

DISPUTAS POLÍTICO-CULTURALES EN TIEMPOS DE PANDEMIA. EL CASO DE COLECTIVOS DE MÚSICOS/AS AUTOGESTIONADOS/AS EN UN MUNICIPIO DEL CONURBANO BONAERENSE

ESPACIO ABIERTO

*VALERIA LUCIA SAPONARA SPINETTA - valeria.spinetta@conicet.gov.ar
Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina*

FECHA DE RECEPCIÓN: 18-6-2022

FECHA DE ACEPTACIÓN: 16-8-2022

Resumen

Este trabajo aborda los desafíos que enfrentó la producción musical autogestionada durante el contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO), decretado por la pandemia de COVID-19, y las articulaciones entre colectivos de músicos/as autogestionados/as (que demandaron políticas públicas) y un municipio del Conurbano Bonaerense de la Provincia de Buenos Aires. Hace énfasis en cómo impactó la interrupción de la actividad en vivo en los/as músicos/as locales que pusieron en común problemáticas que giran en torno a la falta de oportunidades y espacios para tocar en vivo –en formato tradicional-. Estos/as artistas se han organizado y movilizado, accionando en común y de forma colectiva para construir una demanda a ser resuelta por el estado municipal (a saber: la obtención de espacios y oportunidades para tocar en tiempos de pandemia) y, simultáneamente, han convocado a otros/as artistas para que se unan a la causa perseguida. En este proceso han disputado, negociado y articulado con el municipio local -a través de sus políticas culturales-, en pos de solucionar las mayores necesidades y problemáticas que atravesaron y construyeron como demanda colectiva. Para realizar este trabajo realicé entrevistas a los/as actores/actrices involucrados/as y observación participante en la ciudad abordada.

Palabras claves: Disputas político-culturales, pandemia de Covid-19, colectivos de músicos/as autogestionados/as, políticas culturales; conurbano bonaerense

452

POLITICAL-CULTURAL DISPUTES IN TIMES OF PANDEMIC. THE CASE OF GROUPS OF SELF-MANAGED MUSICIANS IN A MUNICIPALITY OF BUENOS AIRES

Abstract

This work addresses the challenges faced by self-managed musical production during the context of Preventive and Mandatory Social Isolation (ASPO), decreed by the COVID-19 pandemic, and the articulations between groups of self-managed musicians (who demanded public policies) and a municipality of the Greater Buenos Aires of the Province of Buenos Aires. It emphasizes how the interruption of live activity impacted on local musicians who shared problems that revolve around the lack of opportunities and spaces to play live -in a traditional format-. These artists have organized and mobilized, acting together and collectively to build a demand to be resolved by the municipal state (namely: obtaining spaces and opportunities to play in times of pandemic) and, simultaneously, have summoned other artists to join the persecuted cause. In this process they have disputed, negotiated and articulated with the local municipality -through its cultural policies-, in order to solve the greatest needs and problems that they went through and built as a collective demand. To carry out this work, I conducted interviews with the actors/actresses involved and participant observation in the city addressed.

Keywords: Political-cultural disputes, covid-19 pandemic, collectives of self-managed musicians, cultural policies, Buenos Aires conurbation

453

Introducción

Durante mi trabajo de campo¹ con músicos/as autogestionados/as de Avellaneda (ciudad ubicada en la zona sur del conurbano bonaerense, Provincia de Buenos Aires), me vinculé con colectivos de artistas locales que articulan con la gestión municipal. Es el caso de la Unión de Músicos de Avellaneda (UMA), colectivo de músicos/as autogestionados/as de rock que se conformó en 2012 y se vincula con el área de cultura municipal, participa en la elaboración y el desarrollo de sus políticas públicas y asume una militancia política alineada con la gestión local; además, ciertos integrantes de su Comisión Directiva ocupan puestos laborales en el área de sonido municipal.

¹ Partes de los desarrollos presentados en este artículo forman parte de mi tesis doctoral (Saponara Spinetta, 2021).

Siguiendo las propuestas que plantean el protagonismo que los colectivos artísticos asumen en el diseño, implementación y gestión de las políticas culturales –y en la lucha por la ampliación de derechos– (García Canclini, 1987; Crespo et al., 2015; Infantino, 2019b, 2019c, 2020), propongo analizar el caso de los colectivos de músicos/as autogestionados/as de Avellaneda, sus estrategias de organización colectiva para enfrentar la interrupción de la actividad musical en vivo –en formato tradicional– y la falta de oportunidades laborales; como, así también, las disputas que en común han sostenido en relación a la demanda al Estado por políticas culturales.

El contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO), decretado por la pandemia de COVID-19, alteró la actividad musical e interrumpió las presentaciones presenciales a nivel global durante gran parte del año 2020 y 2021. Considero que, en el caso de Avellaneda, los formatos en que pasó a realizarse la actividad permitieron ver las desigualdades en la inclusión digital y la falta de herramientas de muchos/as músicos/as para reacomodarse ante los nuevos desafíos. En este contexto local, resulta interesante recuperar las experiencias de los/as actores y actrices y preguntarnos ¿Cómo reconfiguran sus prácticas musicales los/as artistas frente a los desafíos que imponen los nuevos contextos? ¿Qué pasa con los/as músicos/as que por diferentes motivos no se han apropiado de las tecnologías virtuales? ¿Cómo actúan en común para obtener respuestas del gobierno local? ¿Cómo se adecuan las políticas culturales a estas nuevas dinámicas que suponen los nuevos formatos en que se realiza la actividad musical?

Para responder estas cuestiones realicé entrevistas –a autoridades, funcionarios, músicos/as locales, integrantes de colectivos de artistas y profesionales del sector y personas ajenas a los mismos–² y observación participante en actividades musicales locales y en redes sociales de los/as actores, actrices y agentes implicados/as, para recuperar las diversas voces de quienes intervienen en la producción musical local y analizar sus prácticas y experiencias. Y lo hice mediante

² Quienes fueron informados/as sobre los objetivos académicos de mi trabajo y prestaron conformidad para que sus dichos sean publicados. Opté por mantener el anonimato de los/las entrevistados/as –mencionando puesto y/o actividad–, aunque en algunos casos me han solicitado aparecer identificados/as.

mi posicionamiento biográfico como actriz que forma parte del campo estudiado como música que integra bandas locales. Pues, considerando que la observación participante consiste en observar todo lo que acontece y en involucrarse en actividades de la población (Guber, 2016) y retomando la sociología con el cuerpo –a partir del cuerpo como herramienta de investigación y vector de conocimiento– propuesta por Wacquant (2006)³, 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.

En el primer apartado expondré conceptos y líneas de análisis para pensar el caso aquí expuesto e introduciré estudios y fragmentos de entrevistas que, aunque algunos son anteriores al periodo propuesto, permiten entender como la brecha digital perjudicó a los/as músicos/as y a las políticas culturales durante el contexto de aislamiento. Luego, focalizaré en la emergencia de nuevos colectivos, a causa de la interrupción de la actividad musical, y la demanda que realizaron al Estado municipal. Finalmente, exploraré como la política cultural municipal consideró las demandas de ciertos grupos e invisibilizó las de otros. El artículo concluye con unas consideraciones finales.

455

Aproximaciones teórico-analíticas para pensar la actividad musical local en vínculo con las políticas culturales, en tiempos de pandemia

Entiendo a la actividad musical como práctica social, cooperativa, colaborativa y colectiva, en los términos planteados por Becker (2008), que emerge gracias al trabajo en red de diferentes actores, actrices y agentes. Según Becker (2008), la actividad cooperativa y colectiva, que permite realizar la obra artística, se efectúa 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,

³ 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”.

2008: 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” (Becker, 2008: 63). Estas convenciones regulan y simplifican la actividad colectiva y facilitan la coordinación de la actividad entre artistas y personal de apoyo –y entre artistas y público–.

En esta trama, el Estado interviene como actor central mediante sus políticas culturales dirigidas a la actividad musical; aunque, como ha sido señalado (García Canclini, 1987; Crespo et al., 2015; Infantino, 2019b, 2019c, 2020), no es el único actor de las políticas culturales, pues otros grupos inciden, disputan y generan políticas culturales. Según el planteo de Vich (2014), 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 y posicionarse como agente crítico; y debe establecer nuevos sentidos de comunidad y renovar la esfera pública. Para el 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.

456

Considero relevante el planteamiento de Infantino (2019c), quien 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 resignifiquen su relación con este, en términos de demanda política –y ya no sólo de resistencia–. En este marco, es central la conceptualización de la cultura como un derecho que debe ser garantizado por el agente estatal. Según 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” (Infantino, 2019d: 274), presionando instancias de democracia cultural participativa. Estas propuestas se entrelazaron con resignificaciones del campo de las políticas culturales, donde diversos y desiguales agentes disputan sentidos de la cultura, el arte y las políticas culturales.

En este clima de época, 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 (Cingolani, 2019, 2020; Infantino, 2019a, 2019c, 2019d, 2020), los/as músicos/as comenzaron a pensar al Estado como agente garante de derechos, al cual se le puede demandar (recursos, reconocimiento y participación en la formulación de políticas culturales) y con el cual es posible articular y negociar. Según 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” (Lamacchia, 2012: 66).

Entiendo a los colectivos artísticos-culturales y de profesionales que hacen al mundo del rock local como colectivos que expresan conflictos locales, ponen en común demandas 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 entender 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” (Vommaro, 2010: 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), propongo la necesidad de incorporar las prácticas y producciones de estos colectivos –en términos de agentes no estatales– al análisis de las políticas culturales.

Siguiendo a Lamacchia (2012), considero como músico/a independiente a quien “asume las funciones de autor, compositor, productor artístico y fonográfico, intérprete y, en algunos casos, de distribuidor y/o agente de prensa” (Lamacchia, 2012: 236); y como autogestionado/a a quien realiza su obra sin contar con un sello o compañía discográfica –y aquí situó a la mayoría de los/as músicos/as de rock que he estudiado-. Es menester destacar la desventaja que significó para estos/as músicos/as la irrupción e impacto de la tecnología digital que, en el

presente siglo, transformó a la industria musical a nivel global. 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 por 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 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) advirtieron 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*); y este es el caso de los/as músicos/as de rock por mi estudiados/as. Los autores 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 algunos pocos ingresos.

En estudios anteriores (Quiña et al., 2019) se señala 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. Sobresale el uso y manejo limitado –que expresaron los/as músicos/as– de herramientas utilizadas para grabar y/o editar; en palabras de un músico: “No lo usamos [N. del A.: a lo digital] como herramienta porque no sabemos cómo ni tenemos las condiciones” (Quiña et al., 2019: 138). Aunque refiere a otro momento y contexto, dicho trabajo

aporta datos para pensar el contexto de pandemia, el cual implicó, como veremos luego, la emergencia de nuevos conflictos y desafíos para la producción musical autogestionada y para las políticas culturales locales, nuevas formas de precariedad -para quienes no han accedido a modalidades virtuales-, la conformación de nuevos colectivos de artistas y profesionales que hacen al mundo del rock local -y que pasaron a articular con el área de cultura municipal- y nuevas dinámicas de exclusión/inclusión (Saponara Spinetta, 2021). Según Quiña (2020), el contexto de emergencia sanitaria puso de manifiesto que son los/as trabajadores/as de la cultura quienes más han padecido el estancamiento económico debido a la precariedad de sus condiciones laborales.

Ahora bien, durante la pandemia las políticas públicas y la producción musical enfrentaron desafíos, pues las presentaciones en vivo dejaron de funcionar de la forma en que lo hacían⁴. En este contexto, 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 mayor protagonismo 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 implicó nuevas formas de precariedad. Es el caso de muchos/as músicos/as que producen sus obras de forma autogestionada -y colectiva-, en contextos locales como el expuesto; y que, por diversas y múltiples razones, se encuentran alejados/as de las tecnologías digitales. Y es precisamente por estas situaciones de desventaja que para los/as músicos/as locales fue importante organizarse colectivamente y articular con el municipio.

Retomando la perspectiva de Becker (2008), considero que lo que se reconfiguró durante la pandemia fueron las convenciones, esas formas de hacer y de producir música en coordinación con otras personas (artistas, personal de apoyo,

⁴ Entiendo que 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. Por esto, 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-.

técnicos/as, sonidistas, iluminadores/as, fotógrafos/as, gestores/as, público) y agentes estatales. 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 suplantó al recital físico, 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, romper con las convenciones existentes o elegir o crear nuevas alternativas. 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 exacerbó en el caso de los/as artistas autogestionados/as y de quienes se mantuvieron alejados/as de las tecnologías digitales.

En el caso local aquí estudiado, atravesado por brechas digitales y por la reconfiguración de las formas de hacer música, es interesante recuperar las experiencias de los/as actores y actrices. Pues, en el campo me encontré con músicos/as que han permanecido alejados/as –por motivos múltiples– de las tecnologías digitales y han señalado el tocar en vivo “de forma tradicional” como su principal recurso, motivación y posibilidad. Considero interesante exponer aquí el caso del “Viejo”, un músico al que conocí en 2016 cuando comencé a tocar en su banda y, de este modo, fui insertándome en el mundo del rock local. Durante la pandemia solíamos charlar por *Whatsapp* y él me contaba que estaba cansado de estar encerrado, que necesitaba tocar: “ya vamos a poder tocar de nuevo” (*WhatsApp*, abril de 2020), 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 a considerar. Él quería hacer música de forma “tradicional”, ensayar con su banda, tocar en vivo, estar con amistades, pero en octubre de 2020, a sus 63 años, falleció. La situación de este artista saca a la luz que en el caso de las nuevas tecnologías se exacerbaban desigualdades o se crean nuevas, pues muchas personas –mayores, en general– no logran o se resisten a incorporarlas.

En efecto, al diseñar políticas públicas para el sector, sugiero la necesidad de reconocer esas limitaciones –para saldar la brecha digital- y las formas en que los/as artistas deben reconsiderar sus prácticas musicales para acomodarse a las nuevas modalidades virtuales. Pues, las políticas culturales que el municipio venía dirigiendo a la actividad musical no eran aptas para funcionar en el contexto de ASPO, ni tenían en cuenta los soportes virtuales que –aunque ya venían creciendo– pasaron a tener mayor uso durante el periodo. Considero importante señalar que los programas que el área de cultura municipal (de ahora en más referiré como DCC a la Dirección de Ciudadanía Cultural) venía destinando a la música, contemplaban la actuación en vivo de artistas locales bajo el tradicional formato⁵; conteniendo, de este modo, lo que desde la DCC se considera la mayor demanda de los/as músicos/as: “quieren tocar, no están tan preocupados por la cosa de la retribución económica... no ven detrás de eso un trabajo o una profesión” (Director de la DCC, músico y militante cultural, diciembre de 2019)⁶.

Sostengo que, en la red de trabajo que permite la producción musical local, el Estado interviene como actor central mediante sus políticas culturales y que los colectivos artísticos asumen protagonismo en el diseño, implementación y gestión de estas. De este modo, a la hora de generar políticas públicas, es central la articulación entre la DCC y los colectivos de artistas. A continuación, focalizaré en el caso de los colectivos de músicos/as autogestionados/as de Avellaneda y las disputas que han sostenido en relación a la demanda hacia el Estado, durante el contexto de pandemia.

⁵ Sobresale el Cine Teatro Wilde; los eventos donde artistas locales *telonean* a bandas grandes –esto había sido demandado por los/as propios/as músicos/as en el “Foro de Cultura”, una instancia de diálogo que abrió el municipio en 2017-; los recitales en plazas, espacios municipales o en la vía pública y la grabación en el Estudio Municipal de Grabación.

⁶ En el campo advertí que muchos/as músicos/as locales demandan al municipio una retribución económica–y es algo que las organizaciones de músicos/as buscan–; sin embargo, las condiciones en que realizan la actividad en el sector privado –donde prima el “pagar para tocar”- les lleva a no poder considerar la práctica en términos laborales. A su vez, muchos programas que contemplaron el formato de trabajo callejero –se proveía una toma de electricidad para conectar equipos y aval municipal para tocar “a la gorra” en ciertos puntos de la ciudad- han sido poco utilizados por los/as músicos/as de rock locales.

Emergencia de nuevos colectivos de artistas y profesionales que pujan por políticas culturales

El nuevo contexto, al frenar la actividad musical en vivo, perjudicó a los/as actores, actrices y agentes que colaboran para realizarla. En Avellaneda, advertí una puja entre dos posiciones que tomaron los/as músicos/as. Una demandó al municipio espacios públicos para tocar y la otra avaló y acató la suspensión de eventos municipales como una política sanitaria repitiendo el lema: “quédate en casa” – acorde con las medidas impulsadas por el gobierno nacional, provincial y municipal-. La segunda postura fue asumida por la UMA; mientras que la primera fue impulsada por quienes venían criticando la posición de privilegio de la UMA en la política municipal y fue encarada por integrantes de la *Jam Blues en Avellaneda* (que, si bien surgió en un bar de la ciudad, pasó a realizarse de forma itinerante en otros espacios). Estas cuestiones permiten pensar en la tensión entre cooptación y autenticidad, pues si bien las organizaciones alineadas con el municipio salieron a “banca” las medidas de la gestión, otro grupo, impulsado por problemas y críticas comunes –en torno a la desigual distribución y acceso a las políticas culturales-, pasó a demandar acceso y presionar al municipio.

462

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. 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 autopercepción de los/as músicos/as como trabajadores de la cultura. Considero relevante el hecho de que los/as músicos/as tienden 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 artistas, mediante la organización en nuevos colectivos, que pasaron a pujar y demandar al municipio acceso e intervención en el desarrollo de las políticas culturales dirigidas al sector.

En este contexto, los músicos de la *Jam Blues en Avellaneda* construyeron una demanda en común y 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 con el texto: “*Blues en Avellaneda* se suma al reclamo! esto es para todxs⁷, 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 [*Facebook Blues en Avellaneda*, 05/02/2021].

La campaña en redes sociales derivó en reuniones entre la DCC y diferentes músicos en pos 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* de la municipalidad: *Pantalla Avellaneda*, que empezó a funcionar en abril de 2021 y brindó programación los fines de semana. Con el lema “contenidos audiovisuales producidos en nuestra ciudad para disfrutarlos desde tu casa” se encararon las Sesiones CMA (Centro Municipal de Arte) y los recitales en el Cine Teatro Wilde y en el Teatro Roma. En este marco, es vital entender la producción de las políticas culturales como campo de disputa, enfrentamiento, consenso y negociación en la que intervienen diferentes agentes (García Canclini, 1987), 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*. Amén de que lo expuesto significó un logro para el colectivo de músicos emergente, pude observar en el evento mencionado la falta de presencia femenina. Este dato es relevante puesto que en la *Jam* que le dio origen a este colectivo participaban mujeres

⁷ En la cita siguiente se observa la frecuente inconsistencia entre, por un lado, el uso de lenguaje inclusivo, no binario, no sexista y/o incluyente (mediante el uso de la letra “e” o “x”) que algunas personas que forman parte del mundo del rock local utilizan para manifestarse públicamente, mediante el discurso escrito y, por otro lado, el masculino genérico que tienden a expresar en el discurso hablado y el trato cotidiano. He observado estas inconsistencias también en quienes dicen asumir una ideología de género, pues en el trato diario esto muestra fisuras.

músicas, quienes al parecer no fueron tenidas en cuenta para tocar en este evento. Incluso, mediante el *Instagram* del Cine se difundió la actividad con un *flyer* y un texto que hace uso de lenguaje sexista mediante el uso del masculino genérico:

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 [*Instagram* cineteatromunicipalwilde, 30/07/2021].

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. 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 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” (líder de la banda *Flema* y dueño de una sala de ensayo y estudio de grabación, septiembre de 2021); así se fueron sumando más colegas al grupo de *Whatsapp* y con el tiempo se decidió ponerle un nombre al colectivo. Según 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 Avellaneda⁸, y por eso se buscó gestionar con la DCC para generar un proyecto que

⁸ En una entrevista anterior, 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” (junio de 2020). 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 pase la pandemia 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.

les permita salir de la situación marginal en que se encuentra el sector⁹. A su vez, señaló un trabajo colectivo entre los integrantes de USEEGA para fijar en común 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 artesanal¹⁰, 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 recitales y/o salas de ensayo), a expensas de la modalidad digital (mediante Internet, sitios de reproducción *online* o de *streaming* y redes sociales). Y es en este marco que propongo pensar las consecuencias negativas que trajo la interrupción de la actividad de las salas de ensayo, en el caso local; incluso, tal como observé, pese a que las medidas sanitarias no lo permitían, muchas salas de ensayo continuaron funcionando y músicos/as locales frecuentemente accedieron a las mismas.

465

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 el líder de *Flema* y representante de USEEGA, quien expuso una mirada positiva sobre las políticas culturales del municipio local. Según sus dichos, el fomento a la actividad musical desde el Estado “solo se vio con la gestión del intendente, 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” (músico y representante de USEEGA, junio de 2020). En este sentido, habló de un incentivo a la movida cultural de las bandas

⁹ El entrevistado (septiembre de 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.

¹⁰ 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.

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”.

Sobre su vínculo con las políticas culturales locales resaltó haber tocado en el Teatro Roma en un evento privado-municipal, pues su banda no le cobró al municipio por tocar, sino que recaudó mediante el cobro de entradas. Según expresó: “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” (músico y representante de USEEGA, junio de 2020). Así fue como, en 2017, *Flema* festejó sus treinta años junto a la orquesta sinfónica Municipal. Sobre su sala, señaló el convenio que hizo con la UMA para que hagan allí sus reuniones, tengan domicilio fiscal y descuentos para socios. El músico no sólo expresó su opinión sobre la gestión municipal, también señaló sus vínculos con la UMA y la DCC –cuestión que advertí 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 el municipio. Considero que este acervo le facilitó y permitió organizarse con otras personas del sector de salas de ensayo y estudios de grabación en pos de disputar espacios y sentidos en la escena local. De este modo, USEEGA se conformó como un nuevo colectivo que puso en común demandas y pasó a incidir, colaborar y participar en la elaboración e implementación de las políticas culturales municipales.

Ahora bien, me interesa señalar el modo en que la DCC tiende a proceder en pos de seleccionar a los/as músicos/as para los eventos municipales. Tal como observé en mi trabajo de campo y según señalaron en entrevistas integrantes de la DCC, no hay una convocatoria formal y el vínculo es cara a cara. A las bandas que *telonean* a artistas convocantes –a las cuales se les paga un *caché*– se las selecciona según criterios de trayectoria, de compromiso con eventos comunitarios y de convocatoria. En tanto, a las bandas nuevas se las destina a eventos más chicos y de carácter más comunitario. Según expresó el encargado de gestionar los eventos de la DCC –quien además es músico, lo cual le permite establecer un vínculo más ameno con los/as artistas–: “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” (músico y empleado de la DCC, diciembre de 2019)¹¹. Entonces, mediante un vínculo directo, la DCC contiene a los/as músicos/as que demandan intervención estatal, aunque se prioriza a los colectivos como la UMA, con los cuales se mantiene una relación más abierta y de cercanía; pues, según el entrevistado:

la única forma de saber lo que demanda la comunidad es hablar con las organizaciones, hablar con el territorio (...) 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.

Según planteó Becker (2008: 217): “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 hace que “los artistas busquen proyectos que puedan concretar en el marco de lo que el gobierno respalda” (p. 217). Considero importante este planteo para vincularlo con la modalidad de trabajo de la DCC, la cual busca contener las demandas que se les plantean, principalmente mediante los/as referentes de los colectivos artísticos. Por otro lado, entiendo que el tema de la cooptación ejerce una influencia central en esta articulación¹², y explica el apoyo a las medidas de aislamiento que el colectivo más cercano a la DCC mantuvo discursivamente (a pesar de sufrir el *impasse* en la actividad). En el caso local, resulta que la prioridad que la DCC le otorga a la UMA es motivo de conflictos entre quienes buscan acceder a los espacios de música que esta organización tendió a acaparar. A continuación, me centraré en la incorporación de nuevos colectivos en esta dinámica.

467

¹¹ No obstante, desde la DCC se ha señalado que los/as músicos/as tienden a expresar desconocimiento sobre las oportunidades y espacios municipales que se les ofrece: “hay una comunidad ignorante que no golpea las puertas. Es tan simple como acercarse y preguntar: ¿che cómo puedo hacer para tocar? (músico y empleado de la DCC, diciembre de 2019). En este sentido, se señaló que quienes tienen interés son quienes se informan sobre las políticas públicas y que: “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” (ídem).

¹² Según 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”.

Incorporación de los colectivos, exclusiones y articulación con la DCC

En el Festival municipal *Arde Rock* 2021 participaron 80 bandas locales que durante dos meses tocaron los días domingos, de forma simultánea, en dos anfiteatros. Si bien en las versiones anteriores del *Arde Rock*, la UMA fue la única organización que colaboró con el evento aportando artistas, en 2021 se pasó a integrar a los colectivos emergentes que demandaron intervención estatal. Así, la UMA, *Blues en Avellaneda* y USEEGA colaboraron en la organización del evento, en el armado de la grilla y los horarios. Según el músico y representante de USEEGA: “la municipalidad nos convocó para ayudar con la organización del *Arde Rock* y para alquilarnos el *backline*¹³” (septiembre de 2021). El entrevistado consideró que no es un subsidio pues se prestó un servicio, pero comprende que es una ayuda que el municipio brindó. Una vez finalizado el festival, uno de los representantes de *Blues en Avellaneda* agradeció, mediante redes sociales, el lugar que se le dio a su equipo a cargo de uno de los escenarios, 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 Blues en Avellaneda*, 31/10/2021].

468

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 USEEGA tomó la forma de demanda al Estado por intervención, 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”. La dimensión política del arte transformador implica luchar contra desigualdades sociales y promover la participación, por lo que me resulta oportuna la propuesta de Infantino (2019b). En este sentido, transformar es disputar, demandar para que los/as artistas diseñen y gestionen las políticas culturales, y el Estado es objeto de demanda por políticas culturales democrático-participativas y redistributivas. Este proceso muestra cómo, en el caso local, los/as

¹³ Refiere al equipo electrónico de amplificación de audio colocado sobre un escenario, sala de ensayo o estudio de grabación.

mismos/as músicos/as que cuestionan el vínculo político que asume la UMA con respecto a la gestión municipal –y la dependencia que genera– son quienes demandan la intervención del Estado municipal en términos de recursos y reconocimiento simbólico, material y político¹⁴.

Tal como advertí, si bien la DCC contiene la demanda realizada por colectivos de artistas y profesionales de la música, en este proceso quedaron afuera las demandas planteadas por las mujeres músicas quienes, en 2019, habían sido invitadas a unirse a la UMA -pues desde el colectivo se buscaba estar en sintonía con el por entonces proyecto de Ley de cupo femenino-. Estas mujeres fueron excluidas de los espacios de toma de decisión, no se les dio el lugar prometido desde la UMA y, ante sus demandas, el vínculo con los varones de la organización pasó a ser conflictivo; por lo que decidieron apartarse del colectivo y no se han organizado para intervenir en el diseño de políticas culturales. De este modo, muchas de las demandas realizadas por los/as músicos/as, y sobre todo por las músicas mujeres, quedaron invisibilizadas y no fueron objeto de política pública¹⁵. Parafraseando a Vich (2014), considero que las políticas culturales dirigidas a la actividad musical local fracasan, pues no abren espacios de participación femenina y de identidades disidentes y solo replican dinámicas de poder excluyentes en cuanto a dinámicas patriarcales.

469

En torno al tema del rock y la cuestión de género, Sánchez Troillet (2018) señaló que, a principios de los años ochenta, el ingreso excepcional de las mujeres a la producción del rock nacional despertó prejuicios por parte de músicos varones y la industria musical, lo cual acarreó desventajas para que se profesionalicen en la actividad. Por su parte, Liska (2019) expresó que “los ámbitos del hacer musical son espacios de gran hostilidad relacionada con atribuciones de género y sexuales”¹⁶, por lo que planteó la necesidad de desmontar la desigualdad

¹⁴ Además, en esta búsqueda hay estrategias más individuales como buscar un beneficio propio o prestigio para el propio grupo.

¹⁵ Ocurrieron algunas situaciones conflictivas donde ciertos músicos –de forma individual– han demandado al municipio espacios para tocar, y hasta amenazaron con desprestigiar a la gestión; estos artistas obtuvieron soluciones de parte del área de cultura que cedió fechas específicas. Sin embargo, lo dicho no supuso la articulación permanente que sí se da con los colectivos artísticos.

¹⁶ Liska (2019) 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

estructural que existe en la actividad musical¹⁷ 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 autopercebida en la actividad musical fueron las razones por las que se pensó y se propuso el proyecto de Ley de cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales -sancionada en 2019-, que estableció un mínimo del 30% de su participación en eventos.

Volviendo a los proyectos municipales que se realizaron en 2021, en estos articularon y colaboraron la DCC, UMA, *Blues en Avellaneda* y USEEGA. Estos colectivos buscaron instalar sus necesidades y derechos –que reivindicaron como demanda a ser garantizada por el Estado– en la agenda de la DCC. En línea con los planteos de Infantino (2019c, 2019d, 2020)¹⁸, demandaron al Estado instrumentos y la creación de programas públicos que les contengan en los nuevos contextos –en los cuales expresaron la necesidad de tocar en vivo y reactivar la actividad musical presencial local– para garantizar la producción y reproducción de la actividad musical; de este modo, 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 dirigidas al sector.

470

Por su parte, el municipio, mediante el accionar y la intervención de la DCC, contempló -en sus políticas públicas- las demandas y necesidades que pusieron en común esos/as músicos/as. 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

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”.

¹⁷ 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–.

¹⁸ 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”.

objetivos comunes-, permite visualizar que los/as artistas ponen en común problemas y demandan intervención estatal. 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.

Entiendo que, en Avellaneda, la particularidad radica en que son los mismos conflictos que emergen entre los/as músicos/as autogestionados/as de rock los que hacen que se generen agrupamientos y nuevos colectivos –con intereses propios– que pujan por acceder y participar en la elaboración y realización de las políticas culturales. Además, 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 partidarias, si asumen una posición que les vincula con una gestión cultural.

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 siguen existiendo desigualdades en términos de apropiación de nuevas tecnologías y dificultades para ofrecer, desde el municipio, oportunidades laborales que permita a los/as músicos/as generar recursos económicos. Si bien la DCC busca encarar políticas culturales democráticas participativas, 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 esa demanda, 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* solo ofreció a los/as músicos/as espacios y equipos para tocar, pero no saldó las desigualdades tecnológicas pues no brindó capacitaciones para que puedan usar y apropiarse de las herramientas digitales. Tal 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 reproducir 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 otras ciudades como La Plata –donde hay mayor tendencia a la profesionalización de los/as músicos/as–. 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 (Gallo y Semán, 2015: 7).

Si bien coincido con el planteamiento de Gallo y Semán (2015), sostengo que la brecha digital, en el caso aquí estudiado, impide que los/as músicos/as aprovechen las tecnologías digitales y se las apropien para realizar la actividad en su amplitud. En Avellaneda los/as músicos/as usan a las nuevas tecnologías para realizar tareas (como difundir material, fechas o contactarse), pero estas se reducen a las redes sociales más populares (como *Facebook*, *Instagram* o *Whatsapp*)¹⁹. Aunque 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 práctica musical a la actividad en vivo y bajo los formatos considerados tradicionales. Pues la importancia que, en el circuito de la cultura rock, ha tenido y sigue teniendo el recital es central.

Por último, me interesa señalar que 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 incorporación de actores, actrices y de nuevos colectivos son parte de este proceso; y en este marco pienso a los/as músicos/as como seres políticos que, en sus prácticas cotidianas, hacen política y la transforman, tomando 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; pues, como señalé aquí y en otro trabajo (Saponara Spinetta, 2021) existe un acceso diferencial que privilegia a los/as músicos/as organizados/as en colectivos, y dentro de estos a quienes mantienen vínculos más fuertes con la gestión municipal –lo cual criticado por muchos/as artistas locales-. En este sentido, y tal como argumentó 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

¹⁹ 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”.

arte; aunque los conflictos emergen una y otra vez y actúan como un impulso para la participación colectiva y la articulación con el Estado local²⁰.

Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo demostré que ciertos grupos de músicos –varones– se han organizado y movilizado, han accionado en común y de forma colectiva para construir una demanda a ser resuelta por el estado municipal (a saber: la obtención de espacios y oportunidades para tocar), además, en este proceso han convocado a otros/as artistas para que se unan a la causa perseguida. Estos músicos han puesto en común sus problemáticas y accionaron conjuntamente para dar respuestas a sus necesidades y problemáticas –que han construido como demanda colectiva- en vínculo y articulación con el Estado municipal. De este modo, han participado colectivamente en los procesos de demanda, negociación y elaboración de las políticas culturales; aunque también han promovido conflictos y disputas que provienen de las desigualdades en el acceso a las políticas culturales y que se vinculan con las desigualdades de género, las desigualdades en el uso y apropiación de las tecnologías digitales y la falta de oportunidades laborales y de consideración de los/as músicos/as como trabajadores de la cultura.

474

Considero que, en este proceso, la UMA sirvió de abono para la conformación de nuevos 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.

²⁰ Esta situación había sido expuesta por el mismo director de la DCC quien, tiempo atrás, expresó: “la gestión pública es conflicto. Justamente el rol nuestro es resolver esos conflictos. Hubo discusiones por cuestiones ínfimas, por fechas (...) pero sin relevancia” (diciembre de 2019).

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 expuesto como demanda común- y reconocido desde la DCC: el reconocimiento de los/as músicos/as como trabajadores/as de la cultura. Por lo expuesto, al diseñar políticas públicas para el sector, sugiero la necesidad de reconocer las desigualdades que imperan en la actividad musical, en casos locales como el analizado.

¿Cómo se cita este artículo?

SAPONARA SPINETTA, V. (2022). Disputas político-culturales en tiempos de pandemia. El caso de colectivos de músicos/as autogestionados/as en un municipio del conurbano bonaerense. *Argumentos. Revista de crítica social*, 26, 452-478. [link]

Bibliografía

Alvarado, S., Vommaro, P. (Comps.). (2010). Presentación. En *Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas 1960-2000*. Homo Sapiens Ediciones.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.

Bonvillani, A., Palermo, A., Vázquez, M. y Vommaro, P. (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 S. Alvarado y P. Vommaro (Comps.), *Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas (1960-2000)*. Homo Sapiens.

Blues en Avellaneda. (5 de febrero de 2021). Blues en Avellaneda se suma al reclamo! Esto es para todxs, aguante la música en vivo, siempre! [Audiovisual] Facebook.

<https://www.facebook.com/BluesenAvellaneda2016/videos/897193671122246>

Cine Teatro Municipal Wilde [@cineteatromunicipalwilde]. (30 de julio de 2021). Blues en Avellaneda. [Flyer]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CR-DIRZFK9v/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

Cingolani, J. (2019). *Pensó que el rocanrol solo era el show: Consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense* (Tesis de posgrado). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Cingolani, J. (2020). *Trayectorias, itinerarios y disputas en el rock. Construcción juvenil de la cultura y producción cultural de la ciudad*. Grupo Editor Universitario.

Crespo, C., Morel, H. y Ondeli, M. (Comps.). (2015). Introducción. En *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultura* (pp. 7-19). Ediciones CICCUS.

Ferreño, L. y Giménez, M.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), 33-49.

Gallo, G. y Semán P. (Comps.). (2015). Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. En *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Editorial Gorla.

García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En N. García Canclini, G. Bonfil, J. Brunner, J. Franco, O. Landi y S. Miceli, *Políticas Culturales en América Latina* (pp. 13-61). Grijalbo.

Guber, R. (2016). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Siglo Veintiuno.

Infantino, J. (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), 75-91.

Infantino, J. (2019b). Presentación. En *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires* (pp. 9-18). RGC Ediciones.

Infantino, J. (2019c). Políticas culturales, arte y transformación social. Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputa. En *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires* (pp. 19-63). RGC Ediciones.

Infantino, J. (2019d.) Transformar, resistir, demandar. Disputas político-culturales hacia una ley nacional de circo. En *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires* (pp. 273- 310). RGC Ediciones.

Infantino, J. (2020). Sentidos de la potencialidad crítica, política y transformadora de las artes. *Cadernos de Arte e Antropología*, 9(1), 12-28.

Lamacchia, M. (2012). *Otro Cantar. La música independiente en Argentina*. Unísono.

Liska, M. (2019). Música de minitas. <http://rgcediciones.com.ar/musica-de-minitas/#top>.

Morel, H. (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*, (27), 121-140.

Moreno, F. y Quiña, G. (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*, 6(9), 92-127.

Quiña, G. y Moreno, F. (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*, Universidad de Avellaneda, (3), 199-220.

Quiña, G. (2020). *La música independiente en los albores de la digitalización, Buenos Aires, 1999-2012*. Teseo.

Quiña, G., Moreno, F. y Saponara Spinetta, V. (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 K. Avenburg, A. Cibeá y V. Talellis (Comps.), *Las artes frente a la exclusión. Manifestaciones artísticas como prácticas de inclusión, integración y/o transformación social* (pp. 129-146). UNDAV Ediciones.

Saponara Spinetta, V. (2021). *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)* (Tesis de doctorado). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Sánchez Trolliet, A. (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), 97-116.

Vich, V. (2014). "Desculturizar la cultura: hacia una nueva generación de gestores culturales". En *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política* (pp. 81-98). Siglo Veintiuno.

Vommaro, P. (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), 91-130.

Vommaro, P. (2014). Juventudes, políticas y generaciones en América Latina: acercamientos teórico-conceptuales para su abordaje. En S. V. Alvarado y P. Vommaro (Comps.), *En busca de las condiciones juveniles latinoamericanas* (pp. 11-36), CLACSO, El Colegio de la Frontera Norte, Universidad de Manizales, CINDE.

Vommaro, P. (2015). *Juventudes y políticas en la Argentina y en América Latina. Tendencias, conflictos y desafíos*. Grupo Editor Universitario.

Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.