes –no solo estatales– (García Canclini, 1987) y desde desiguales condiciones de poder (Crespo et al., 2015; Infantino, 2019b).

En julio de 2021 se retomó la actividad presencial, con aforo, en el Cine Teatro Wilde –los días sábados–. Allí se presentaron músicos/as y bandas locales, entre las que me interesa señalar el caso de *Blues en Avellaneda*. Mediante el *Instagram* del Cine se difundió la actividad con un *flyer* y el texto:

> *Blues en Avellaneda* es una movida musical y cultural que se inició en el año 2016 a partir de la necesidad de los músicos locales de tener un espacio donde expresar y difundir su arte de manera libre y gratuita. Comenzó como una *Jam* de Blues, y se fue extendiendo por los distintos géneros, como el jazz, rock, funk, etc. Así como también se realiza la difusión y presentaciones en vivo de bandas. La entrada es libre y gratuita, con capacidad limitada. Serán entregadas en boletería a partir de las 19hs.
> #AvellanedaEsCultura #BluesEnAvellaneda #VivamosMejor #Blues #Jazz #Rock #Funck #Mas QueUnCine #MusicaEnCTMW #Musica #showmusical #ShowEnVivo

Considero que el caso de la UMA, como colectivo de artistas, sirvió de ejemplo para que otros actores vinculados con el mundo del rock local se organicen, se agrupen y conformen nuevos colectivos, los cuales pasaron a articular, negociar y pujar con la DCC para obtener recursos y políticas públicas del gobierno municipal. Sobresale aquí el caso de *Blues en Avellaneda* y también el de la Unión de Salas de Ensayo y Estudios de Grabación de Avellaneda (USEEGA). Sobre el origen de este colectivo, uno de sus representantes (líder de la banda *Flema* y dueño de una sala de ensayo y estudio de grabación) expresó: "nos formamos cuando habían pasado dos o tres meses de la cuarentena, en marzo de 2020. Empezamos a hablar un par de salas que nos conocíamos, por el tema de que estaba todo cerrado" (entrevista, 2021). Según su relato, se fueron sumando más colegas al grupo de *Whatsapp* y con el tiempo se decidió ponerle un nombre institucional al colectivo y hacer un logo. Si bien hay un presidente honorario que fue nombrado por su trayectoria y su perfil docente (en la EMPA), los ocho integrantes tienen voto en las decisiones que se toman. Tal como expresó el entrevistado, más allá del contexto de la falta de trabajo por la pandemia, USEEGA se formó para pedir por una legislación, una habilitación, una reglamentación para las salas de ensayo de Avellaneda[311], y

[311] En una entrevista anterior (2020), el músico expresó "no hay una habilitación comercial para salas en Avellaneda. Los inspectores no saben que normativa seguir si tienen que habilitar una sala". En esa ocasión, el entrevistado había comentado que estaba hablando con la UMA y con representantes del municipio para realizar un protocolo: "propuse que las salas sean consideradas como un centro cultural, en ese estatus, impositivo y de habilitación. Yo quería trabajar en algo que se pueda cumplir, que tenga matafuegos, un botiquín, un disyuntor para que nadie se quede pegado, térmica. Eso se frenó por la campaña del año pasado. Cuando pasé la pandemia

por eso se buscó gestionar con la DCC para generar un proyecto que les permita salir de la situación marginal en que se encuentra el sector[312]. A su vez, señaló un trabajo colectivo entre los integrantes de USEEGA para fijar un precio para las salas.

La interrupción de la actividad de las salas de ensayo afectó al mundo del rock local y más aún si tenemos en cuenta el análisis de los datos de las encuestas realizado por Quiña y Moreno (2016). Los autores vislumbraron un bajo índice de edición artesanal[313], el escaso uso de tecnologías digitales para la grabación, difusión y distribución de la obra musical y el desconocimiento de los derechos de los músicos como autores o intérpretes. Esos datos revelan la importancia que continúan teniendo las tradicionales salas de ensayo y estudios de grabación y las formas tradicionales de distribución (venta presencial, física, en los recitales y/o salas de ensayo), a expensas de la modalidad digital (mediante Internet, sitios de reproducción *online* o de *streaming* y redes sociales). En este marco hay que pensar las consecuencias negativas que trajo la interrupción de la actividad de las salas de ensayo en el caso local.

Para ilustrar las reconfiguraciones producidas durante el nuevo contexto, el vínculo con el estado municipal y la emergencia de nuevos colectivos, considero pertinente focalizar aquí en la trayectoria del líder de *Flema* y representante de USEEGA. Esta persona, en varias entrevistas, me contó que en su entorno familiar y durante su niñez se relacionó con la militancia –mediante su madre y padre militantes y desaparecidos/as del ERP– y con el rock –a través de su hermano con quien formó su primera banda de rock en los años 80–. Aunque expresó que no milita políticamente, asumió una puntual participación en marchas en contra del indulto y una movilización a favor de Cristina Fernández cuando asumió Macri, que justificó diciendo que "su gobierno representa a los nietos de la dictadura militar" (2020). Sobre las políticas culturales del municipio local expresó que el fomento a la actividad musical desde el Estado "solo se vio con la gestión de Ferraresi, nunca antes había existido algo así. En mi época, lo máximo que podías obtener de la municipalidad era que te dieran un pedazo de tabla con parlantes para que puedas tocar" (ídem)[314]. En este sentido, habló de un incentivo a la movida

sería bueno retomar el tema" (ídem). En esa ocasión, expresó que se comunicó con otras salas que estaban más preocupadas porque viven de ese trabajo y les urgía abrir.

[312] El entrevistado (2021) resaltó que si bien la municipalidad no persigue a la actividad de las salas de ensayo e incluso conocen la situación y se les deja trabajar, el problema se da ante denuncias de vecinos que pueden llevar al cierre de las salas por no contar con habilitaciones pertinentes o frente a accidentes antes los cuales no se puede proceder con algún tipo de seguro.

[313] Quiña y Moreno (2016) constataron que el 60% de las bandas encuestadas cuenta con material editado –aunque no necesariamente profesional– que sirve para darse a conocer y promover la actividad. A su vez, llamaron la atención sobre más de un tercio de las bandas que no cuentan con material editado y sobre la ínfima cantidad de bandas que graban de forma casera.

[314] El entrevistado (2020) expresó: "siempre hubo movida de rock en Avellaneda (…) Avellaneda es una ciudad tradicionalmente rockera, han salido muchas bandas que han tenido éxito, pero hay una disminución de ese

cultural de las bandas *under* y también de artistas internacionales (como Silvio Rodríguez) que hicieron shows financiados por la municipalidad, lo cual considera una medida importante "para que la gente pueda acceder a la cultura" (ídem). El entrevistado concluyó que:

> lo que hizo la municipalidad al apoyar a las bandas de rock ayudó a sostener que la ciudad siga siendo una ciudad rockera y por eso los músicos de Avellaneda lo apoyan. Avellaneda tiene una tradición peronista y los músicos que se sienten a favor de esas políticas apoyan, porque ven que hicieron algo y valoran. Y los músicos que no son peronistas también apoyan. Aunque hay muchos músicos que también participaron en actividades municipales y después por *Facebook bardearon* a Ferraresi (entrevista, 2020).

Sobre su vínculo con las políticas culturales locales resaltó haber tocado en el Roma en un evento privado-municipal pues su banda no le cobró al municipio por tocar, sino que recaudó mediante el cobro de entradas[315]. Según expresó (entrevista, 2020): "de parte de la UMA nos acercaron la posibilidad de que el Teatro Roma podía estar disponible (…) en el Roma me ofrecieron la orquesta municipal. Y ahí cambió el nombre y hasta el show". Así fue como, en 2017, *Flema* festejó sus treinta años junto a la orquesta sinfónica Municipal de Avellaneda, recital que fue grabado, editado y dio origen al disco *Flemafónico*. Sobre su sala, señaló el convenio que hizo con la UMA para que hagan allí sus reuniones, tengan domicilio fiscal y descuentos para socios, aunque, tal como expresó: "los socios no vinieron a ensayar ni se usó el espacio para las reuniones" (ídem). Durante la gestión nacional y provincial macrista, señaló que bajó el trabajo: "después de 2015 empezó a bajar las horas de ensayo, antes podías subir los precios aun con la inflación, todo se actualizaba. Después ya no" (ídem); aunque reconoció que hay menos bandas que antes, pues según señaló: "no surgen nuevas. Siguen las viejas y algunas se separan" (ídem). A su vez, expresó que: "una sala debería rendir 120 horas. En los últimos tiempos se laburaba el 50% de ese número. Es un negocio que solo puede mantener quien es dueño de la propiedad. No es muy rentable, no se factura, hay muchos gastos" (ídem).

El músico al cual referí no sólo expresó tener una opinión formada sobre la gestión municipal a nivel local, sino que también mantuvo vínculos con la UMA y la DCC –cuestión que pude ver durante mi trabajo de campo–. Entiendo a esa articulación como experiencias que le brindaron información sobre las convenciones y las formas de articular colectivamente con

---

entusiasmo sobre todo por los pibes de 15, 16 años. Antes era normal en la sala encontrar bandas de pibes de esa edad, ahora vienen de 30 para arriba. Creo que está perdiendo terreno el rock". Su sala está abierta desde 1993 y según calculó habrán pasado por allí más de 300 bandas locales. A su vez, indicó que "el 99% de los músicos locales que vienen a ensayar son autogestionados" –lo que les diferencia de los sellos independientes que se dedican a editar a otras bandas que no son sus propios proyectos musicales– y que "las bandas que tienen una productora que invierta en ellos o que logran cobrar un *caché* por tocar son el bicho raro. Generalmente esas bandas tienen su sala propia" (ídem).

[315] Recién en 2021 la banda *Flema* fue contratada por la municipalidad para brindar dos *shows* gratuitos para el público, uno en la sesión del CMA y otro en *Encuentro Gerli*.

el municipio. Este acervo le facilitó y permitió a esta persona organizarse con otros actores del sector de salas de ensayo y estudio de grabación en pos de disputar espacios y sentidos en la escena local. De este modo, USEEGA se conformó como un nuevo colectivo que pasó a incidir, colaborar y participar en la elaboración e implementación de las políticas culturales municipales.

5) Incorporación de nuevos colectivos, exclusiones y articulación con la DCC

En septiembre se realizó la apertura del Festival *Arde Rock* 2021, que contó con la presencia de Jorge Ferraresi, representantes de la DCC y personalidades de la cultura y los derechos humanos, artistas y organizaciones como la UMA, *Blues en Avellaneda* y USEEGA. En el Festival participaron 80 bandas locales que durante septiembre y octubre tocaron los días domingos de forma simultánea en el Anfiteatro del Parque Dominico y en el Anfiteatro de Plaza San Martin. En los *flyers* del festival aparecen los logos de los colectivos que colaboraron en este evento: USEEGA, UMA, *Blues en Avellaneda* y otros dos colectivos importantes del Partido: Cerveceros Artesanales de Avellaneda y Mercado Popular Itinerante; además de los logos de la Subsecretaria de Cultura y Promoción de las Artes y de la Municipalidad de Avellaneda.

Si bien en las versiones anteriores del *Arde Rock*, la UMA era la única organización que colaboraba con el evento municipal aportando artistas, en 2021, y dada la emergencia de otros colectivos que demandaron intervención estatal, el panorama se amplió e integró a los colectivos emergentes. En esta ocasión, la UMA, *Blues en Avellaneda* y USEEGA colaboraron en la organización del evento, en el armado de la grilla y los horarios. Según el representante de USEEGA (entrevista, 2020): "la municipalidad nos convocó para ayudar con la organización del *Arde Rock* y para alquilamos el *backline*[316]"; según relató, USEEGA pasó un presupuesto para los dos *backline* para los ocho domingos en los dos escenarios. El entrevistado consideró que no es un subsidio dado que se prestó un servicio, pero comprende que es una ayuda que el municipio les brindó de una manera legal. Una vez finalizado el festival, uno de los representantes de *Blues en Avellaneda* agradeció públicamente, mediante redes sociales, el lugar que se le dio a su equipo a cargo del escenario del Parque Dominico y expresó:

> un placer para nosotros poder hacer esto para que todas las bandas puedan tocar en los parques de su ciudad. Eso era lo único que pedimos, pudimos hacerlo y salió de diez, gracias a todas las personas que confiaron en nosotros siempre! [*Facebook*, 31/10/2021].

[316] Refiere al equipo electrónico de amplificación de audio colocado sobre un escenario, sala de ensayo o estudio de grabación.

Me interesa destacar como es la forma de seleccionar a los/as músicos/as, según el encargado de gestionar los eventos de la DCC. Según expresó (entrevista, 2019): "no hay una convocatoria formal, se trabaja con el boca en boca" y "se le da lugar a los proyectos que están comprometidos con su comunidad, con su trayectoria, con lo que producen en términos musicales". Según sus dichos, a las bandas que *telonean* a artistas grandes, a las cuales se les paga un *caché*, se las selecciona según criterios de trayectoria, de compromiso con eventos comunitarios y por la convocatoria que ofrece. En cambio, a las bandas nuevas se las destina a "eventos más comunitarios que no tenga un marco para 2000 personas sino para 200" (ídem). El entrevistado señaló:

> No necesito sacar una publicación en *Facebook* como Secretaria y decir: "buscamos músicos", sino que los músicos están, los que tocan la puerta llegan siempre (…) La dinámica es: nos juntamos en la oficina, en algún espacio, nos conocemos, les cuento todo. Vienen músicos a hablar conmigo, a través de la UMA o de otras organizaciones políticas que saben o me reconocen a mí como un nexo entre esas políticas públicas y la comunidad musical. Y se trabaja desde la informalidad porque no ponemos un cartel convocando a los músicos, porque los músicos ya están (ídem).

El entrevistado señaló que a diferencia de las anteriores ediciones del *Arde Rock*, que fueron convocatorias de músicos, la política de la DCC es más abierta, no tiene que ver sólo con el rock y busca que toda la comunidad conozca cuales son las políticas públicas, dado que "el 90% de los músicos que vienen a esta oficina no las conoce, no saben que hay una gestión o una Dirección que ofrece espacios para que presenten un disco, graben o toquen", "la comunidad no sabe cuáles son las herramientas de la gestión" (ídem). A su vez, reconoció limitaciones que la gestión tendría para convocar a todos/as los/as músicos/as, a las que vinculó con la falta de personal o espacios para contener toda esa demanda. Insistentemente sostuvo: "hay una comunidad ignorante que no golpea las puertas. Es tan simple como acercarse y preguntar: ¿che cómo puedo hacer para tocar?[317]" (ídem). De esta forma, la DCC contiene a los/as músicos/as que demandan la intervención estatal.

De forma análoga, el director de la DCC y referente del Frente señaló una relación abierta y de cercanía entre la DCC y las organizaciones –como la UMA y el Frente Cultural– y expresó: "el negocio está abierto las 24 horas, nosotros atendemos a todos los músicos, a todos los artistas, poniendo siempre el énfasis en lo local, o sea, primero los nuestros". En esta relación entre la DCC y los/as músicos/as, y tal como indicó el entrevistado, es central el rol de músico de quien se encarga de gestionar los eventos de la DCC: "a nosotros nos escriben, nos

[317] En este sentido, señaló que quienes tienen interés son quienes se informan sobre las políticas públicas y exaltó: "el municipio tiene el Centro de Atención vecinal donde se puede preguntar cómo hacer para tocar, no hay excusas que permita decir a las personas no sé cómo hacer para tocar".

encuentran o vienen acá a hablar, y el que encara todo eso es él, que entiende el código del músico porque él es músico". Quien se ocupa de gestionar eventos en la DCC señaló una articulación constante y un lazo constructivo entre la DCC y las organizaciones de músicos, pues expresó que por un lado "la única forma de saber lo que demanda la comunidad es hablar con las organizaciones, hablar con el territorio" (entrevista, 2019) y por otro lado "también nos exigen y nos dicen: «necesitamos más espacios para tocar en los distintos territorios» o nos hacen propuestas". En esta línea, expresó:

> Lo que el municipio necesita es que los artistas se sientan contenidos y que tengan más y mejores políticas públicas para poder desarrollarse. Es como el rol del Estado en su máxima virtud. Y después lo que necesitan los músicos nos lo transmiten a través de las organizaciones. Siempre la organización tiene un punto de vista más afilado del que puede tener una gestión o individuo (ídem).

En este recorrido, que derivó en la incorporación de nuevos colectivos que pasaron a articular con la DCC para resolver sus demandas, advertí que la participación de los músicos de *Blues en Avellaneda* y de los representantes de salas tomó la forma de demanda al Estado por intervención y garantías legislativas, lo cual instaló, en términos de Infantino (2019c: 50): "las necesidades y derechos que cada sector cultural reivindica como demanda a ser garantizada por el Estado". En palabras de la autora (ibídem: 52):

> a través de estas demandas que cuestionan jerarquías y sentidos hegemónicos establecidos, se lucha por "transformar" los cánones valorativos de las artes, los productores legítimos de las mismas, los circuitos de circulación hegemónicos, las instancias de promoción desde las políticas públicas y la ampliación de la participación en el terreno de dichas políticas, entre otros aspectos.

Pude advertir que si bien hay una contención a la demanda realizada por los colectivos de artistas y profesionales de la música, en este proceso quedaron afuera las demandas planteadas por las mujeres músicas, las cuales, hasta el momento, no se han organizado colectivamente para intervenir en el diseño de políticas culturales. De este modo, muchas de las demandas realizadas por los/as músicos/as quedaron invisibilizadas y no fueron objeto de política pública[318]. Según planteó Becker (2008: 217): "como todos los que brindan respaldo pueden retirarlo, los organismos gubernamentales también ejercen influencia en relación con lo que hacen los artistas al no apoyar lo que consideran ofensivo, inútil o inapropiado". Esta manipulación del apoyo es un método de control gubernamental de las artes –aunque el menos coercitivo y efectivo–, el cual, según el autor, hace que "los artistas busquen proyectos que

[318] Si bien, ocurrieron algunas situaciones conflictivas donde ciertos músicos –alejados de la organización colectiva– que demandaron al municipio para tocar en los espacios municipales –y hasta amenazaron con desprestigiar a la gestión– obtuvieron soluciones de parte de la DCC que les cedió ciertas fechas específicas; lo dicho no supuso la articulación permanente que sí se da con los colectivos artísticos.

puedan concretar en el marco de lo que el gobierno respalda" (ídem). Considero importante este planteo para vincularlo con la modalidad de trabajo que asume la DCC, la cual busca contener las demandas que se les plantean, principalmente mediante los/as referentes de los colectivos artísticos. Y por otro lado, entiendo que el tema de la cooptación ejerce una influencia central en esta articulación. En palabras de Becker (2008: 217):

> Al convertirse en parte integrante de la red cooperativa que crea arte, el gobierno logra el mismo tipo de influencia que otros que cooperan en esa red, pero es una de las pocas partes que tienen objetivos políticos declarados y la única que cuenta con recursos tan contundentes.

A la luz de lo dicho, sostengo que las políticas culturales dirigidas a la actividad musical local estarían fallando al no abrir espacios de participación femenina y disidente. En este aspecto, me resulta interesante retomar a Vich (2014), para quien todo proyecto de política cultural debe convocar a diferentes sectores y planear su intervención mediante un conocimiento de las problemáticas locales; debe activar procesos de cambio cultural (transformar lo simbólico y producir nuevos imaginarios) y posicionarse como agente critico; y debe establecer nuevos sentidos de comunidad y renovar la esfera pública. Para este autor, las políticas culturales tienen la labor de abrir espacios de participación popular, producir nuevas representaciones que permitan visualizar las diferentes identidades y fomentar la producción y circulación cultural, en pos de construir mayor ciudadanía, una sociedad más democrática y relaciones sociales más justas. Si como sostiene Vich (2014), las políticas culturales deben desestabilizar las construcciones hegemónicas y promover sentidos transformadores, podemos notar que en el caso que nos ocupa, si bien hay prácticas que buscan cuestionar el orden neoliberal, parece haber fallas en otras dimensiones. En efecto, las políticas culturales dirigidas a la actividad musical local estarían fallando al no abrir espacios de participación femenina y disidente, puesto que solo replican dinámicas de poder excluyentes en cuanto a dinámicas patriarcales.

La dimensión política del arte transformador implica luchar contra desigualdades sociales y promover la participación, es así que me resulta oportuna la propuesta de Infantino (2019b: 17) de estudiar los "sentidos emergentes en torno al rol social y político del arte, donde la idea de transformación de nuestras desiguales sociedades latinoamericanas se expande y demanda protagonismo en el diseño, implementación y gestión de las políticas culturales". En este sentido, transformar es disputar, demandar para que los/as mismos/as artistas diseñen y gestionen las políticas culturales y aquí el Estado aparece como objeto de demanda por políticas culturales democrático-participativas y redistributivas. Este proceso muestra a la vez, cómo en el caso local los/as mismos/as músicos/as que cuestionan el vínculo político que asume la UMA

con respecto a la gestión municipal –y la dependencia del Estado que genera– son quienes se asumen independientes pero, a través del arte, demandan la intervención del Estado municipal en términos de recursos y reconocimiento simbólico, material y político[319].

Entiendo a los colectivos artísticos-culturales y de profesionales que hacen al mundo del rock local como colectivos que expresan conflictos locales y disputan con el Estado recursos, espacios y sentidos de la política, a fin de transformar la realidad en la que viven. Del mismo modo en que Alvarado y Vommaro (2010) conciben a los/as jóvenes, considero pertinente concebir a los/as músicos/as y profesionales de la música como "seres políticos que hacen y transforman la política y los sentidos de lo político en sus prácticas cotidianas" (ídem: 8), como forma de lograr una aparición pública e incidir en las políticas públicas. En sintonía con estudios que señalan las articulaciones entre políticas públicas y manifestaciones culturales (Crespo et al., 2015; García Canclini, 1987; Infantino, 2019c, 2020; Morel, 2017; Vich, 2014), sostengo que incorporar las prácticas y producciones de estos colectivos –en términos de agentes no estatales– al análisis de las políticas culturales resulta central.

Como se expuso anteriormente, en los proyectos municipales que se realizaron durante 2021, articularon y colaboraron la DCC[320], la UMA, *Blues en Avellaneda* y USEEGA. Los tres colectivos buscaron instalar las necesidades y derechos –que cada sector ha reivindicado como demanda a ser garantizada por el Estado– en la agenda de la DCC. En línea con los planteos de Infantino (2019c, 2019d, 2020)[321], estos colectivos demandaron al Estado instrumentos legislativos, leyes de promoción y creación de programas públicos que les contengan en los nuevos formatos y contextos –en los cuales expresaron la urgencia y necesidad de tocar en vivo y de reactivar la actividad musical presencial local– para garantizar la producción y reproducción de la actividad musical; dichos colectivos culturales demandaron al Estado reconocimiento –simbólico y material–, redistribución de recursos y una participación en el diseño, la gestión y la implementación de las políticas culturales –democráticas y participativas– dirigidas al sector.

Por su parte, el municipio, mediante el accionar y la intervención de la DCC contempló, mediante sus políticas públicas, las demandas y necesidades expresadas por los/as músicos/as.

[319] Tal como expuse en capítulos anteriores, en esta búsqueda hay estrategias más individuales como buscar un beneficio propio o prestigio para el propio grupo.
[320] Cuando refiero a la DCC contemplo al Frente Cultural puesto que se asume como militancia de gestión.
[321] En palabras de Infantino (2019d: 276-277): "Artistas independientes y trabajadores/as culturales referentes de diversos lenguajes han demandado y/o continúan reclamando instrumentos legislativos –leyes de promoción, creación de programas públicos, declaratorias patrimoniales, etc.– que contemplen las particularidades de sus prácticas artísticas y sus necesidades en pos de garantizar la producción y reproducción de las mismas. En definitiva, artistas que demandan una participación más efectiva en el diseño, la gestión y la implementación de políticas culturales que atañen a sus prácticas culturales".

La articulación entre la DCC y los colectivos de artistas o agentes vinculados con el mundo del rock local –que se organizaron en torno a objetivos específicos–, permite visualizar que el vínculo de los/as músicos/as con el Estado, en el caso local, varía de acuerdo a la gestión de gobierno imperante y que los/as artistas se oponen al Estado o demandan intervención estatal según el contexto y de acuerdo con sus posicionamientos político-ideológicos. Este vínculo con la DCC fue posible en un contexto que así lo habilitó, pues en palabras de Cingolani (2019: 240):

> durante las gestiones kirchneristas los músicos de rock comienzan a vislumbrar la posibilidad de pensarse junto al Estado: ya sea articulando actividades y proyectos, o disputando y reclamando. En este sentido, es importante señalar que el Estado aparece entonces como un actor posible con quien articular, pero también como un agente al que se le exige y se le reclama reconocimiento, intervención, recursos y/o propuestas. De este modo, los reclamos de los músicos permitieron ver que los agentes culturales demandan políticas culturales desde un enfoque en donde no solo se exige visibilidad y reconocimiento de sus actividades; sino que se considera que tanto la formulación de los lineamientos, como la administración de los recursos y la toma de decisiones, deberían ser instancias en donde sus voces sean convocadas y escuchadas.

Por su parte, Infantino (2019c) analizó las reconceptualizaciones que fueron abriendo el camino para que diferentes colectivos culturales y artísticos, que en otras épocas constituían su independencia separándose del Estado y el mercado, desde mediados de los 2000 resinifiquen su relación con el Estado, en términos de demanda política –y ya no de resistencia[322]–. En este marco, es central la conceptualización de la cultura como un derecho que debe ser garantizado por los Estados, permitiendo a los artistas grados de autonomía y recursos públicos para producir y reproducir sus prácticas culturales (Infantino, 2019c). Este nuevo escenario "habilitó imaginar/visualizar al Estado como agente garante de derechos y, para diversos colectivos sociales […] como agente al que se podría y debía demandar reconocimiento, políticas y recursos" (Infantino, 2019d: 274), presionando instancias de democracia cultural participativa. Estas propuestas se entrelazaron con las resignificaciones del campo de las políticas culturales, donde diversos y desiguales agentes disputan sentidos de la cultura, el arte y las políticas culturales. En efecto, como vemos en el caso de los/as músicos/as de rock autogestionados/as de Avellaneda, la particularidad radica en que son los mismos conflictos que emergen entre los/as músicos/as los que hacen que se generen agrupamientos y nuevos colectivos –con intereses propios– que pujen por acceder y participar en la elaboración y realización de las políticas culturales.

[322] Acerca del contexto anterior, el trabajo de Osswald (2009) retoma las diferentes formas de protesta social del 2001: cacerolazos, cortes de ruta, piquetes, asambleas populares, nuevos movimientos sociales.

A lo largo de la tesis y a fin de abordar la articulación entre prácticas culturales, prácticas políticas y políticas culturales, y vislumbrar la cooperación y el disenso, retomé estudios sobre acción colectiva y politización desde el arte. Considero que las formas de participación y movilización política de los colectivos artísticos y de profesionales del mundo del rock local, forman parte de un proceso de politización de la vida social y cultural (Bonvillani et al., 2010; Vommaro 2013, 2014, 2015); y aunque algunas de estas experiencias (como *Blues en Avellaneda* o USEEGA) se presentan y asumen como no directamente vinculados a instituciones estatales o político-partidarias, si asumen una posición que les vincula con una gestión cultural (entendiendo que intervienen en el campo de las políticas culturales desde posicionamientos específicos).

Pese al trabajo colectivo, articulado y colaborativo que se asumió desde la DCC y los colectivos de artistas y profesionales de la música durante el año 2021, sostengo que las desigualdades en términos de apropiación de las nuevas tecnologías siguen existiendo, así como también las dificultades para ofrecer, desde el municipio, oportunidades laborales que les permita a los/as músicos/as generar recursos económicos. Si bien la DCC busca encarar políticas culturales democráticas participativas, y en cierto sentido así lo cumple, entiendo que se ven obstaculizados los procesos de inclusión social más amplios, que contemplen la demanda por generar recursos económicos de muchos/as músicos/as, aunque muchos/as ni se reconozcan como trabajadores/as de la cultura. Si bien los/as músicos/as pudieron tocar, e incluso el *Arde Rock* sirvió para contener la demanda por espacios para tocar, estos programas municipales no asimilan a los/as músicos/as como trabajadores/as ni generan oportunidades laborales a largo plazo.

En cuanto a la brecha digital, sostengo que *Pantalla Avellaneda* –el programa que transmitió recitales por el canal de *YouTube*– solo ofreció a los/as músicos/as un espacio y los equipos pertinentes para que puedan tocar pero no saldó las desigualdades tecnologías pues no brindó capacitaciones para que puedan usar y apropiarse de las herramientas digitales. Así como plantearon Ferreño y Giménez (2019), me resulta interesante preguntar si las propias políticas públicas no reproducen aquellas situaciones de exclusión que pretenden eliminar. En la misma línea en que Vich (2014) y Ferreño y Giménez (2019) consideraron que el diseño de políticas culturales debe tener en cuenta que el acceso a los bienes culturales es fragmentario, en este caso propongo considerar que el acceso a las tecnologías digitales aplicadas a la música es fragmentario, por lo que las propuestas deben contemplar la situación para no aumentar la brecha en la desigualdad.

Las nuevas tecnologías en el caso de avellaneda no vienen a cambiar mucho la actividad musical autogestionada porque, en general, no se usan o son desaprovechadas. En este sentido, la lógica que prima en Avellaneda es diferente a la de La Plata –donde hay mayor tendencia a la profesionalización de los/as músicos/as–. En este sentido, entiendo que ciertos trabajos contemplan otras especificidades y por eso no son aptos para explicar el caso avellanedense. Por ejemplo, Gallo y Semán (2015) plantearon que las nuevas tecnologías permiten abaratar los costos de producción de la trayectoria musical –aportando a su profesionalización– y estabilizar las carreras de los músicos. Según los autores, las nuevas tecnologías permiten realizar otras actividades extra sonoras –que si bien sobrecargan a los músicos les permite operar a un costo viable y consolidar trayectorias iniciales– como:

> difundir las actividades, gestionar las fechas de los shows, instrumentar la circulación y cobro de *tickets*, grabar fragmentos de prueba y montarlos en redes y medios digitales, e incluso conectarse y coordinar actividades musicales grupales constituyendo salas de ensayo virtuales son posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías (ídem: 27).

Si bien coincido con el planteamiento de Gallo y Semán (2015), sostengo que la brecha digital, en el caso por mí estudiado, impide que los/as músicos/as aprovechen las tecnologías digitales y se las apropien para realizar la actividad en su amplitud. Si bien en Avellaneda los/as músicos/as usan a las nuevas tecnologías para realizar tareas (como difundir material, fechas o contactarse con otras personas), estas se reducen a las redes sociales (las más populares como *Facebook, Instagram* o *Whatsapp*)[323]. Si bien, los/as músicos/as tendieron a reconocer como necesarias ciertas habilidades de gestión vinculadas con tecnologías más específicas, no las incluyen en sus saberes, y nuevamente esto se vincula con que reducen la practica musical a la actividad en vivo y bajo los formatos llamados tradicionales. Pues la importancia que, en el circuito de la cultura rock, ha tenido y sigue teniendo el recital es central. En contextos marcados por la crisis del disco, incluso Pujol (2019) había señalado el difícil momento que atraviesa la industria de la música grabada frente a la introducción reciente de las plataformas virtuales que ofrecen música a un precio vil, y donde la actividad musical presencial y en vivo tuvo un *impasse*; sostengo que los recitales en formato tradicional siguieron ocupado un lugar privilegiado en el proceso de circulación de la música de la gran mayoría de los/as músicos/as avellanedenses –quienes tendieron a considerar al recital como la única posibilidad de obtener algún ingreso por más mínimo que sea–.

[323] Según Gallo y Semán (2015: 28-29): "la gestión del público a través de las redes es también parte de los saberes puestos en práctica por músicos que tocan, graban, componen, pero al mismo tiempo negocian, promueven y venden sus productos y, sobre todo, gestionan la constitución de su público".

En el clima de época del que habló Cingolani (2019, 2020), iniciado hacia finales de los años dos mil, caracterizado por demandas de políticas democrático-participativas a nivel regional y por el proceso de discusión que derivó en 2012 en la sanción de la Ley Nacional de la Música (Infantino, 2019a, 2019c, 2019d, 2020), se generó un cambio en el vínculo entre hacedores culturales y agentes estatales. En palabras de Cingolani (2020. 87): "los músicos comenzaron a pensar al Estado como un actor posible de articulación", al cual se le puede demandar, y en este proceso decidieron articular y negociar con el Estado a fin de defender sus derechos –participando políticamente–. Según la autora: "mientras algunos exigían recursos y financiamientos, otros demandaban tener un lugar en la toma de decisiones y en la formulación de políticas culturales" (ídem), "algunos músicos buscaban que el Estado los reconozca, visibilice, otorgue recursos y los convoque a diseñar los lineamientos de ciertas políticas culturales" (ibídem: 88).

Comprendo a la Ley Nacional de la Música como un acontecimiento generacional, un punto de inflexión que permitió el despliegue de la organización y participación política de los/as músicos/as de rock agrupados/as en colectivos como la UMA. La Ley de cupo femenino y la incorporación de nuevos/as actores y actrices y de nuevos colectivos son parte de este proceso; y en este marco podemos pensar a los/as músicos/as como seres políticos que, en sus prácticas cotidianas, hacen política y la transforman, en el sentido de que toman un rol activo en las políticas públicas desde su gestación. Sin embargo las formas de actuar e incidir en la elaboración de políticas culturales públicas –y en su uso mismo– están condicionadas por las desiguales relaciones de poder al interior de este mundo del rock local y al interior de los colectivos mismos. En este sentido, y tal como ha argumentado Infantino (2020), la potencia de lo colectivo y del actuar juntos para lograr objetivos comunes implicó generar, en el caso local, consenso dentro de los mismos colectivos de artistas. Estos debieron trascender disputas internas para fortalecerse políticamente y articular con otros mundos del arte; aunque los conflictos emergen una y otra vez, como se vio a lo largo de esta tesis, y actúan como un impulso para la participación colectiva y la articulación con el Estado local. Esta situación fue expuesta por el mismo director de la DCC quien expresó (entrevista, 2019):

> la gestión pública es conflicto. Justamente el rol nuestro es resolver esos conflictos. Hubo discusiones por cuestiones ínfimas, por fechas... pero sin relevancia. Creo que el enemigo también ordena y era tan pesada la realidad y cualquier cosita que pase se diluía porque el enemigo estaba muy claro y todos confluimos hacia allá.

Considero que la UMA sirvió de abono para la conformación de otros colectivos como *Blues en Avellaneda* y USEEGA, en un contexto particular donde los/as músicos/as vieron

limitadas sus posibilidades para encarar la actividad musical en vivo (así como para encarar las nuevas modalidades virtuales de producción y circulación musical) y denunciaron públicamente y demandaron al Estado por lugares para tocar. A su vez, en este juego de articulación, negociación y puja entre los colectivos y la DCC, estos colectivos fueron contemplados por la DCC y pasaron a intervenir en la elaboración y realización de las políticas culturales. Sin embargo, en este marco de inclusión de nuevos colectivos, las mujeres músicas no fueron invitadas a participar ni fueron contemplados sus intereses y demandas. A su vez, tampoco se intentaron solucionar las brechas en el uso y apropiación de las tecnologías digitales ni se saldó el mayor problema manifestado por los/as músicos/as y reconocido desde la DCC: el reconocimiento de los/as músicos/as como trabajadores/as de la cultura.

CONCLUSIONES

Como se vio a lo largo de esta tesis, el proceso que derivó en la aprobación de la Ley Nacional de la Música, en 2012, es de importancia central para entender tanto la acción colectiva y la participación política que asumen los/as músicos/as en la demanda colectiva de sus reclamos, como el surgimiento de organizaciones de músicos/as que se crearon desde entonces; en este sentido, considero a dicha ley como un hito generacional. En ese contexto, y en el marco de un concurso municipal, se originó la UMA, un colectivo de músicos/as autogestionados/as y organizados/as de rock que asume una participación y militancia política, y se vincula y articula con la gestión municipal para obtener políticas culturales que fomenten la actividad musical y mejoren sus condiciones de producción.

Por su parte, el área de cultura municipal, que se caracteriza por su variada oferta cultural y educativa, impulsó espacios para fomentar la participación y el trabajo organizativo y colectivo de los/as músicos/as locales, durante el periodo estudiado. Sobresale, en 2017, el Foro de Cultura y la Mesa de Gestión y Coordinación de Actividades Musicales y, en 2018, la Asamblea de toda la comunidad educativa de enseñanza artística y el Frente Cultural "María Remedios del Valle" (colectivo de artistas militantes que, en 2019, aglutinó a diferentes colectivos culturales para "militar" la campaña electoral). En este marco, luego de 2017, el área de cultura comenzó a sumar las voces y la participación de diferentes músicos/as y colectivos, muchos/as de los/as cuales componen el mundo del rock avellanedense; esto limitó las posibilidades de la UMA de acaparar las oportunidades (según los cuestionamientos que se habían realizado desde otros sectores), llevándola a tener que disputar aún más por reconocimiento, protagonismo y participación en el diseño, implementación y gestión de las políticas culturales dirigidas a la actividad.

En el periodo por mi estudiado, el pasaje a gobiernos identificados como neoliberales en 2015, inauguró un nuevo ciclo de movilización que, en el caso local, se evidencia en la movilización política sostenida por la UMA y en la conformación del Frente Cultural. Por su parte, otros procesos más actuales evidenciaron el protagonismo asumido por los/as músicos/as locales. Sobresalen las demandas realizadas por las mujeres músicas por mayores espacios de participación y sus denuncias públicas hacia la UMA, cuestionando sus prácticas excluyentes. También, durante el contexto de ASPO, y como producto de la alteración de la actividad musical ocasionada, músicos/as locales denunciaron y realizaron demandas al municipio en pos de poder tocar en vivo. En este marco, emergieron nuevos colectivos de músicos/as y

profesionales del mundo del rock autogestionado local, los cuales pasaron a articular con la DCC y tuvieron un lugar en el desarrollo y realización de las políticas culturales dirigidas al sector. Sin embargo, en este proceso quedaron excluidas las mujeres músicas que habían demandado reconocimiento y acceso anteriormente, como así también los/as músicos/as que no participan en colectivos. Por la magnitud de ambos temas busco trazar futuras líneas de análisis vinculadas con cuestiones de género que emergieron durante mi trabajo de campo y con las nuevas formas de encarar la actividad musical durante el contexto de ASPO.

Por la importancia que presenta la actividad musical en la ciudad de Avellaneda y la particular relación que entablan los/as músicos/as autogestionados/as de rock con la gestión política local, el objetivo de esta tesis fue analizar las tensiones, los desgarramientos y los conflictos en las relaciones entre la política cultural de la gestión municipal y los/as músicos/as autogestionados/as de rock de la ciudad –focalizando en los/as agrupados/as en la UMA y en el Frente Cultural–, entre diciembre de 2015 y diciembre de 2019, inclusive. Partí de suponer que los vínculos entre la política cultural municipal y los/as músicos/as autogestionados/as y organizados/as de rock de Avellaneda, además de generar condiciones que benefician a la actividad musical –mediante redes de cooperación y articulación con instancias estatales–, generan conflictos, tensiones y disputas. Los mismos tienen que ver con las desiguales condiciones de poder entre las personas y con los agentes que intervienen, entre las que se destaca la posición de privilegio que asume un grupo selecto de músicos varones que accede a las políticas culturales más valoradas; también se vinculan con la vigencia de ciertos "mitos de origen" que, históricamente, han entendido al rock como espacio de resistencia cultural y juvenil (Alabarces, 2008), y que los/as mismos/as músicos/as tienden a reproducir.

Los/as músicos/as entrevistados/as reconocieron a la forma de producción musical que realizan como autogestionada. La misma es atravesada por la escasez de sellos independientes, la importante intervención del área de cultura municipal, el poco uso y apropiación de tecnologías digitales específicas y las desigualdades de género. En un contexto de condiciones desfavorables para la actividad musical, agravadas por las desigualdades de oportunidades, la falta de profesionalización musical y de consideración de los/as músicos/as como trabajadores/as; la organización y movilización de los/as artistas en colectivos y el vínculo y articulación que entablaron con el Estado fueron procesos que se acompañaron mutuamente y que les permitió a estos/as músicos/as acceder a ciertas facilidades para realizar la actividad musical.

En el mundo del rock avellanedense se privilegia la actividad en vivo por sobre la grabada. Esta cuestión se vincula, por un lado, con la importancia que tiene la actividad musical

en vivo en la ciudad (desde la gestión privada como pública); por otro lado, con el escaso uso y apropiación de las tecnologías digitales aplicadas a la música –y la tendencia a desaprovechar las oportunidades que ofrecen para la actividad musical–; y finalmente, con el poco desarrollo e incidencia de sellos independientes. En este sentido, la lógica que prima en Avellaneda difiere a la de otras ciudades como La Plata –donde hay mayor tendencia a la profesionalización de los/as músicos/as–. En Avellaneda las condiciones de posibilidad de desarrollo de proyectos musicales autogestionados están condicionadas por la falta de desarrollo profesional y laboral de los/as músicos/as (aquí la práctica de "pagar para tocar" del sector privado contribuye a la precarización laboral y al no reconocimiento de los/as músicos/as como trabajadores de la cultura) y por el impulso de políticas culturales públicas focalizadas en el sector musical –que intentan revertir la desigualdad de oportunidades, aunque con frecuencia la reproducen–. En el mundo del rock local, advertí un desaprovechamiento de las oportunidades que brinda el municipio; pues pese a la gran oferta cultural y educativa publica, la mayoría de los músicos locales tienden a no ocupar los espacios de educación musical (a diferencia de lo que sucede con las mujeres músicas) y a no participar en ciertos programas. También sobresale la distribución no equitativa de las políticas culturales municipales dirigidas a la actividad musical y las fallas en el acceso a la información sobre las mismas, lo cual impide que muchos/as artistas accedan a estas.

Quienes integran la UMA son en su gran mayoría músicos varones de rock mayores de 30 años, siendo la presencia de mujeres músicas excepcional –y utilitaria– y la de identidades disidentes nula. En cambio, en el Frente Cultural –y en la DCC– hay una presencia más igualitaria en términos genéricos de personas de entre 20 y 30 años; estas personas están vinculadas con diferentes ramas de la cultura y presentan mayor nivel de formación académica/artística, inserción laboral vinculada con la cultura, y trayectorias y experiencias militantes previas –a diferencia de la UMA–. Pese a ser colectivos diferentes, el Frente y la UMA (en menor medida) tienen entre sus integrantes a trabajadores/as de la gestión municipal, quienes asumen una militancia política vinculada con tal gestión.

Reconociendo tales particularidades, focalicé en los agentes que intervienen en la producción musical local atendiendo a las personas, sus prácticas y representaciones (acerca de sus prácticas, el rock, lo colectivo/político/estatal, la autogestión y las políticas culturales) y a la intervención del área de cultura municipal a través de sus políticas culturales. Reconstruí las condiciones en que se realizan estos procesos y lo hice mediante un trabajo cualitativo, de corte antropológico, el cual comprendió trabajo de campo etnográfico (Guber, 2016); de este modo, privilegié la perspectiva de los/as propios/as actores/actrices sociales y analicé sus prácticas e

interpretaciones. En suma, siguiendo el enfoque etnográfico, di cuenta de la voz de los actores y las actrices y de mi posicionamiento biográfico como actriz que forma parte del campo estudiado; asimismo, analicé estas voces desde el marco teórico y a la luz del estado del arte presentados en los primeros capítulos. Me centré entonces en la vinculación con el campo y tomé mi propio relato biográfico como parte del análisis, pues sostengo que la investigación es situada; esto me llevó a poner en juego mi voz con la de los actores y actrices. También rastreé y analicé fuentes secundarias: datos publicados en Internet (artículos periodísticos, páginas web, redes sociales), relevamientos y registros existentes, y datos provistos por la DCC y la UMA.

Desde la perspectiva de los "mundos del arte" de Howard Becker (2008), consideré a la actividad musical local como una práctica social, organizada, que se realiza gracias a la cooperación y la acción colectiva de personas, grupos y agentes involucrados/as; en el caso analizado el Estado es un actor central que influye y es interpelado por este mundo del rock autogestionado avellanedense. En este sentido, entre los colectivos abordados y el área de cultura municipal, entre los/as músicos/as que participaron de la Mesa de Músicos/as y el municipio, y también entre los/as músicos/as que han denunciado públicamente la falta de oportunidades durante el contexto de ASPO y los demás colectivos y la DCC, se realizó un trabajo colectivo y cooperativo que fue central para llevar adelante la actividad musical autogestionada en la ciudad.

A lo largo de la tesis y a fin de abordar la articulación entre prácticas culturales, prácticas políticas y políticas culturales, y vislumbrar la cooperación y el disenso entre los actores, las actrices y los agentes involucrados/as, entendí a los/as músicos/as como personas que participan activa y colectivamente en los procesos de demanda, negociación y elaboración de las políticas culturales. Di cuenta del mundo del rock autogestionado avellanedense como un proceso complejo, dinámico, activo y en movimiento constante, el cual implica la participación de diferentes actores, actrices, agentes (músicos/as, profesionales de la música, gestores/as culturales, militantes culturales y políticos, agentes estatales), así como de prácticas que exceden la actividad estrictamente musical, y que colaboran, se relacionan y se movilizan para producir la actividad (Becker, 2008) y para intervenir en la producción de políticas culturales. Y he resaltado que estas prácticas se llevan a cabo desde desiguales condiciones de poder (Ochoa Gautier, 2002; Crespo et al., 2015; Infantino, 2019c; 2020).

También retomé estudios sobre acción colectiva y politización desde el arte. Considero que las formas de participación y movilización política de los colectivos artísticos y de profesionales del mundo del rock local, forman parte de un proceso de politización de la vida

social y cultural (Bonvillani et. al., 2010; Vommaro 2013, 2014, 2015); y aunque algunas de estas experiencias (como *Blues en Avellaneda* o USEEGA) se presentan y asumen como no directamente vinculados a instituciones estatales o político-partidarias, si asumen una posición que les vincula con una gestión. Entiendo a los colectivos artísticos-culturales y de profesionales que hacen al mundo del rock local como colectivos politizados que expresan conflictos locales y disputan con el Estado recursos, espacios y sentidos de la política, y demandan al Estado políticas culturales democrático-participativas y redistributivas y un lugar en el díselo y gestión de las políticas culturales, a fin de transformar la realidad en la que viven. En sintonía con estudios que señalan las articulaciones entre políticas públicas y manifestaciones culturales (Crespo et al., 2015; García Canclini, 1987; Infantino, 2019c, 2020; Morel, 2017; Vich, 2014), considero que incorporar las prácticas y producciones de estos colectivos –en términos de agentes no estatales– al análisis de las políticas culturales resulta central.

Como vimos, esa articulación, y las instancias de acuerdo, consenso y cooperación entre los/as músicos/as y la DCC, no se realizó sin conflicto, pues las diferencias de intereses emergieron constantemente incluso al interior de los colectivos, y es por eso que opté por considerar el disenso en los términos planteados por Rancière (1996). Desde tal perspectiva, los mundos de comunidad son mundos de desacuerdo y disentimiento que manifiestan un litigio y donde se sostiene la figura de quienes no son contados. Al considerar el desacuerdo me centré en los conflictos, las desigualdades y las críticas que se dirigen hacia la posición de privilegio que asumen los/as músicos/as de la Comisión Directiva de la UMA –en cuanto acceso a los recursos y las posibilidades que el municipio ofrece–; además, este análisis me permitió ver cómo se reconfiguran las disputas que se encuentran al interior del rock nacional, desde su origen (Alabarces (1995).

En suma, en este vínculo hay consenso y colaboración entre actores, actrices y agentes (Becker, 2008), pero también hay disputas, tensiones y conflictos (Rancière, 1996) que forman parte constitutiva de la relación. Sostengo que las disputas al interior del mundo del rock autogestionado avellanedense provienen de las desigualdades en el acceso a los recursos y oportunidades que provee la DCC, que forman parte de las luchas al interior del mundo del rock. Además esa injerencia se articula con otras dinámicas, propias del mundo del rock local, vinculadas con las desigualdades de género, las desigualdades en el acceso (uso y apropiación) de las tecnologías digitales y la falta de consideración de los/as músicos/as como trabajadores de la cultura. Considero relevante el hecho de que los/as músicos/as tiendan a acusar a la UMA de acaparar los eventos más masivos y valorados, al mantener vínculos con la DCC; pues es a

partir de esta trama que se puede entender el acercamiento de músicos/as, mediante la organización en nuevos colectivos, que pujaron y demandaron al municipio para acceder e intervenir en el desarrollo y acceso a las políticas culturales dirigidas al sector.

Comprendo a la Ley Nacional de la Música como un acontecimiento generacional, un punto de inflexión que permitió el despliegue de la organización y participación política de los/as músicos/as de rock agrupados/as en colectivos como la UMA. La Ley de cupo femenino y los procesos que muestran la incorporación de nuevos/as actores y actrices y de nuevos colectivos son parte de este proceso, en el cual, considero a los/as músicos/as como seres políticos que, en sus prácticas cotidianas, hacen política y la transforman, en el sentido de que toman un rol activo en las políticas públicas desde su gestación. Sin embargo, las formas de actuar e incidir en la elaboración de políticas culturales públicas –y en su uso mismo– están condicionadas por las desiguales relaciones de poder al interior de este mundo del rock local y al interior de los colectivos mismos.

Como se vio a lo largo de la tesis, los nuevos vínculos que emergen entre los/as músicos/as autodestionados/as y el Estado local son una fuente importante de oportunidades de participación. Sin embargo, el vínculo con el Estado genera conflictos y tensiones (incluso al interior de los colectivos) en función de las relaciones de poder y el reparto y acceso desigual a las políticas culturales municipales. Según Infantino (2020), la potencia de lo colectivo y del actuar juntos para lograr objetivos comunes implica generar consenso dentro de los colectivos de artistas, que deben trascender disputas internas para fortalecerse políticamente y articular con otros mundos del arte. Si bien coincido con el argumento, considero que en el caso de los/as músicos/as de rock autogestionados/as de Avellaneda, la particularidad radica en que son los mismos conflictos que emergen una y otra vez entre los/as músicos/as –dentro de los colectivos mismos– los que hacen que se generen agrupamientos y nuevos colectivos –con intereses propios– que pujen por acceder y participar en la elaboración y realización de las políticas culturales. Entiendo que las disputas internas no se saldan al interior de la UMA, y esto hace que muchos/as músicos/as, que privilegian la obtención de beneficios individuales y defenestran el accionar de la UMA, vuelvan una y otra vez buscando algún beneficio para sus proyectos musicales. Entonces el posicionamiento político para muchos artistas es móvil y también lo es la participación colectiva, pues van cambiando sus posiciones y adhesiones dependiendo de sus intereses y los beneficios puestos en juego.

En sintonía con los planteos de Infantino (2019a, 2019b, 2019c), los colectivos culturales avellanedenses demandaron al Estado local reconocimiento simbólico y material desde el consenso, el dialogo y la negociación, pero también desde la disputa, la confrontación

y la demanda; y buscaron participar en el diseño, la gestión y la implementación de las políticas culturales. Considero que, de la misma forma en que la UMI influyó a nivel nacional (Infantino 2019a, 2019c, 2019d; Lamacchia, 2012), el caso de la UMA, como colectivo de artistas, motivó, incentivó y sirvió de ejemplo para que otras personas del mundo del rock autogestionado local se organicen, se agrupen y conformen colectivos, los cuales pasaron a articular, negociar y pujar con la DCC para obtener recursos, reconocimiento y mayor acceso y participación en las políticas culturales. Es el caso de *Blues en Avellaneda* y de USEEGA. Esto fue posible en un contexto particular donde los/as músicos/as vieron limitadas sus posibilidades para encarar la actividad musical en vivo (así como para afrontar las nuevas modalidades virtuales de producción y circulación musical) y denunciaron públicamente al municipio por no dejarlos tocar durante el contexto de ASPO, a la vez que le demandaron lugares para hacerlo.

Esto se vio cuando los/as músicos/as excluidos/as pujaron por una distribución más igualitaria de los recursos estatales y se organizaron colectivamente. En este juego de articulación, negociación y puja entre los colectivos y la DCC, estos colectivos –conformados por varones– fueron contemplados por la DCC y pasaron a intervenir en la elaboración y realización del *Arde Rock* 2021. Dicho evento apeló a la cooperación, acuerdo y consenso entre los colectivos de músicos/as. Sin embargo, en este marco de inclusión de nuevos colectivos, las mujeres músicas fueron excluidas, sus intereses y demandas no fueron contempladas en la política cultural de la DCC ni fueron invitadas a participar; pese a que anteriormente han disputado y enfrentado a la UMA por su posición de privilegio y prácticas excluyentes. En este proceso se ve como el gobierno local forma parte de la red cooperativa que crea arte y ejerce influencia en quienes cooperan en esa red (Becker, 2008); pues en los vínculos entre el arte y el Estado, la DCC interviene en actividades artísticas, mediante la elaboración y realización de políticas culturales que incluye a ciertos grupos a expensas de otros. De esta manera es que el municipio participa en la producción de la actividad musical de los/as músicos/as aquí analizados/as.

Como vimos, en la actividad musical avellanedense la paridad de género es una deuda pendiente. El problema de las desigualdades de género en la música emergió a lo largo de mi trabajo de campo. En la UMA no sólo advertí la amplia presencia masculina, sino también la ausencia e invisibilización de las músicas mujeres y las identidades disidentes. Incluso en 2019 se dio una apertura hacia una participación femenina, que fue limitada y estratégica y se vinculó con el tratamiento del por entonces proyecto de Ley de Cupo Femenino y con el contexto de movilización, lucha y visibilización de las mujeres que implicó. Esto generó disputas y situaciones conflictivas entre la Comisión Directiva y las mujeres músicas que intentaron

obtener espacios de participación. En este sentido, entiendo que las prácticas excluyentes del colectivo tienen que ver con desigualdades de género en el mundo del rock y con el acaparamiento de oportunidades de la Comisión Directiva de la UMA.

Pese a que excedía el recorte temporal propuesto para la tesis, resultó imperioso incluir el contexto de ASPO, pues generó nuevos conflictos y desafíos para la producción musical autogestionada y para las políticas culturales locales, a la vez que enfatizó las desigualdades digitales que habitaban en este mundo del rock local; a su vez, generó nuevas inclusiones pues influyó en la emergencia de nuevos colectivos que pasaron a articular con la DCC, aunque también reprodujo antiguas exclusiones. En este sentido, tampoco se intentaron solucionar las brechas en el uso y apropiación de las tecnologías digitales ni se saldó el mayor problema manifestado por los/as músicos/as y reconocido desde la DCC: el reconocimiento de los/as músicos/as como trabajadores/as de la cultura. Advertí que la política cultural de la DCC se enmarca en paradigma democrático y participativo (García Canclini, 1987; Nivón Bolán, 2006; Bayardo, 2008), que integra a un conjunto de músicos/as y colectivos a los cuales le ofrece espacios de escucha de sus demandas y participación en la elaboración y realización de políticas culturales; y que la *cooperación*, el *compromiso* y la *transformación social* son categorías nativas centrales para la UMA, el Frente Cultural y la DCC, que además apelan a las nociones de participación, acceso e inclusión desde la cultura. Sin embargo, como dije, se tiende a excluir a las personas no organizadas en los colectivos existentes y a las mujeres músicas, que no son reconocidos/as por los colectivos ni por las políticas culturales.

Desde la DCC se considera que esta articulación (con los colectivos de artistas o profesionales del mundo del rock local) permite acceder a las demandas, necesidades y propuestas de los/as músicos/as para contemplarlas en las políticas culturales. Pero si bien hay una contención a la demanda realizada por los colectivos de artistas y profesionales de la música, en este proceso quedaron invisibilizadas y excluidas las demandas planteadas por las mujeres músicas, las cuales, hasta el momento, no se han organizado colectivamente para intervenir en el diseño de políticas culturales. Considero que las políticas culturales dirigidas a la actividad musical local estarían fallando al no abrir espacios de participación femenina y disidente. En este sentido, entiendo que la falta de información sobre políticas culturales y la falta de participación en instancias colectivas le quita recursos a las mujeres músicas –y a los músicos varones que también quedaron excluidos de los colectivos y la articulación con las políticas culturales– para disputar espacios y sentidos en la escena local.

La DCC brinda oportunidades al organizar programas –de música en vivo y grabada–, suministrar lugares, difusión, logística y recursos; además, fomenta la participación, el dialogo

y la articulación con los/as músicos/as organizados/as –a quienes le brinda espacios en la toma de decisiones–. Si bien los/as artistas tendieron a valorar positivamente la gestión municipal y sus políticas culturales de promoción y fomento de la actividad musical local, criticaron las desigualdades en el acceso a estas oportunidades y en la difusión municipal –que focaliza en eventos grandes de artistas reconocidos a expensas de los eventos de artistas locales–; en consecuencia, demandaron políticas culturales que garanticen contraprestaciones monetarias. En este sentido, mientras un grupo de músicos/as demanda más espacios y posibilidades de obtener recursos económicos, otro grupo no accede por falta de difusión e información sobre la oferta cultural municipal. A su vez, desde la DCC y la UMA se tendió a justificar el reparto desigual por la poca convocatoria de los/as músicos/as locales.

Considero que el vínculo con el Estado no resuelve la cuestión laboral de los/as músicos/as. Pese a que la DCC dice reconocer a los/as músicos/as como trabajadores de la cultura –al igual que la UMA y el Frente–, sus políticas culturales no logran incluir laboralmente a los/as músicos/as autogestionados/as locales ni generan oportunidades de empleo que les garantice acceder a un salario de forma estable y /o recurrente; pues no todos/as acceden al pago mediante *caché*, el cual se da en situaciones precisas y para músicos/as y o bandas selectas. A su vez, el mercado privado continua precarizando y llevando a los/as trabajadores/as de la música a la informalidad y el municipio no logra regular a los establecimientos de música en vivo de gestión privada ni dirige una política pública para fomentar la contratación de músicos/as en el sector. En suma, si bien los/as músicos/as locales demandan al Estado lugares para tocar y que se les pague por ello, la DCC responde con políticas culturales que ofrecen lugares para tocar pero no genera puestos laborales.

En esta trama, advertí una contradicción en muchos/as músicos/as que no asumen a la música como un trabajo cuando se vinculan con los locales de gestión privada (algunos de estos exigen pagos exorbitantes), pero cuando articulan con el agente estatal, para tocar en eventos municipales, apelan a su condición de trabajadores/as y demandan que el Estado les pague. Señalé también que estos/as mismos/as músicos/as parecen desconocer el circuito de personas que colaboran con la actividad musical pero no reciben pago alguno, incluso no reconocen a ciertas personas como colaboradoras de la actividad. En mi trabajo de campo comprobé que en Avellaneda si hay oportunidades para tocar en el sector privado sin tener que pagar e incluso obteniendo dinero a cambio, pero que las mismas deben ser gestionadas por los/as propios/as músicos/as. En este sentido, faltan iniciativas y propuestas desde la autogestión, que hagan que los/as músicos/as no dependan de gestores/as o incluso de programas realizados con intervención de la UMA. A su vez, considero que la predilección por acceder a ciertos

programas y espacios más valorados (grandes eventos masivos con artistas reconocidos/as o que impliquen una paga por parte del municipio), a expensas de otros, lleva a desaprovechar oportunidades con las que se podría generar dinero de forma recurrente (como *El Veredazo*).

Considero central entender los vínculos entre colectivos de artistas y el Estado enmarcado en un proceso más amplio de politización cultural y de usos sociales y políticos del arte y la cultura, donde la cultura emerge como recurso para la movilización social y política y para la transformación. Desde una perspectiva generacional (Mannheim, 1961, 1993; Lewkowicz, 2004; Vommaro, 2013, 2014; Bonvillani et al., 2010) analicé el vínculo de los/as artistas con el Estado y abordé la dimensión política de la configuración generacional mediante la coincidencia frente al rechazo del orden establecido (Vommaro, 2013) y la búsqueda de redireccionamiento (Bonvillani et al., 2010). Entendí el carácter político de los colectivos artísticos estudiados en esta tesis, pues cumplen con las siguientes condiciones: superan lo individual y se producen a partir de una organización colectiva; adquieren visibilidad pública; expresan un conflicto; y formulan demandas y reclamos públicos y contenciosos; con el objetivo de transformar y mejorar la realidad de los/as músicos/as mediante la articulación con el Estado (Bonvillani et al., 2010). También comprendí el activismo que encaran estos colectivos artísticos/militantes y sus vínculos con el Estado como una forma de "militancia de la gestión" (Vázquez, 2014), pues refieren a experiencias vinculadas con la dependencia estatal en la que se desempeñan sus integrantes; y es en este sentido que son un puente entre los/as músicos/as y el Estado local.

En cuanto al accionar político y la militancia conjunta entre el Frente y la UMA durante la campaña electoral 2019, en coordinación con la gestión municipal, advertí la centralidad que asume la resignificación del Estado como terreno de disputa y herramienta de transformación (Vommaro, 2013). Pues, como parte de esta nueva coyuntura y configuración generacional, los colectivos asumen vínculos con el Estado, no mediante el rechazo de sus formas institucionales, sino mediante el diálogo directo y articulador, con el fin de tramitar demandas y derechos. Incluso, el Estado local es ocupado por los/as artistas militantes (lo que en el caso del Frente resulta evidente). Entiendo que las características generacionales de estos procesos de politización desde la cultura tienen que ver con carreras y trayectorias militantes en partidos que están en el gobierno, con una juvenilización de la política en cargos de la DCC, con la construcción de militancias oficialistas a nivel local y con el cruce entre militancia, actividad artística/musical y trabajo en el Estado.

En el periodo abordado, la UMA, el Frente Cultural y la gestión municipal articularon y confluyeron en la movilización política a fin de realizar demandas, rechazar y discutir con las

políticas del macrismo. El Frente Cultural nace como una modalidad de organización colectiva y participativa promovida por y desde el área de cultura de la gestión municipal, que expresa repertorios de movilización social propias de la gestión municipal, e intentó sumar adhesión militante. En este sentido, a diferencia de la UMA que acompañó en las actividades políticas, el Frente tomó activa intervención en el espacio público y virtual (mediante manifestaciones artísticas, culturales y políticas, desde lo corporal y simbólico) para "militar la campaña". En esta línea, sostengo que, en el caso del Frente Cultural, la movilización social, política y cultural que asume articula elementos como la territorialidad, la acción directa mediante prácticas políticas y artísticas-culturales que implican el uso del cuerpo y la intervención en el espacio público y el uso de las nuevas formas y tecnologías de la comunicación y la información; con la particularidad de que se vincula directamente con la gestión municipal y se presenta como base de apoyo de dicho gobierno –al igual que la UMA–.

Estas nuevas miradas hacia el Estado (Infantino, 2019d) como garante de derechos y agente al cual demandar reconocimiento, políticas y recursos –en sintonía con propuestas democráticas participativas, de ampliación de derechos y de critica a modelos neoliberales– tensionaron ciertas ideas resistentes (Alabarces et al., 2008) presentes en el mundo del rock. Según Infantino (2019a, 2019b, 2019c), los colectivos de músicos que en otras épocas constituían su independencia desde la autonomía, separándose del Estado y del mercado, resignificaron su relación con el Estado en términos de demanda política y ya no de resistencia. En esta línea, en la UMA los/as músicos/as no asumen su independencia frente al Estado local, incluso demandan su intervención, intervienen en la planificación y gestión de las políticas culturales y en las disputas generadas y asumen una militancia política y hasta responsabilidades de gestión en el municipio; dicho vinculo para muchos/as músicos/as viene a romper la actitud contestataria que le asignan discursivamente al rock. Entiendo que el hecho de que se politice un ámbito que es considerado por muchos/as músicos/as como alejado de la política, e incluso pensado desde la individualidad creadora, hace que se produzcan tensiones. La incomodidad que representa para muchos/as músicos/as de rock el vínculo con la política se demuestra en los casos excepcionales de experiencias militantes previas en los/as músico/as de la UMA. A diferencia de lo que sucede en el Frente que es integrado en su mayoría por personas con recorridos y trayectorias militantes previas.

Considero interesante remarcar que el Frente Cultural vino a cumplir el objetivo que la UMA no pudo lograr como colectivo militante, a saber: captar, convocar y seducir a artistas no comprometidos/as o no politizados/as, mediante las herramientas del arte, para "militar la campaña" de 2012. A diferencia de la UMI, la UMA sí se alineó con una organización político-

partidaria; el colectivo –en mayor medida quienes integran la Comisión Directiva– asumió compromisos políticos, participó en experiencias militantes, en actos y actividades políticas de la gestión municipal e intervino fiscalizando los comicios. Esta politización de la UMA –y su actividad militante– generó, desde los orígenes del colectivo, tensiones y asperezas en ciertos/as músicos/as. En 2019 observé que muchos/as músicos/as que anteriormente se alejaron del colectivo –debido a la actividad militante asumida– volvieron a unirse debido al rechazo generalizada hacia las gestiones macristas; aunque la convocatoria que logra el Frente Cultural continuó siendo ampliamente mayor. En este recorrido, señalé el lugar paradojal donde se ubican muchos/as músicos/as de rock, quienes se suponen contestatarios pero entienden al hacer musical como algo neutral en términos políticos.

Encontré que el mito resistente (Alabarces et al., 2008) sigue actuando en estos/as músicos/as locales, quienes resinifican sus significados amén de justificar sus cambiantes vínculos con el poder político y sus prácticas. De este modo, tienden a oponerse a ciertas gestiones de gobierno vinculadas a modelos neoliberales, mientras que articulan con la gestión local; pues los significados resistentes son tan móviles como cambiantes –al igual que la idea de autenticidad y aguante–. Y es precisamente mediante esa rebeldía mítica que estos/as músicos/as justifican el vínculo que entablan con las gestiones kirchneristas –aunque suponen que contradice la actitud contestataria que le imprimen al rock–, a las que le asignan características que consideran propias del rock –en términos inherentes–, como "la rebeldía para enfrentarse al poder", "la reivindicación de los derechos humanos", "la inclusión y la justicia social".

Como demostré en esta tesis, el Estado local interviene, mediante sus políticas culturales, en la red de trabajo que hace posible la actividad musical en el mundo del rock autogestionado local. Por su parte, los colectivos artísticos asumen protagonismo en el diseño, la implementación y la gestión de las políticas culturales –aunque las decisiones las tome en última instancia la DCC–. Los colectivos de músicos/as autogestionados/as y profesionales del sector articulan y realizan demandas al Estado por políticas culturales democrático-participativas –básicamente por instrumentos de promoción de la actividad musical–, inclusivas y redistributivas, lo cual sobresalió durante el nuevo contexto que se abrió en 2020. Además de sostener disputas con músicos/as ajenos/as e incluso al interior de los propios colectivos, es el caso de la UMA.

En conclusión, pese al trabajo colectivo, articulado y colaborativo que se asumió desde la DCC y los colectivos de artistas y profesionales de la música durante el año 2021, considero que las desigualdades en términos de apropiación de las nuevas tecnologías siguen existiendo,

así como también las dificultades para ofrecer, desde el municipio, oportunidades laborales –desde el sector público como privado– que permita a los/as músicos/as generar recursos económicos. En cuanto a la brecha digital, considero que *Pantalla Avellaneda* –el programa que transmitió recitales por el canal de *YouTube*– solo ofreció a los/as músicos/as un espacio y los equipos pertinentes para que puedan tocar pero no saldó las desigualdades tecnologías, pues no brindó capacitaciones para que puedan usar y apropiarse de las herramientas digitales. Si bien la DCC busca encarar políticas culturales democráticas participativas, y en cierto sentido así lo cumple, considero que se ven obstaculizados los procesos de inclusión social más amplios, que integren las demandas de las mujeres músicas por mayores espacios de participación y que contemplen la mayor demanda por generar recursos económicos de muchos/as músicos/as, aunque muchos/as ni se reconozcan como trabajadores/as de la cultura. Es de destacar que si bien los/as músicos/as pudieron tocar, e incluso el *Arde Rock* sirvió para contener la demanda por espacios, estos programas no asimilan a los/as músicos/as como trabajadores/as ni generan oportunidades laborales a largo plazo.

Con esta tesis he intentado dar una visión global de como la acción y actividad colectiva de todas las personas y agentes –incuso estatales–, que intervienen, cooperan y disputan, hacen posible e inciden en la actividad musical autogestionada de los/as músicos/as de rock en el caso local. De este modo, espero aportar a la comprensión de los movimientos dinámicos que se producen en las prácticas e interpretaciones políticas de los/as músicos/as autogestionados/as de rock de un partido del conurbano bonaerense, a fin de contribuir a la sociología de la cultura y a los estudios sobre políticas culturales y de las formas de participación política, militancia y activismo. Por otro lado, dada la falta de datos específicos y la precariedad y desactualización de los registros locales existentes, busqué generar información fehaciente sobre la actividad musical local (sus actores/actrices y condiciones de producción), que pueda ser tenida en cuenta para el diseño de políticas públicas tendientes a fomentar el desarrollo económico, social y cultural en contextos locales como el propuesto. En esta línea, pretendo que se reconozca al rock desde la política pública –democrática y participativa–, la cual, en el caso local, se gestiona de modo colaborativo entre el Estado y los colectivos. A su vez, sugiero que la reflexión sobre el trabajo y las experiencias dentro del campo, desde la experiencia musical misma, puede ser un aporte para el campo antropológico, sociológico y multidisciplinario. Por último, señalo la necesidad de reconocer tanto el carácter cooperativo y colectivo, como las tensiones y disputas que entran en juego en el mundo del rock; como así también la importancia de reconocer las mutuas incidencias entre el Estado y los colectivos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alabarces, Pablo. 1995. *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Alabarces, Pablo. 2008. "Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, Nº. 12.

Alabarces, Pablo; Salerno, Daniel; Silba, Malvina; Spataro, Carolina. 2008. "Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia". En: Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (comps.) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós. Pp. 31-58.

Alabarces, Pablo y Varela, Mirta. 1988. *Revolución, mi amor. El rock nacional [1965-1976]*, Buenos Aires: Editorial Biblos.

Alabarces, Pablo y Silba, Malvina. 2014. "«Las manos de todos los negros, arriba»: Género, etnia y clase en la cumbia argentina". *Cultura y representaciones sociales*. Año 8, N° 16. Pp. 52-74.

Aliano, Nicolás. 2016. "Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari. Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares". *Tesis de Doctor en Ciencias Sociales*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Alvarado, Sara Victoria; Martínez Posada, Jorge Eliécer; Muñoz Gaviria, Diego Alejandro. 2009. "Contextualización teórica al tema de las juventudes: una mirada desde las ciencias sociales a la juventud". *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*. Manizales, Vol. 7 N° 1.

Alvarado, Sara y Pablo Vommaro. 2010. "Presentación". En: Sara Alvarado y Pablo Vommaro (comps) *Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas 1960-2000*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Avenburg, Karen. 2010. "Políticas de inclusión y exclusión de los actores sociales en los escritos sobre rock". En: Miguel, A. García (editor) *Rock en papel. Bibliografía critica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. La Plata: Editorial de la Universidad de la Plata.

Balbi, Fernando. 2012. "La integración dinámica de las perspectivas nativas en la investigación etnográfica". *Intersecciones en Antropología* 13. Pp. 485-499.

Bayardo, Rubens. 2008. "Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas". *RIPS*, Vol.7, N° 1. Pp. 17-29.

Becerra, Martín. 2015. *De la concentración a la convergencia. Políticas de medios en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Paidos

Becerra, Martín; Hernández, Pablo y Potolski, Glenn. 2003. "La concentración de las industrias culturales". En: *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS y Secretaría de Cultura de la Nación. Pp. 55-84.

Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Becker, Howard. 2009. *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Beltrán Fuentes, Alfredo. 1989. *La ideología antiautoritaria del rock nacional*. Buenos Aires: CEAL.

Benedetti, Cecilia. 2008. "El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, Nº 12.

Blanchot, Maurice. 2016. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros.

Blanco, Rafael y Vommaro, Pablo. 2017. "Otros caminos, otros destinos. Transformaciones en los espacios y prácticas cotidianas de participación juvenil en los años ochenta". En: Melina Vázquez, Pablo Vommaro, Pedro Núñez y Rafael Blanco (comps.) *Militancias juveniles en la Argentina democrática. Trayectorias, espacios y figuras de activismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Blázquez, Gustavo. 2009. *Músicos, mujeres y algo para tomar. El mundo de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Recovecos.

Blázquez, Gustavo. 2011. "Hacer belleza. Género, raza y clase en la noche de la ciudad de Córdoba". *Astrolabio*. N°6. Pp. 127-157.

Blázquez, Gustavo. 2012a. "I feel love. Performance y performatividad en la pista de baile". En: Citro, Silvia y Aschieri, Patricia. (coord.) *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos.

Blázquez, Gustavo. 2012b. "Masculinidades cool. Hacer género y clase en los clubs electrónicos". *Estudios*, N° 27. Pp. 45-57.

Blázquez, Gustavo. 2014. *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el Cuarteto Cordobés*. Buenos Aires: Gorla.

Blázquez, Gustavo. 2018. "«Con los hombres nunca pude»: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del «rock nacional» en Argentina". *Descentrada*, Vol. 2, 1.

Bergé, Elena; Infantino, Julieta; Mora, Ana Sabrina. 2015. "Aparecer, bailar y actuar en la ciudad. Modos de ser punks, breakers y cirqueros". En: Mariana Chaves y Ramiro Segura

(Edits.) *Hacerse un lugar. Circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos*. CABA: Biblos

Boix, Órnela. 2015a. "«Relajar, gestionar y editar: haciendo música "indie» en la ciudad de La Plata". En: Gallo Guadalupe y Pablo Semán (compiladores) *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Gorla.

Boix, Órnela. 2015b. "Amigos sí, jipis no: cómo ser un «profesional» de la música en un «sello» de la ciudad de La Plata". *Ensambles*. Año 1, N°2. Pp. 11-26.

Boix, Órnela. 2016a. "Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)". Tesis de doctorado, Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Boix, Órnela. 2016b. "Excels hay que hacer un montón": «músicos gestores» en La Plata. *Avá*, N°. 28. Pp. 205-227.

Boix, Órnela. 2017a. "Estado y organizaciones musicales en las configuraciones emergentes en los años 2000 en Argentina". *Resonancias.* 21 (40). Pp. 129-144.

Boix, Órnela. 2017b. "Identificaciones y vinculaciones: una propuesta de intersección para analizar la música indie de la ciudad de La Plata (Argentina)". *CEIC*: vol. 2017/2, papel 179.

Boix, Órnela. 2018. "«Hubo un tiempo que fue hermoso»: una relectura de la relación entre «rock nacional», mercado y política". *Sociohistórica*, 42.

Boix, Órnela. 2019. "Ni género musical ni sólo un estilo: el fenómeno «indie» en La Plata como un nuevo uso de la música". *Astrolabio*. Pp. 69-94.

Boix, Órnela; Gallo, Guadalupe; Irisari, Victoria y Semán, Pablo. 2018. "Romanticismo, crítica y uso: los emprendimientos musicales independientes y las discusiones del campo de estudios de la música". *El oído pensante*. Vol. 6, N°2. Pp. 77-99.

Bolaño, César. 2005. "Economía política y conocimiento en la actual reestructuración productiva". En: Bolaño, Cesar; Mastrini, Guillermo y Sierra, Francisco (Eds.) *Economía política, comunicación y conocimiento: una perspectiva crítica latinoamericana*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Bolaño, César; Mastrini, Guillermo y Sierra, Francisco. 2005. "Introducción". En: Bolaño, Cesar; Mastrini, Guillermo y Sierra, Francisco (Eds.) *Economía política, comunicación y conocimiento: una perspectiva crítica latinoamericana*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Bonvillani, Andrea; Alicia Palermo; Vázquez, Melina y Vommaro, Pablo. 2010. "Del Cordobazo al kirchnerismo. Una lectura crítica acerca de los períodos, temáticas y perspectivas en los estudios sobre juventudes y participación política en la Argentina. En: Alvarado Sara y

Pablo Vommaro (compiladores) *Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas (1960-2000)*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Bourdieu, Pierre. 1990 [1978]. "La «juventud» no es más que una palabra". En: Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bustamante, Enrique. 2009a. "Industrias culturales y cooperación iberoamericana en la era digital". *Revista Pensamiento Iberoamericano*.

Bustamante, Enrique. 2009b. "De las industrias culturales al entretenimiento. La creatividad, la innovación". *Diálogos de la comunicación,* 78. Pp. 1-25.

Bustamante, Enrique. 2018. "Las industrias culturales y creativas". *Periférica Internacional. Revista Para El* Análisis De La Cultura y el Territorio (18).

Bustos Castro, Paula. 1997. "Rocanrol. El recital; los militantes del bardo". En: Mario Margulis, Mario (ed.) *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos. Pp. 51-76.

Cabrera Britos, Alejandro y Dina, VERA. 2018. "Conversatorio: ¿De quién es el espacio público? Disputas en torno a la producción cultural callejera". En: Sánchez Salinas, R. y J. Hantouch (comps.) *Cultura independiente: cartografía de un sector movilizado en Buenos Aires*. Buenos Aires: RGC Ediciones. Pp. 73-84.

Castro, Claudio. 2010. "Letras bajo la lupa". En: Miguel, A. García (editor): *Rock en papel. Bibliografía critica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. La Plata: Editorial de la Universidad de la Plata.

Carozzi, Maria Julia. 2015. *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: SigloXXI.

Cecconi, Sofia. 2009. "Tango queer: territorio y performance de una apropiación divergente". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 13. Pp. 1-13.

Chaves, Mariana. 2006. Investigaciones sobre juventudes en Argentina: estado del arte en ciencias sociales. Con la colaboración de María Graciela Rodríguez y Eleonor Faur. Informe para el Proyecto: Estudio Nacional sobre Juventud en la Argentina. Dirigido por Eleonor Faur. UNSAM-DINAJU. Buenos Aires.

Cingolani, Josefina. 2017. "*Vamos las bandas*. Apropiaciones diferenciales en un concurso de bandas de rock en la ciudad de La Plata". *Question*. Vol. 1, Nº 55. Pp. 175-190.

Cingolani, Josefina. 2019. “Pensó que el rocanrol solo era el show: Consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense”. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Cingolani, Josefina. 2020. *Trayectorias, itinerarios y disputas en el rock. Construcción juvenil de la cultura y producción cultural de la ciudad*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.

Cingolani, Josefina y Guillamón, Guillermina. 2018. “Encuentros y Desencuentros entre música y género: perspectivas, nuevos aportes y desafíos emergentes”. *Descentrada*, Vol. 2, 1.

Citro, Silvia. 2000. “El análisis del cuerpo en contextos festivo rituales: el caso del pogo”, *Cuadernos de Antropología Social*, 12. Pp. 225- 242.

Citro, Silvia. 2008. “El rock como ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 12.

Clifford, James. 1995. *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

Conde, Mariana. 2005. “Cromagnón: las lógicas de los cuerpos y los discursos”. *Revista Argumentos*, 5.

Corti, Berenice. 2007. “Las redes del disco independiente: apuntes sobre producción, circulación y consumo”. En: VV.AA, *Las industrias culturales en la ciudad de Buenos Aires. Concurso de ensayos 2007.* Observatorio de Industrias Culturales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Corti, Berenice y Carrillo Rodríguez, Illa. 2016. “Performing the National Body Politic in Twenty-First-Century Argentina”. En: Gillain Siddal y Ellen Waterman (edit) *Negotiated Moments: Improvisation, Sound and Subjectivity*. Pp. 310–25.

Crespo, Carolina; Hernán Morel y Margarita Ondelj. 2015. “Introducción”. En: Crespo, Carolina, Morel Hernán y Ondeli Margarita (compiladores), *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultura*. Buenos Aires: Fundación Ciccus.

Delgado, Julián. 2015. “«No se banca más»: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial”. *Afuera. Revista de crítica cultural*, 15.

De Marchi, Leonardo. 2006. *A nova produção independente: industria fonográfica brasileira e novas tecnologías da informação e da comunicação*. Niteroi: Universidade Federal Fluminense.

Di Cione, Lisa. 2010. “El análisis musical en los estudios acerca del rock en la Argentina”. En: Miguel, A. García (editor) *Rock en papel. Bibliografía critica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. La Plata: Editorial de la Universidad de la Plata.

Di Cione, Lisa. 2015. “Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria”. *Afuera. Revista de crítica cultural*, 15.

Di Marco, Augusto. 1997. “Rock: universo simbólico y fenómeno social”. En: Mario Margulis (edit) *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos. Pp. 31-49.

Díaz, Claudio. 2005. *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Unquillo: Narvaja Editor.

Dipaola, Esteban. 2011. *Aura y fetiche. Cuatro herejías sobre Marx*. Buenos Aires: Letra viva.

Dipaola, Esteban. 2013. *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*. Buenos Aires: Letra viva.

Ferreño, Laura y Giménez, María L. 2019. “Desafíos actuales de las políticas culturales. Análisis de caso en el Municipio de Avellaneda”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. 71. Pp. 33-49.

Fernández Bitar, Marcelo. 1993. *Historia del rock en Argentina*. Buenos Aires: Distal.

Fernández Bitar, Marcelo. 2015. *50 años de rock en Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Fernández Bitar, Marcelo. 2019. *La vida secreta del rock argentino. Los héroes anónimos de la escena*. Buenos Aires: Sudamericana.

Fillieule, Olivier. 2015. “Propuestas para un análisis procesual del compromiso individual”. *Intersticios*, 9 (2). Pp. 197-212.

Flachsland, Cecilia. 2015. *Desarma y sangra. Rock, política y nación.* Buenos Aires: Casa Nova Editores.

Fouce, Héctor. (2012). “Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical”. En: García Canclini, Néstor; Cruces, Francisco y Urteaga Castro Pozo, Maritza (coords.). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Barcelona: Ariel. Pp. 171-185.

Frith, Simón. 2006a. “La industria de la música popular”. En: Simón, Frith; Will Straw y Jon Street (compiladores) *La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Barcelona: Roninbook. Pp. 53-85.

Frith, Simón. 2006b. “La música pop”. En: Simón, Frith; Will Straw y Jon Street (compiladores) *La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Barcelona: Roninbook. Pp. 135-154.

García, Miguel Ángel (editor). 2010. *Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de la Plata.

García, Miguel Ángel. 2010. “Tres estrategias para narrar nuestras experiencias con la música popular”. En: Miguel, A. García (editor): *Rock en papel. Bibliografía critica de la producción académica sobre el rock en Argentina.* La Plata: Editorial de la Universidad de la Plata.

García, Miguel Ángel y Martínez, Carina. 2001. “Acerca de los límites del rock argentino”. *Revista Argentina de Musicología* 2. Pp. 65-78.

García Brunelli, Omar; Hidalgo, Marcela y Salton Ricardo. 1982. “Una aproximación al estudio de la música popular urbana”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*. N° 5. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. Pp. 69-75.

García Canclini, Néstor. 1987. “Introducción. Políticas Culturales y Crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”. En: Néstor García Canclini, *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo. Pp. 13 a 61.

García Canclini, Néstor. 2000. Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina. *Estudios Internacionales*, 33 (129). Pp. 90-111.

García Canclini, Néstor 2005. “Todos tienen cultura. ¿Quiénes pueden desarrollarla?”. Conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo en el Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, 24 de febrero de 2005.

Gallo, Guadalupe y Pablo Semán. 2010. “Superficies de placer: Sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010”. *Cuestiones de Sociología* 5-6. Pp. 123-142.

Gallo, Guadalupe y Semán, Pablo. 2012. “Música y nuevas tecnologías: efectos de pluralización”. *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (35). Pp. 151-162.

Gallo, Guadalupe y Semán Pablo. 2015. “Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos”. En: Gallo Guadalupe y Pablo Semán (compiladores), *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Gorla.

Garriga Zucal, José. 2008. “«Ni “chetos» ni «negros»: «roqueros»”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, Nº 12.

Garriga Zucal, José y Salerno, Daniel. 2008. “Estadios, hinchas y rockeros: variaciones sobre el aguante”. En: Alabarces Pablo y Rodríguez María Graciela (compiladores), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós. Pp. 59-87.

Geertz, Clifford. 1994. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Geertz, Clifford. 1973. *La interpretación de las culturas*. México DF: Gedisa

Geertz, Clifford. 2000. “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura”. En: *La interpretación de las culturas*. Gedisa: Barcelona.

Getino, Octavio. 1995. *El capital de la cultura. Las industrias culturales en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires; Paidós.

Giunta, Andrea. 2009. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Giunta, Andrea. 2014. Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 4.

Giunta, Andrea. 2017. “Artistas mujeres en América Latina: notas para un análisis político de las imágenes”. *Atlántica: Revista de arte y pensamiento,* Nº 58. Pp. 1-13.

Giunta, Andrea. 2018. *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de Artistas que Emanciparon el Cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Goldstein, Mirian y Varela, Mirta. 1989. “¿Dictadura Política… Democracia del Rock? Rock Nacional 1976-1982”. *Cuadernos de la Comuna* 23. Pp. 16-22.

González, Juan Pablo. 2001. “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. *Revista Musical Chilena* 195 (55). Pp. 38-64.

González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Graziano, Martín. 2011. *Cancionistas del Río de La Plata. Después del rock: una música popular para el siglo XXI*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Grinberg, Miguel. 1977. *La música progresiva argentina –cómo vino la mano*. Buenos Aires: Convergencia.

Grinberg, Miguel. 2004. *La generación “V”. La insurrección contracultural de los años 60*. Buenos Aires: Emecé.

Grinberg, Miguel. 2008. *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Gourmet Musical.

Grossberg, Lawrence. 1992. *We gotta get out of this place*. New York: Routledge.

Gupta, Akhil y Ferguson, James. 2008. “Más allá de la «cultura»: Espacio, identidad y las políticas de la diferencia”. *Antípoda* N°7. Pp. 233-256.

Guber, Rosana. 2016. *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI

Guber, Rosana. 2014. “Introducción”. En: *Prácticas etnográficas. Ejercicios de reflexividad de antropólogos de campo*. Buenos Aires: Instituto de Desarrollo Económico y Social. Pp. 11-22.

Guerrero, Juliana. 2010. “Cómo se cuenta la historia: criterios historiográficos en la cronología del rock nacional”. En: Miguel, A. García (editor): *Rock en papel. Bibliografía critica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. La Plata: Editorial de la Universidad de la Plata.

Hall, Stuart. 2003. “¿Quién necesita identidad. En: Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Hennion, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.

Hidalgo, Marcela, García Brunelli, Omar y Salton, Ricardo. 1985. “The evolution of rock in Argentina”. En: David Horn (ed.) *Popular Music Perspectives 2: Papers from the Second International Conference on Popular Music Estudie*. Pp. 296-303. The International Association for the Study of Popular Music.

Igarzabal, Nicolás. 2018. *Más o menos bien. El indie argentino en el rock post Cromañón (20014-1017).* Buenos Aires: Gourmet Musical.

Irisarri, Victoria. 2015. *Fora do Eixo, dentro do mundo. Política, mercado e vida cotidiana em um movimento brasileiro de produção cultural*. Tesis de Doctorado en Antropología Social. Brasil: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Infantino, Julieta. 2011a. “Artes entre Políticas Culturales e intervenciones sociopolíticas en Buenos Aires”. *Revista Nómadas*, Nº 34. Pp. 13-29.

Infantino, Julieta. 2011b. “Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses”. *Cuadernos de Antropología Social* Nº 34. FFyL, UBA. Pp. 141–163.

Infantino, Julieta. 2016. “Experiencias de intervención social desde el arte (circense) como esfera de desarrollo de políticas culturales en Argentina”. En Rotman, M. (edit) *Dinámicas de poder, estado y sociedad civil en los procesos patrimoniales y las políticas y gestión de la cultura*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras- Universidad de Buenos Aires. Pp. 277-311.

Infantino, Julieta. 2018. “De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social”. En: L. Cardini y D. Madrigal González (edit) *Cultura, antropología y transformación social desde las políticas culturales de México, Brasil y Argentina*. México: El Colegio de San Luis. Pp. 143-181

Infantino, Julieta. 2019a. “Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 71. Pp. 75-91.

Infantino, Julieta. 2019b. “Presentación”. En Julieta Infantino, *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: RGC Ediciones. Pp. 9-18.

Infantino, Julieta. 2019c. “Políticas culturales, arte y transformación social. Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputa”. En Julieta Infantino, *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: RGC Ediciones. Pp. 19-63.

Infantino, Julieta. 2019d. “Transformar, resistir, demandar. Disputas político-culturales hacia una ley nacional de circo”. En Julieta Infantino, *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: RGC Ediciones. Pp. 273-310.

Infantino, Julieta. 2020. “Sentidos de la potencialidad crítica, política y transformadora de las artes”. *Cadernos de Arte e Antropologia,* Vol. 9, N° 1/2020 Pp. 12-28.

Jalil, Oscar. 2000. *Rock versión tinta. Antología del rock platense de los ’90.* La Plata: La comuna ediciones.

Jalil, Oscar. 2017. *Rock versión tinta.* Volumen II. La Plata: La comuna ediciones.

Juárez, Camila. 2010. “¿Qué es el rock nacional? consideraciones acerca de las maneras de aproximarse a un género inestable”. En: Miguel, A. García (editor): *Rock en papel. Bibliografía critica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. La Plata: Editorial de la Universidad de la Plata. Pp. 37-43.

Keightley, Keir. 2006. “Reconsiderar el rock”. En: Simón, Frith; Will Straw y Jon Street (compiladores) *La otra historia del rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Barcelona: Roninbook. Pp. 155-194

Kreimer, Juan Carlos. 1970. *Agarrate!!!*. Buenos Aires: Galerna.

Lamacchia, María Cristina. 2012. *Otro Cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.

Lenarduzzi, Víctor. 2012. *Placeres en movimiento. Una exploración en torno al cuerpo, la música y el baile en la “escena dance”.* Buenos Aires: Paidós.

Levaggi, Francisco. 2010. “Rock nacional: discursos y tensiones”. En: Miguel, A. García (editor): *Rock en papel. Bibliografía critica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. La Plata: Editorial de la Universidad de la Plata.

Lewkowicz, Ignacio. 2004. *Generaciones y constitución política*. Disponible en: www.estudiolwz.com.ar

Liska, Mercedes. 2014. “Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular”. *El Oído Pensante.*

Liska, Mercedes. 2019a. “Música de minitas”. Disponible en: http://rgcediciones.com.ar/musica-de-minitas/#top.

Liska, Mercedes. 2019b. “Música y feminismo espiritual. Conceptos y estéticas religiosas en propuestas musicales recientes de artistas mujeres”. *Contracampo, Niterói,* V. 38, N°1. Pp. 122-142.

Liska, Mercedes. 2019c. “La banda de sonido del movimiento de mujeres”. En: Rincón, O. (Comp.) *La reinvención de lo popular*: Buenos Aires: La Crujía. Pp. 45-61.

Longoni, Ana. 2014. “El mito de Tucumán Arde”. *Artelogie*, 6.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano. 2000. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Lucena, Daniela. 2012. “Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80”. *Estudio Avanzados,* 18. Pp. 35-46.

Lunardelli, Laura. 2002. *Alternatividad, divino tesoro. El rock argentino en los 90*. Buenos Aires: Biblos.

Madoery, Diego. 2000. “Los procedimientos de producción musical en Música Popular”. *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral,* 7. Pp. 76-93.

Madoery, Diego. 2005. “El rock como la música. Árbol, expresión de la multiestetica en el rock alternativo”. *Revista Argentina de Musicología* 5-6. Pp. 99-117.

Mannheim, Karl. 1961. *Diagnóstico de nuestro tiempo.* México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Mannheim, Karl. 1993 [1928]. “El problema de las generaciones”. En: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas,* Nº 62, Madrid. Pp.193-242.

Manzano, Valeria. 2010a. “Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta”. *Desarrollo Económico*, 50(199). Pp. 363-390.

Manzano, Valeria. 2010b. “Ha llegado la nueva ola: música, consumo y juventud en la Argentina 1956-1966”. En I. Cosse, K. Felitti y V. Manzano (Ed.) *Los 60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo. Pp. 19-60.

Manzano, Valeria. 2011. “Tiempos de contestación: cultura del rock, masculinidad y política, 1966-1975”. En: Elizalde, S. (coord.) *Jóvenes en cuestión: configuraciones de género y sexualidad en la cultura.* Buenos Aires: Biblos.

Manzano, Valeria. 2014. “«Rock Nacional» and Revolutionary Politics: e Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966–1976”. *E Americas,* 70(3). Pp. 393-427.

Manzano, Valeria. 2015. “Música y política en la historia argentina del siglo XX”. Dossier Música y política en la historia argentina del siglo XX. *Revista de Historia.*

Manzano, Valeria y Pasqualini, Mario. 2000a. “Larga vida al rock and roll: la década del noventa”. En: Rock et roll: cultura de los jóvenes. Buenos Aires: Ediciones La Llave. Pp. 57-67.

Manzano, Valeria y Pasqualini, Mario. 2000b. “Aportes a una historia del rock nacional”. En: Rock et roll: cultura de los jóvenes. Buenos Aires: Ediciones La Llave. Pp. 68-92

Marchi, Sergio. 2005. *El rock perdido: de los hippies a la cultura chabona*. Buenos Aires, Ediciones Le Monde Diplomatique.

Margulis, Mario y Urresti, Marcelo. 1996. “La juventud es más que una palabra”. En Margulis M. (comp.). *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires: Biblos.

Margulis, Mario. 1997. “La cultura de la noche”. En: Mario Margulis et al., *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos. Pp. 11-30.

Márquez, Israel. 2010. “¿Música en la nube? Experiencias musicales interactivas en la Red”. *TELOS* (Cuadernos de Comunicación e Innovación), 83. Pp. 2-9.

Marino, Santiago; Mastrini, Guillermo y Becerra, Martin. 2010. “Argentina: regulación democrática y desafíos de su aplicación”. *Revista Alambre*: *Comunicación, Información, Cultura,* Argentina, Aníbal Ford.

Martel, Frédéric. 2014. *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Buenos Aires: Taurus.

Martínez Mendoza, Ramiro, 1997. “El rock nacional y sus contradicciones ¿circo criollo del rocanrol?”. En: Mario Margulis et al., *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos. Pp. 93-100.

Mastrini, Guillermo y Becerra, Martin. 2006. *Periodistas y magnates. Estructura y concentración de las industrias culturales en América Latina.* Buenos Aires: Prometeo.

Mastrini, Guillermo y Becerra, Martín. 2017. “La concentración infocomunicacional en américa latina (2000-2015). Nuevos medios y tecnologías, menos actores”. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, OBSERVACOM

Mastrini, Guillermo; Becerra, Martín; Marino, Santiago; Espada, Agustín; Retegui, Lorena. 2017. *Medios en guerra. Balance, crítica y desguace de las políticas de comunicación. 2003-2016*. Editorial Biblios.

Mattelart, Michéle. 1982. *Mujeres e industrias culturales*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Mercado, Camila. 2018. *Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa.* Tesis para obtener el grado de Dra. en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras. UBA.

Mattelart, Armand. 2005. “Prologo”. En: Bolaño, Cesar; Mastrini, Guillermo y Sierra, Francisco (Eds.): *Economía política, comunicación y conocimiento: una perspectiva crítica latinoamericana*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Mihal, Ivana y Quiña, Guillermo. 2015. “Notas sobre la relación entre independencia y cultura. Los casos discográfico y editorial en la ciudad de Buenos Aires en clave comparativa”. *Iberoamericana.* XV, 58. Pp. 139-158.

Molinari, Viviana. 2003. “Identidades juveniles, una mirada sobre el rock nacional de fin de siglo… cuerpos, música y discursos”. En: Ana Wortman (coord.), *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires: La Crujía. Pp. 205-215.

Molinari, Viviana. 2006. *“Juventudes argentinas, una forma de mirar el mundo: entre la voluntad de los 70 y la reflexividad estética de los 90”*. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y juventud*, Vol.3, Nº1, Universidad de Manizales-CINDE, Colombia.

Morel, Hernán. 2017. “«Se armó la milonga»” acerca de las políticas, el patrimonio y los espacios de baile de tango en la ciudad de Buenos Aires, Argentina”. *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, Nº 27. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Los Andes. Pp. 121-140.

Moreno, Federico. 2017. “Músicos de rock y nuevas tecnologías digitales. Una relación particular en un distrito del conurbano de Buenos Aires”. *Astrolabio*. N.19. Pp. 253-279.

Moreno, Federico y Quiña, Guillermo. 2018. “La industria musical argentina en tiempos del negocio digital: un análisis del lugar de las NTICs en las prácticas y discursos de sus actores”. *Hipertextos*. Editorial Científica y Literaria Universidad Maimonides. Buenos Aires. Vol. 6. Pp. 92-127

Ramos, Pilar. 2003. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.

Ramos, Pilar. 2010. “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”. *Revista Musical Chilena* LXIV. Pp. 7-25.

Nancy, Jean-Luc. 2016. “La comunidad afrontada”. En: Blanchot, Maurice, *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros.

Nancy, Jean Luc. 2000. La comunidad inoperante. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en: https://monoskop.org/images/9/92/Nancy_Jean-Luc_La_comunidad_inoperante.pdf

Nardone, Mariana. 2010. “Arte comunitario: criterios para su definición”. *Miriada.* Año 3, N° 6. Universidad del Salvador. Facultad de Ciencias Sociales. Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales (IDICSO).

Nivón Bolán, Eduardo. 2006. “La política cultural. Temas, problemas y oportunidades”. *Intersecciones*, México: CONACULTA.

Noble, Iván. 1997. “Cultura, rock y poder. El rock que se muerde la cola”. En: Mario Margulis et al., *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos. Pp. 77-92.

Novoa, Laura. 2010. “Aproximación a una «musicología de la producción» para el análisis de la música popular”. En: Miguel, A. García (editor) *Rock en papel. Bibliografía critica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. La Plata: Editorial de la Universidad de la Plata.

Núñez, Pedro. 2013. *La política en la escuela: jóvenes, justicia y derechos en el espacio escolar*. Buenos Aires: La crujía

Ochoa Gautier, Ana María. 2002. “Políticas culturales, academia y sociedad”. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: CLACSO.

Ochoa Gautier, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.

Osswald, Denise. 2009. “Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo”. En Ana, Wortman (compiladora) *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: Nuevos actores en la Argentina Contemporánea*. Buenos Aires: EUDEBA. Pp. 91-121.

Palmeiro, Cesar. 2005. *La industria del disco*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires.

Polimeni, Carlos. 2002. *Bailando sobre los escombros*. Buenos Aires: Biblos.

Provéndola, Juan Ignacio. 2015. *Rockpolitik. 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Buenos Aires: EUDEBA.

Puente, Stella. 2007. *Industrias culturales*. Buenos Aires: Prometeo.

Pudal, Bernard. 2011. “Los enfoques teóricos y metodológicos de la militancia“. *Revista de Sociología*, N° 25, Universidad de Chile. Pp. 17-35.

Pujol, Sergio. 2002. *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Pujol, Sergio. 2003. “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”. En: D. James (Comp) *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana. Pp. 281-325.

Pujol, Sergio. 2007a. “La anunciación del rock. Identidad, divino tesoro”. *Trampas de la comunicación y la cultura*, VI, (52). Pp. 14-20.

Pujol, Sergio. 2007b. *Las ideas del Rock. Genealogía de la música rebelde*. Buenos Aires: Homo Sapiens.

Pujol, Sergio. 2010. *Canciones argentinas (1910-2010).* Buenos Aires: Emecé

Pujol, Sergio. 2012. *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Pujol, Sergio. 2013. *Rock y dictadura. Crónica de una generación [1976-1983]*. Buenos Aires: Booket.

Pujol, Sergio. 2015a. "El rock en la encrucijada: Apuntes para una historia cultural de Malvinas". En: Sergio Pujol (Coord.) *Composición libre: la creación musical en la Argentina en democracia*. La Plata: EDULP.

Pujol, Sergio. 2015b. "Escúchame, alúmbrame. Apuntes sobre el canon de «la música joven» argentina entre 1966 y 1973". *Apuntes de investigación del CECYP*, 25. Pp.11-25.

Pujol, Sergio. 2019. *El año de Artaud. Rock y política en 1973*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta.

Quiña, Guillermo. 2009. "Cultura y crisis en la gran ciudad. Los colectivos de artistas y el desarrollo de una nueva legitimidad en el arte". En: Wortman, Ana (compiladora) *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina Contemporánea*. Buenos Aires: EUDEBA. Pp. 213-246.

Quiña, Guillermo. 2012a. *Entre la libre creación y la industria cultural. La producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires desde 1999 a la actualidad*. Tesis para obtener el grado de Dr. En Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales, Argentina. UBA.

Quiña, Guillermo. 2012b. "Espacio urbano, prácticas musicales independientes y representaciones de lo público". En: *Mí Buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa*. Buenos Aires. Prometeo. Pp. 201-221.

Quiña, Guillermo. 2012c. "La cultura como sitio de la contradicción. Una exploración crítica de las prácticas musicales independientes en la ciudad de buenos aires". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Universidad de Colima, México, vol. XVII, N° 35. Pp. 31-57.

Quiña, Guillermo. 2013a. "Entre el desarrollo económico y el espíritu libre. La consolidación de un espacio musical independiente en la ciudad de Buenos Aires". En: País Andrade, Marcela Alejandra y Ahtziri Molina Roldán (Comp.) *Cultura y desarrollo en América Latina. Actores, estrategias, formación y prácticas*. Buenos Aires: Ediciones Cooperativas. Pp. 206-234.

Quiña, Guillermo. 2013b. "Hegemonía y desconocimiento de clases sociales: La producción musical independiente en la ciudad de Buenos Aires". *Trabajo y Sociedad*, N° 21. Universidad Nacional de Santiago del Estero, Santiago del Estero, Argentina. Pp. 279-294.

Quiña, Guillermo. 2014a. "Las múltiples dimensiones de la música independiente". *Versión. Estudios de Comunicación y Política*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, vol. 33.

Quiña, Guillermo. 2014b. “De la autogestión al modelo de negocios 360º. La producción musical independiente en vivo en la ciudad de Buenos Aires”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, N° 60. Pp. 1-27.

Quiña, Guillermo. 2016a. “La producción musical independiente como trabajo creativo”. *Sociales en debate. Políticas Culturales*. Buenos Aires, Editorial UBA Sociales, Publicaciones. Pp. 55-63.

Quiña, Guillermo. 2016b. “Precariedad creativa: las condiciones laborales de la producción musical independiente en Buenos Aires”. En: Liliana Segnini y María Noel Bulloni (eds.) *Trabajo artístico y técnico en la industria cultural*, Sao Paulo: Itau Cultural.

Quiña, Guillermo. 2018. “Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente”. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*. Asociación Latinoamericana de Estudios del Trabajo (ALAST). Buenos Aires; vol. 22. Pp. 197-197.

Quiña, Guillermo. 2020. *La música independiente en los albores de la digitalización, Buenos Aires, 1999-2012*. San Carlos de Bariloche: Teseo.

Quiña, Guillermo y Moreno, Federico. 2016. “Las músicas independientes en los suburbios. Claves para el abordaje de su dinámica actual a partir del caso de Avellaneda, Argentina”. *Cartografías del sur*, Nº 3, Universidad de Avellaneda. Pp. 199-220.

Quiña, Guillermo; Saponara Spinetta, Valeria y Contartese, Federico. 2018. “Amor a la música o música por amor. La producción musical como actividad creativa: trabajo, sensibilidad y política”. En: Ana Wortman (compiladora) *Un mundo de sensaciones: sensibilidades e imaginarios en producciones y consumos culturales argentinos del siglo XXI*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO/Instituto de Investigaciones Gino Germani

Quiña, Guillermo; Moreno, Federico y Saponara Spinetta, Valeria. 2019. “Cultura y desarrollo local: Apuntes para una crítica de la cultura como recurso a partir del caso de la música independiente en Avellaneda”. En: Karen Avenburg, Alina Cibea y Verónica Talellis (compiladoras), *Manifestaciones artísticas como prácticas de inclusión, integración y/o transformación social*. Avellaneda: UNDAV Ediciones.

Raggio, Liliana Silvia. 2013. “Los derechos culturales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: una contienda simbólica en pleno desarrollo”. *Cuadernos de Antropología*, N° 10. Pp. 277-297.

Rancière, Jacques. 1996. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Rancière, Jacques. 2011. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Rancière, Jacques. 2014. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Rancière, Jacques. 2016. *El malestar en la* estética. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Rancière, Jacques. 2019. *El espectador* emancipado. Buenos Aires: Manantial.

Reynolds, Simón. 2010. "La revuelta en el estilo: política y pop (microensayo)". En: *Después del Rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra.

Reynolds, Simón. 2012, "*La década «Re»*". En: *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.

Richard, Nelly. 2011. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones". *ARCIS*. University, Santiago de Chile.

Rockwell, Elsie. 1987. "Reflexiones sobre el proceso etnográfico (1982-1985)". *Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional*, México.

Roitter, Mario. 2009. "Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas". *Nuevos Documentos CEDES*, N° 66.

Salerno, Daniel. 2008. "La autenticidad al palo: los modos de construcción de las alteridades rockeras". *Oficios terrestres*, N° 23. Pp. 128-138.

Salerno, Daniel y Silba, Malvina. 2005. "Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas". Revista *Question* 6, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.

Salton, Ricardo. 1999. "El rock nacional". En: Emilio Caseres Rodicio (coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Entrada: Argentina. III: La música popular urbana. 3. El rock nacional, Volumen I. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España. Pp. 658-660.

Sánchez Trolliet, Ana. 2018. "Haciendo el amor en la cocina: mujeres, espacio doméstico y cultura rock en los tempranos ochenta". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (1). Pp. 97-116.

Saponara Spinetta, Valeria. 2016. *Rock y Política. Los músicos de la banda de rock barrial Los caballeros de la Quema durante el kirchnerismo, sus posicionamientos desde 2003 hasta 2015*. Tesis de maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Saponara Spinetta, Valeria. 2017a. "La Unión de Músicos de Avellaneda y sus reconfiguraciones luego de 2015". *I Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de Mar del Plata*, Mar del Plata.

Saponara Spinetta, Valeria. 2017b. “El compromiso político en el rock. El caso de la Unión de Músicos de Avellaneda”. *XVI Jornadas Interescuelas/Departamento de Historia*, Mar del Plata.
Saponara Spinetta Valeria. 2017c. “Vínculos entre el rock y el Estado. El caso de la Unión de Músicos de Avellaneda (Buenos Aires), entre 2012 y 2017”. *Primeras Jornadas Nacionales. El rock: un extenso presente imaginario.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
Saponara Spinetta, Valeria. 2018a. “Sociología y rock. Experiencias dentro del campo (2016-2018)”. *Revista de Investigación Questión*, La Plata, Vol. 1. Pp. 1-14.
Saponara Spinetta, Valeria. 2018b. “La organización de los jóvenes músicos independientes de rock de la Unión de Músicos de Avellaneda, Argentina, y su vínculo con el Municipio entre 2012 y 2017”. *EntreDiversidades*. Chiapas. Pp. 99-125.
Saponara Spinetta, Valeria. 2018c. “Articulación entre políticas culturales y un colectivo artístico (Avellaneda, 2018)”. *Terceras Jornadas de Investigación: Cuerpo, Arte y Comunicación.* Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata. La Plata.
Saponara Spinetta, Valeria. 2019a. “El vínculo político de los músicos independientes de rock en el Partido de Avellaneda (2016-2018)”. *Cartografías del Sur*, Nº 9. Pp. 160-188.
Saponara Spinetta, Valeria. 2019b. “La producción imaginal de lo social en el Frente Cultural María Remedios del Valle (Avellaneda 2018-2019)”. *XIII Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
Saponara Spinetta, Valeria. 2019c. “Las prácticas militantes del Frente Cultural de artistas María Remedios del Valle en la ciudad de Avellaneda durante el año 2018”. *II Jornadas de Sociología*, Facultad de Humanidades, Departamento de Sociología, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.
Saponara Spinetta, Valeria. 2019d. “Arte y política: la imagen en las intervenciones públicas de un Frente Cultural (Avellaneda, 2018-2019)”. *XVII Jornadas Interescuelas*/ Departamentos de Historia. Universidad Nacional de Catamarca. Catamarca.
Saponara Spinetta, Valeria. 2019e. “El accionar político de la Unión de Músicos de Avellaneda durante la etapa preelectoral de 2019”. *Segundas Jornadas Nacionales y Latinoamericanas. El rock: figuraciones de una extensa hegemonía imaginaria*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
Saponara Spinetta, Valeria. 2020a. “El aporte de los/las músicos/as locales en el diseño de políticas culturales en el Partido de Avellaneda (2017-2018)”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Universidad de Palermo. Año 24, N° 116. Pp. 137-156.

Saponara Spinetta, Valeria. 2020b. “Arte y Política: Las Intervenciones Públicas del Frente Cultural “María Remedios del Valle” (Avellaneda, 2018-2019)”. *Cadernos de Arte e Antropología*, Vol. 9, N° 1. Pp. 47-63.

Saponara Spinetta, Valeria. 2020c. “Nuevos desafíos para la producción musical independiente”. *2° Congreso Internacional de Economía Creativa*. Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, Medellín.

Saponara Spinetta, Valeria. 2021. “Nuevos desafíos para el diseño de políticas públicas inclusivas dirigidas a la actividad musical autogestionada”. *Coloquio Virtual Internacional de Investigadores en Diseño*. VI Edición. Universidad de Palermo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Schiller, Herbert. 1976. *Comunicación de masas e imperialismo yanqui*. Barcelona: Gustavo Gili.

Semán, Pablo. 2006a. “Vida, apogeo y tormentos del “rock chabón””. En: *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Gorla. Pp. 61-76.

Semán, Pablo. 2006b. “El pentecostalismo y el «rock chabón» en la transformación de la cultura popular”. En: Pablo, Semán y Daniel, Míguez (Eds.) *Entre santos, cumbias y piquetes: Las culturas populares en la Argentina reciente.* Buenos Aires: Biblos.

Semán, Pablo. 2011. “Editorial”. *Revista Argentina de Estudios de Juventud*. 4. s/p.

Semán, Pablo. 2015a. “Introducción”. En: Gallo Guadalupe y Pablo Semán (compiladores): *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Gorla.

Semán, Pablo. 2015b. “Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia”. *Apuntes de investigación del CECYP*. Año XVII, N°25. Pp. 119-146.

Semán, Pablo. 2016. “Música, juventud, hegemonía: salidas de la adolescencia”. *Estudios sociológicos*, XXXIV (100). Pp. 1-40.

Semán, Pablo. 2019. “Prólogo. La canción nunca es la misma”. En: Gilbert Abel y Marín Liut (compiladores) *Las mil y una vidas de las canciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Semán, Pablo y Míguez, Daniel. 2006. *Entre santos, cumbias y piquetes: Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.

Semán, Pablo y Vila, Pablo. 1999. “Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal”. En: Daniel Filmus. *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina en fin de siglo*. Buenos Aires: EUDEBA. Pp. 225-258.

Semán, Pablo y Vila, Pablo. 2006. “La conflictividad de género en la cumbia villera”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 10. Pp. 1-35.

Semán, Pablo y Vila, Pablo. 2007. “Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas”. Colección Monografías Nº 44, Caracas: Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales. CIPOST, FaCES. Universidad Central de Venezuela, 73 Págs.

Semán, Pablo y Vila, Pablo. 2008. “La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las «tribus»”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 12. Pp. 1-19.

Semán, Pablo y Vila, Pablo. 2011. *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla.

Semán, Pablo y Pablo Vila. 2015. “Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia”. *Apuntes de investigación del CECYP*. Año XVII. N.° 2. Pp.119-146.

Semán, Pablo; Vila, Pablo y Benedetti, Cecilia. 2004. “Neoliberalismo and Rock in the Popular Sectors of Contemporary Argentina”. En: Deborah Pacini Hernández, Héctor Fernández l´Hoeste y Eric Zolov (ed.) *Rockin´Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*, 261, 289. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

Sidicaro, Ricardo y Tenti Fanfani, Emilio (comps.). 1998. *La argentina de los jóvenes*. Buenos Aires: Losada/UNICEF.

Silba, Malvina. 2011a. “Te tomás un trago de más y te creés Rambo: Prácticas, representaciones y sentido común sobre jóvenes varones”. En: Elizalde, S. (coord.) *Jóvenes en cuestión: Configuraciones de género y sexualidad en la cultura.* Buenos Aires: Biblos. Pp. 229-270.

Silba, Malvina. 2011b. “La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva”. En: Semán, Pablo y Vila, Pablo, *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica.* Buenos Aires: Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación (UNLP). Pp. 247-296.

Silba, Malvina. 2012. “Vidas Plebeyas: masculinidades, resistencias y aguante entre varones jóvenes pobres del Conurbano”. *Papeles de trabajo*, 6 (10).

Silba Malvina y Spataro, Carolina. 2008. “Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras”. En: Pablo, Alabarces Pablo y Maria Graciela, Rodríguez (comps.) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular.* Buenos Aires: Paidós.

Silba, Malvina y Spataro, Carolina. 2018. “Encontrar mi propia música: tensiones entre la gestión del cuidado y los espacios de autonomía en mujeres de sectores medios y populares”. *Descentrada*, Vol. 2, 1.

Spataro, Carolina. 2011. “«¿Dónde había estado yo?»: un estudio sobre la configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona”. *Tesis de doctorado en Ciencias Sociales*, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Mimeo.

Spataro, Carolina. 2012. “Señora de las cuatro décadas: un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad”. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação,* 15 (2). Pp. 1-16.

Spartaro, Carolina. 2013. “Las tontas culturales. Consumo musical y paradojas del feminismo”. *Revista Punto Género,* 3. Pp. 27-45.

Svampa, Maristella. 2000. “Identidades astilladas. De la Patria Metalúrgica al Heavy Metal”. En: Maristella, Svampa (edit. y comp) *Desde Abajo. LA transformación de las identidades sociales*. Buenos Aires: Biblos. Pp-106-136.

Svampa, Maristella 2005. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus

Tenti Fanfani, Emilio. 1998. “Expectativas y valores”. En: Sidicaro, Ricardo y Tenti Fanfani, Emilio (comps) *La Argentina de los jóvenes. Entre la indiferencia y la indignación*. Buenos Aires: UNICEF-Losada.

Tasat, José. 2009. “Políticas culturales de los gobiernos locales en el conurbano bonaerense”. *Cuadernos de Políticas Culturales. Indicadores culturales 2008*. Instituto de Políticas Culturales Patricio Lóizaga de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, EDUNTREF

Turner, Víctor. 1982. *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. Nueva York: PAJ Publications.

Vázquez, Melina. 2013. “En torno a la construcción de la juventud como causa pública durante el kirchnerismo: principios de adhesión, participación y reconocimiento”. *Revista Argentina de Estudios de Juventud*. La Plata, vol. 1. Pp. 1-25.

Vázquez, Melina. 2014. “Militar la gestión: una aproximación a las relaciones entre activismo y trabajo en el Estado”. *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales*. Universidad del Pacífico, Perú, Vol. XL, N°. 74. Pp. 71-102.

Vázquez, Melina. 2015a. “Del que se vayan todos a militar por, para y desde el Estado. Desplazamientos y reconfiguraciones del activismo y las causas militantes luego de la crisis de 2001 en Argentina”. En: José Manuel Valenzuela Arce, *El sistema es antinosotros. Culturas, movimientos y resistencias juveniles*. México: UNAM/COLEF/GEDISA.

Vázquez, Melina. 2015b. *Juventudes, políticas públicas y participación. Un estudio de las producciones socioestatales de juventud en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.

Vázquez, Melina y Vommaro, Pablo. 2008. “La participación juvenil en los movimientos sociales autónomos. El caso de los Movimientos de Trabajadores Desocupados (MTD)”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales Niñez y Juventud*, 6(2).

Vázquez, Melina y Vommaro, Pablo. 2012. “Con la fuerza de la juventud: aproximaciones a la militancia kirchnerista desde La Cámpora”. En Pérez, G. y Natalucci, A., *Vamos las bandas. Organizaciones y militancia kirchnerista*. Buenos Aires: Nueva Trilce.

Vázquez, Melina; Vommaro, Pablo; Núñez, Pedro y Blanco, Rafael. 2017. “Introducción”. En AA.VV. *Militancias juveniles en la Argentina democrática. Trayectorias, espacios y figuras de activismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Vázquez, Melina; Rocca Rivarola, Dolores; Cozachcow, Alejandro y García, Analía. 2019. “Jóvenes y militantes: un estudio sobre la participación estudiantil, partidaria y territorial (2012-2015)”. *Documento de trabajo* N° 82, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires.

Vecino, Diego. 2011. “Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires, 1998-2010”. En Lucas, Rubinich y Paula, Miguel (Eds.) *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010*. Buenos Aires: Aurelia Rivera. Pp. 101-130.

Verzero, Lorena y Leonardi, Yanina. 2006. “La aparente resistencia: El arte argentino entre la ética, la estética y el compromiso (1968-1973)”. *Revista Iberoamericana*, VI, N° 23. Pp. 55-75.

Vicentini, Leila. 2010. “Cultura, rock y jóvenes en La Plata”. En: Edgardo, Gutiérrez (Ed.) *Rock del país: estudios culturales de rock en Argentina*. Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.

Vich, Víctor. 2014. *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Pp. 81-98.

Vila, Pablo. 1985. “Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil”. En: Elizabeth. Jelin (comp.) *Los nuevos movimientos sociales: mujeres, rock nacional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Pp. 83-158.

Vila, Pablo. 1987a. “Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 48. Pp. 81-93.

Vila, Pablo. 1987b. “El rock, música argentina contemporánea”. *Punto de Vista*. 30. Pp. 23-29.

Vila, Pablo. 1987c. “Rock nacional and dictatorhip in Argentina”. *Popular Music* 6 (2). Pp. 129-148.

Vila, Pablo. 1989. “Argentina´s Rock Nacional: The Struggle for Meaning”. *Latin American Music Review* 10 (1). Pp. 1-28.

Vila, Pablo. 1995. “El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina”. En: Néstor García Canclini (comp), *Cultiura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina,* 231-271. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Vila, Pablo. 1996. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 2.

Vila, Pablo. 2010. “Tiempos difíciles, tiempos creativos: rock y dictadura en Argentina”. En: Illiano, Roberto y Sala, Massimiliano, *Music and Dictatorship in Europe and Latin America.* Brepols: Turnhout. Pp. 487–520.

Vommaro, Pablo. 2010. “(Re) pensando las organizaciones sociales en la Argentina contemporánea. Comentarios en torno a dos experiencias de organización social en la zona sur del Gran Buenos Aires”. En Brenda Pereyra y Pablo Vommaro (editores) *Movimientos sociales y Derechos humanos en la Argentina contemporánea: debates, estudios de caso y perspectivas*. Buenos Aires: Ciccus-SIT. Pp. 203-244.

Vommaro, Pablo. 2013. “Balance crítico y perspectivas acerca de los estudios sobre juventudes y participación política en la Argentina (1960-2012)”. *Sudamérica: Revista de Ciencias Sociales*, 2. Pp. 91-130.

Vommaro, Pablo. 2014. “Juventudes, políticas y generaciones en América Latina: acercamientos teórico-conceptuales para su abordaje”. En: Sara Victoria, Alvarado y Pablo, Vommaro (compiladores): *En busca de las condiciones juveniles latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

Vommaro, Pablo. 2015. *Juventudes y políticas en la Argentina y en América Latina. Tendencias, conflictos y desafíos*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.

Vommaro, Pablo y Daza, Arley Giovanny. 2017. “Jóvenes en territorio. Política y espacialidad colectiva en barrios del sur del Gran Buenos Aires entre los años ochenta y la actualidad”. En Vázquez, Melina; Vommaro, Pablo; Núñez, Pedro y Blanco, Rafael (Eds.) *Militancias juveniles en la Argentina democrática. Trayectorias, espacios y figuras de activismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Wacquant, Loïc. 2006. *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Welschinger Lascano, Nicolás. 2014. “«Rolinga no, Stone». La música como «tecnología del yo» en jóvenes mujeres de sectores populares en la Argentina”. *Versión*, Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco. (33). Pp. 59-69.

Wortman, Ana (Coord.). 2003. *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en Argentina de los años noventa*. Buenos Aires: La Crujía

Wortman, Ana. 2005. "Una tragedia argentina más, ahora los jóvenes y niños de la República de Cromagnón", *Revista Argumentos,* N° 5.

Wortman, Ana. 2009a. "Introducción". En: Ana, Wortman (compiladora). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina Contemporánea*. Buenos Aires: EUDEBA. Pp. 17-35.

Wortman, Ana. 2009b). "Sociedad civil y cultura en la Argentina postcrisis: la conformación de una esfera pública paralela". En: Ana, Wortman (compiladora) *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina Contemporánea*. Buenos Aires: EUDEBA. Pp. 37-49.

Wortman, Ana. 2009c. "Espacios culturales de resistencia al discurso único, los usos dela comunicación para construir ciudadanía nueva". En: Ana, Wortman (compiladora*) Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: Nuevos actores en la Argentina Contemporánea*, Buenos Aires: EUDEBA. Pp. 51-61.

Wortman, Ana. 2009d. "Procesos de globalización y redefinición del concepto campo artístico e intelectual". En: Ana, Wortman (compiladora) *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: Nuevos actores en la Argentina Contemporánea,* Buenos Aires: EUDEBA. Pp. 63-71.

Wortman, Ana. 2009e. *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: EUDEBA.

Wortman, Ana; Correa, Eugenia; Mayer, Liliana; Quiña, Guillermo; Romani, Matías; Saferstein, Ezequiel; Szpilbarg, Daniela; Torterola, Emiliano. 2015. "Consumos culturales en Buenos Aires: una aproximación a procesos sociales contemporáneos". *Documentos de Trabajo* del Instituto Gino Germani, N° 73. http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/textos/documentos/dt73.pdf

Wortman, Ana [et al.]. 2018. *Un mundo de sensaciones. Sensibilidades e imaginarios en producciones y consumos culturales argentinos del siglo XXI*. Coediciones IIGG- CLACSO. Biblioteca Virtual CLACSO, Cuidad Autónoma de Buenos Aires.

Yúdice, George. 2002a. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Yúdice, George. 2002b. "Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica, el aporte social". *Revista digital Pensar Iberoamérica,* N°1.

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

Yúdice, George. 2008. “La transformación y diversificación de la industria de la música”. En: Enrique, Bustamante (Ed.) *La Cooperación cultura-Comunicación en Iberoamérica*. Madrid: AECID. Pp. 175-206.

Zabiuk, Mariel. 2009. “Territorios del rock. Jóvenes universitarios y cambios culturales, 1960-1970”. *Los trabajos y los días*. Revista de la cátedra de historia socioeconómica de América Latina y Argentina, 1. Pp. 69-87.

Zallo, Ramón. 1988. *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal.

Zallo, Ramón. 1992. *El mercado de la cultura. Estructura económica y política de la comunicación*. España: Tercera Presa.

Zallo, Ramón. 2011. *Estructuras de la comunicación y la cultura. Políticas para la era digital*. Barcelona: Editorial Gedisa

Zenobi, Diego. 2010. “O antropólogo como “espião”. Das acusações públicas à construção das perspectivas nativas". *Mana* 16. Pp. 471-499.

Zenobi, Diego. 2011. “Masacre, familia y política: un análisis etnográfico de la lucha de los familiares y sobrevivientes de Cromañón”. *Tesis de Doctorado*: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Fuentes documentales en línea:

Agencia El Vigía, 28/02/2014. “Llega el “Carnaval Rock 2014” a Avellaneda”. http://www.agenciaelvigia.com.ar/anoticia00058837.htm [consultado: 2019]

Agencia El Vigía. 16/04/2015. “Ferraresi a rockeros: ustedes son artistas y también tienen que ganar las calles de Avellaneda”. http://www.agenciaelvigia.com.ar/anoticia00060239.htm [consultado: 2019]

Agencia El Vigía. 13/10/2015, “Se inauguró una sala de grabación para bandas de rock de Avellaneda”. http://agenciaelvigia.com.ar/anoticia00060915.htm [consultado: 2019]

Agencia El Vigía. 07/09/2016. “Arranca el ciclo Roma Puro Rock And Roll”, http://agenciaelvigia.com.ar/anoticia00070972.htm [consultado: 2019]

Agencia El Vigía. 14/09/2017. “Ferraresi inauguró el nuevo Multiespacio Cultural Avellaneda”. https://www.agenciaelvigia.com.ar/noticias/avellaneda/2017/ferraresi-inauguro-el-nuevo-multiespacio-cultural-avellaneda.html?no_redirect=true> [consulta: 2019]

Agencia El Vigía. 09/10/2017. “Primer Foro de Cultura en Avellaneda”. https://www.agenciaelvigia.com.ar/noticias/cultura/2017/primer-foro-de-cultura-en-avellaneda.html [consultado: 2019]

El Sol El matutino del Gran Buenos Aires. 12/07/2012. "Se viene "Arde Rock" en Avellaneda, http://www.elsolnoticias.com.ar/notas/13706-se-viene-arde-rock-en--avellaneda [consultado: 2019]

La Ciudad, 29/12/2011. "Avellaneda fue declarada «Ciudad de las Artes, del Encuentro, del Patrimonio Cultural y la Educación»". https://laciudadavellaneda.com.ar/avellaneda-fue-declarada-ciudad-de-las-artes-del-encuentro-del-patrimonio-cultural-y-la-educacion/ [consultado: 2021]

La Ciudad. 05/04/2012. "Avellaneda, ciudad de la Cultura, las Artes, la Educación, el Encuentro y el Patrimonio cumple ¡160 años!". https://laciudadavellaneda.com.ar/avellaneda-ciudad-de-la-cultura-las-artes-la-educacion-el-encuentro-y-el-patrimonio-cumple-160-anos/ [consultado: 2021]

La Ciudad, 15/08/2014. "Los músicos de Avellaneda se unieron para defender sus derechos". http://laciudadavellaneda.com.ar/los-musicos-de-avellaneda-se-unieron-para-defender-sus-derechos/ [consultado: 2019]

La Ciudad. 13/07/2015. "Más de 400 músicos asistieron a la presentación del Arde Rock 3". http://laciudadavellaneda.com.ar/mas-de-400-musicos-asistieron-a-la-presentacion-del-arde-rock-3/ [consultado: 2019]

La Ciudad. 07/10/2015. "Inauguran el estudio de grabación municipal para todos los músicos de Avellaneda". http://laciudadavellaneda.com.ar/inauguran-el-estudio-de-grabacion-municipal-para-todos-los-musicos-de-avellaneda/ [consultado: 2019]

La Ciudad. 13/10/2015. "Ferraresi inauguró un estudio de grabación en la Casa de la Cultura". http://laciudadavellaneda.com.ar/ferraresi-inauguro-un-estudio-de-grabacion-en-la-casa-de-la-cultura/ [consultado: 2019]

Página 12. 07/09/2016. "Un modo de tender puentes entre generaciones de rockeros". https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-39949-2016-09-07.html [consultado: 2019]

Tiempoar. 07/09/2016. "Ciclo Puro RockandRoll: un espacio para encontrarse con históricos". http://www.tiempoar.com.ar/articulo/view/59973/ciclo-puro-rockandroll-un-espacio-para-encontrarse-con-hista-ricos [consultado: 2019]

Radio Cítrica. 02/07/2018. "Remedios Nocturnos". https://radiocut.fm/radiostation/citrica/listen/2018/07/02/22/00/00/ [consultado: 2021]

Accesos online:

https://www.mda.gob.ar/

http://cuica.undav.edu.ar/?page_id=192

http://geocultura.undav.edu.ar/

https://www.sinca.gob.ar/

http://www.umiargentina.com

Sobre Ley Nacional de la Música e Instituto Nacional de la Música, se consultó:

http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/205000-209999/207201/norma.htm

https://www.inamu.gob.ar/index.php?sec=articulo&id=187

Sobre la Ley 26.522. Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, se consultó:

http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm

Sobre Ley de Cupo Femenino y Acceso de Artistas Mujeres a eventos musicales, se consultó:

http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/330000-334999/333518/norma.htm