

Colección  
**Las juventudes argentinas hoy:**  
tendencias, perspectivas, debates

# Rock conurbano



Etnografía en un mundo autogestionado

**Valeria Spinetta**





VALERIA SPINETTA

# Rock conurbano

Etnografía en un mundo autogestionado



Saponara Spinetta, Valeria

Rock conurbano : etnografía en un mundo autogestionado / Valeria Saponara Spinetta. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Grupo Editor Universitario, 2023.

108 p. ; 21 x 15 cm.

ISBN 978-987-8308-91-3

1. Ensayo Sociológico. 2. Jóvenes. I. Título.  
CDD 306.48426

1ª edición: Abril 2023

Diseño, composición, armado: GEU

Diseño de tapa: GEU

Imagen de tapa: Eliana Sanabria

© 2023 by Grupo Editor Universitario  
San Blas 5421 (C1407FUQ) C.A.B.A.

ISBN: 978-987-8308-91-3

Queda hecho el depósito de ley 11.723

*No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el consentimiento previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.*

Impreso en Argentina

## *Agradecimientos*

Como hija de la universidad pública, gratuita y de calidad, en primera instancia agradezco a la Universidad de Buenos Aires, en especial a mi querida Facultad de Ciencias Sociales. Por formarme, por brindarme la posibilidad de forjar nuevos horizontes, por atravesarme, por darle un rumbo a mi vida y por acercarme a personas que me marcaron para siempre. Agradezco al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y a la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV) por financiar mi tesis doctoral, que fue el insumo central para escribir este libro. Al doctorado en Ciencias Sociales de la UBA, a mi director (Dr. Estaban Dipaola) y Codirector de tesis (Dr. Pablo Vommaro); y, en especial, a mi directora de beca (Dra. Karen Avenburg), por insistir en mi veta etnográfica y por acompañarme en mis avances y contenerme en mis frustraciones, que fueron numerables.

Agradezco a las personas que son parte del mundo del rock avellanedense por permitirme entrevistarlas, por las charlas, por los espacios compartidos y por darme la posibilidad de reflexionar con y junto a ellos/as. Agradezco a mi madre Patricia Spinetta por incentivar mi ingreso a la universidad y por contagiarme su amor por la música, junto a mis hermanos Elio y Alejandro. Agradezco a la música por ser un refugio y una inspiración, a los bares, antros y escenarios por sostener mi trabajo de campo y a todas las personas que conocí en esta travesía.





# Índice

## **Introducción**

“No es sólo rock and roll” ..... 9

## **Capítulo I**

“Que, si nos ponemos todos de acuerdo, llegará la paz”

Rock y política cultural ..... 21

## **Capítulo II**

“Se me acusa de hacer bardo y de ser parte del Rock & Roll”

Condiciones en que se realiza la actividad musical  
autogestionada local, desigualdades, exclusiones y  
emergencia de nuevos colectivos ..... 57

## **Palabras finales**

“Todos nuestros hijxs van a poder comer” ..... 93

**Bibliografía** ..... 103



# “No es sólo rock and roll”

## 1. “Con el rock en las venas”

Hablar de mi etnografía en el mundo del rock sería imposible sin comenzar por la influencia familiar en mis gustos y prácticas musicales. Mi hermano Alejandro fue el encargado de transmitirme sus conocimientos musicales desde que yo era pequeña. No solo mediante la escucha de bandas internacionales y nacionales, muchas de ellas provenientes de lo que se conoce como el *under*<sup>1</sup>, sino también mediante la ejecución musical misma. Él, unos años mayor que yo, era el nexo entre la música y mi persona. Recuerdo esos momentos en que mi hermano daba *play* a algún *cassette* de alguna banda, hasta entonces desconocida por mí. Compartíamos la misma emoción cada vez que él traía a la casa algún material nuevo, que muchas veces le prestaban sus amigos. Este sentimiento en común se materializó en un cuento que escribí en la escuela primaria, titulado “Los espíritus rockanroleros”, con el que participé de un concurso literario escolar. Allí narraba la historia de dos amigos cuyo sueño de asistir al recital de los *Rolling Stones* en el país quedó frustrado por un trágico accidente. En dicha narración fueron centrales los aportes de mi madre –los amigos se llamaban Pedro y Pablo, en referencia al dúo de folk y rock nacional que ella escuchaba en su época juvenil– y de mi hermano Alejandro, fanático de la banda inglesa, quien ilustró la imagen que figuraba en la portada del cuento<sup>2</sup>.

La cuestión tomó un rumbo nuevo cuando mi hermano se encontró con una armónica y la magia comenzó. A partir de entonces, a la música

---

1 Utilizaré cursivas para indicar nombres de eventos, bandas, bares, locales de música en vivo y para referir a términos o expresiones nativas y de lenguas extranjeras. Por su parte, usaré el entrecorillado para citas bibliográficas cortas, referencias del discurso directo y para destacar conceptos.

2 Dicho dibujo se encuentra en la sección agradecimientos de este libro.

proveniente de algún reproductor de audio hogareño se le sumó el sonido producido por obra de la vibración en este maravilloso instrumento de viento. Mi hermano solía juntarse con un vecino del barrio, unos años más grande que él, para escuchar música, compartir experiencias y charlas y, lo más importante, tocar. Este vecino tenía una banda de rock y se convirtió en todo un referente musical para mi hermano. Recuerdo que el primer recital de rock al que asistí, cuando cursaba la primaria, fue el que su banda dio en una plaza del barrio. Así como este vecino fue un referente musical para mi hermano, mi hermano fue un referente para mí. Ya en mi adolescencia, además de compartir gustos musicales, solíamos ir a recitales de bandas de rock; sin embargo, mi incursión en la armónica comenzó, por cuestiones azarosas de la vida, algunos años más tarde.

Mi formación académica fue paralela a mi experiencia como seguidora y posteriormente como música de rock. Mi ingreso a la carrera de Sociología coincidió con mis primeras salidas nocturnas para apreciar rock y blues en locales de música en vivo y bares ubicados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Aunque siempre viví en el Partido de Avellaneda (zona sur del conurbano bonaerense, Provincia de Buenos Aires)<sup>3</sup>, situaba mi actividad musical en Capital Federal, ya que consideraba que en mi ciudad no había una “movida rockera” que sí percibía en la “gran ciudad”. De este modo, al transitar el mundo del rock comencé a vincularme con personas afines a mis gustos personales y conocí a quienes se convirtieron en nuevas amistades. En el rock, en sus letras y estéticas, también encontré sabias interpretaciones de la realidad y un mundo posible de ser analizado desde las Ciencias Sociales.

Los últimos años de la carrera coincidieron con mi iniciación musical, esta vez tocando la armónica. Bares, locales de música en vivo y de los más diversos “antros” me vieron transitar con mi instrumento, tocando como integrante de bandas o participando en zapadas. La armónica fue una afición que se convirtió, dependiendo del momento, en parte central de mi vida, como lo son lo académico y lo laboral. Fue con la Maestría en Comunicación y Cultura cuando pude unificar mis dos pasiones: el rock y la sociología. Años más tarde, en 2016, obtuve una beca doctoral

---

3 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. Sus ocho localidades agrupan a unos 400 mil habitantes en una superficie de 54 km<sup>2</sup>.

del CONICET y desde entonces comencé a estudiar a tiempo completo el mundo del rock, esta vez en mi ciudad.

En Avellaneda advertí un particular vínculo entre los/as artistas y la gestión municipal que hizo que mi interés virara hacia su estudio. Pasé a estudiar a un colectivo de músicos/as, con el cual comencé a vincularme, que se caracteriza por asumir un compromiso político; y encontré que allí había relaciones y significados que yo desconocía y me atravesaban, cuestión por la cual debí resocializarme en este nuevo mundo. Si bien mi trayectoria en el mundo del rock no era nueva, debía trabajar en mi inmersión corporal en el caso local a estudiar. Ser música y que las personas investigadas me reconocieran como tal me abrió las puertas a un campo que se presentaba 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 los conflictos propios del campo.

## 2. El clima de época

Numerosos estudios académicos, desde las Ciencias Sociales y Humanidades y los trabajos pioneros de Pablo Vila (1985; 1987a, 1987b, 1987c), han analizado el tema del rock nacional. Me interesa resaltar aquellos que abordan su relación con el Estado, a partir de nuevas experiencias organizativas, durante las últimas dos décadas. Entre estos estudios hay quienes observan acertadamente que para entender el periodo es clave considerar la Tragedia de Cromañón<sup>4</sup>, pues afectó profundamente al rock y sobre todo a sus artistas independientes y/o autogestionados/as. No solo implicó la clausura masiva de locales de música en vivo, en Capital Federal y el conurbano bonaerense, sino que también generó la estigmatización a ciertas bandas y artistas. Para Gallo y Semán (2015), la tragedia acarrió la crisis de las formas estéticas y organizativas, transformando las preferencias musicales y redefiniendo los gustos.

Desde entonces, tuvo lugar una activa participación e intervención de los/as músicos/as en el proceso de lucha y debate que derivó, en 2012, en la sanción de la Ley Nacional de la Música<sup>5</sup>. La iniciativa por

---

4 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.

5 Y en la resultante conformación del Instituto Nacional de la Música (INAMU), un organismo autárquico con autoridades provenientes del ámbito musical que ha tenido un rol

la ley, y la experiencia de agrupaciones de músicos/as<sup>6</sup> demandando colectivamente derechos al Estado (e intervención en el diseño, la gestión e implementación de políticas culturales), fue un hito que impulsó, promovió y respaldó la agrupación en organizaciones de artistas. Además de guiar el accionar político de diferentes colectivos de artistas que se asumen independientes (Cingolani, 2019, 2020; Lamacchia, 2012; Infantino, 2019a, 2019c, 2019d, 2020; Quiña et al., 2019; Saponara Spinetta, 2018, 2021).

En esta línea, Boix (2017) ha situado, en la Argentina de los años dos mil, 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. Por su parte, Cingolani (2019, 2020) ha planteado que el clima de época iniciado para el campo de la música, caracterizado por demandas de políticas democrático-participativas y por el proceso de discusión que derivó en la sanción de la Ley Nacional de la Música, fue un cambio profundo dado que los músicos decidieron articular y negociar con el Estado para defender sus derechos. En esta trama, según la autora, el Estado apareció —desde el punto de vista de los músicos— como un actor con el cual es posible articular, dialogar y disputar. En este contexto enmarco a los colectivos artísticos surgidos en Avellaneda, para centrarme en la acción colectiva y la participación política que asumen los/as músicos/as autogestionados/as de rock.

Siguiendo a Lamacchia (2012: 122), entiendo 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”. 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

---

protagónico en el surgimiento y crecimiento de organizaciones de músicos/as independientes en distintos puntos del país. 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 por ciento de lo recaudado por la venta de entradas sea para los/as artistas y el 30 por ciento para el local —que debe hacerse cargo del sonido, las luces y los operadores—. 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.

6 Sobresale el caso de la Unión de Músicos Independientes (UMI), una organización de músicos/as autogestionados/as que comenzó a funcionar en 2001 con el objetivo de mejorar las condiciones en las que se realiza la actividad musical.

prensa” (ibídem: 236); y como autogestionado/a a quien no cuenta con un sello o compañía discográfica –y aquí sitúo a la mayoría de los/as músicos/as de rock Avellanedenses–.

### 3. Rock local

Pese a que en el conurbano bonaerense –que concentra la mayor parte de la producción y el consumo cultural de la provincia de Buenos Aires– se destaca la importancia de la música (Quiña y Moreno, 2016), son escasos los estudios que abordan 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 Avellaneda, donde han proliferado más notas periodísticas que estudios académicos. Pues la producción académica sobre el rock nacional y la música independiente ha tendido a tomar como epicentro a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires –y en menor medida, también, a la ciudad de La Plata<sup>7</sup>–. En Avellaneda, la actividad musical local recién comenzó a considerarse para la indagación en la última década, con proyectos de investigación desarrollados en la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV).

A la escasez de estudios académicos sobre el caso local se le suma la falta de documentos, de relevamiento exhaustivo y de sistematización de datos, que sean confiables y estén actualizados, sobre los/as artistas, los espacios musicales, las políticas culturales 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 a los colectivos de artistas locales y al área de cultura municipal; en este sentido, muchas personas entrevistadas tendieron a recurrir a conocimientos orales más que a registros escritos. Dado que mi experiencia en el campo me proveyó un registro más amplio, decidí reconstruir las particularidades del rock local. Para ello, consideraré al trabajo de campo como fuente de conocimiento y como estrategia de recolección de información. Por ende, me centré en las entrevistas y charlas informales con agentes que hacen al mundo de la música autogestionada local (músicos/as, trabajadores/as del área

---

7 Varios estudios hacen foco en el llamado “rock platense” (Boix, 2016a, 2016b; Cingolani, 2019, 2020; Jalil, 2000; Pujol, 2007a, entre otros).

de cultura municipal, destinatarios/as de políticas culturales y personas y agentes que se vinculan con la actividad musical) y en la observación participante.

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 realiza la actividad en vivo, entre 15 y 20 conciertos anuales. Han notado que en general lo hacen mediante la venta de entradas por parte de los artistas, quienes tienden a desconocer sus derechos laborales y cargan con el riesgo del negocio. A su vez, 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 han registrado el escaso uso de herramientas digitales específicas para la producción, difusión, distribución y comercialización de la obra musical.

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 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, 2017). 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.

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, facilita la socialización y amplía los horizontes de la producción musical. Sin embargo, como se verá, la mayoría de los/as músicos/as locales 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 *underground*, tanto en locales de música en vivo de gestión privada 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.

En este libro 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, advierto que el análisis sobre estas cuestiones a nivel local, y desde las líneas de análisis que planteo en este libro, 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 los agentes estatales, así como sobre sus demandas, sus modos de participación y acción colectiva, en casos locales como el que aquí propongo.

#### **4. Objetivos, planteamiento del problema e hipótesis**

Reconociendo los vínculos que los/as músicos/as organizados/as y el Estado han entablado en los últimos años y las particularidades que asume la producción musical autogestionada, me propuse estudiar el caso de Avellaneda. Aquí sobresale la relación directa entre la gestión municipal y la Unión de Músicos de Avellaneda (UMA). Desde su conformación, en 2012, este colectivo de músicos/as de rock<sup>8</sup> se ha vinculado y ha articulado con instancias municipales para obtener recursos y políticas culturales, asumiendo una participación y militancia política alineada con la gestión local. Esta doble articulación ha generado conflictos entre los/as músicos/as, incluso al interior del colectivo mencionado, tal como se verá en este libro. Sin embargo, la existencia de esta organización es clave para comprender la dinámica de la acción colectiva y la participación política de los/as músicos/as locales en la demanda de sus reclamos; como así también, para explicar la emergencia de nuevos colectivos de artistas y profesionales del sector musical.

Si bien en un inicio me propuse estudiar los vínculos de cooperación entre músicos/as autogestionados/as de rock y el Estado municipal, a

---

<sup>8</sup> 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). 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.

medida que me fui insertando en el campo, participando como música e investigadora, pude apreciar con mayor intensidad los conflictos y las tensiones que a causa de esa articulación se producían. Incluso, una vez inserta en este mundo, pude experimentar en carne propia estos disensos. Y fue en esta instancia que sentí la necesidad de indagar sobre estos conflictos.

En función de lo expuesto, y dada la importancia que presenta la actividad musical en la ciudad estudiada, este libro profundiza en las tensiones, los desgarramientos y los conflictos que producen los vínculos entre la política cultural de la gestión municipal y los/as músicos/as autogestionados/as de rock de Avellaneda (haciendo énfasis en los/as agrupados/as en colectivos de músicos/as, artistas y profesionales del sector), entre diciembre de 2015 y diciembre de 2021. 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?

Considero que los vínculos entre la política cultural municipal y los/as músicos/as autogestionados/as y organizados/as de rock de Avellaneda generan condiciones que benefician a la actividad musical, mediante redes de cooperación, consenso, acción colectiva y articulación con instancias estatales. Pero también generan 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” (Alabarces, 1995, 2008) que, históricamente, han entendido al rock como espacio de resistencia cultural y juvenil y que los/as mismos/as músicos/as tienden a reproducir.

Haré foco en tres puntos centrales que se entrelazan en esta trama: los consensos que permiten la participación y la demanda colectiva de los/as músicos/as estudiados/as hacia el Estado; los disensos que surgen a raíz de las desigualdades de acceso y distribución de recursos y responden a conflictos de intereses; y las condiciones en que se realiza la actividad musical local (aquí focalizaré en los/as actores/actrices y agentes que intervienen para producirla).

## 5. Perspectivas teóricas para analizar la problemática, metodología y forma de abordar el tema

A lo largo de los capítulos plantearé hallazgos empíricos, los cuales estarán atravesados por la perspectiva de los “mundos del arte” de Howard Becker (2008) y la idea de disenso de Jacques Rancière (1996). Es a través de las categorías de consenso y disenso que pienso la relación entre los/as músicos/as autogestionados/as y organizados/as de rock y el Estado, mediante sus políticas culturales.

Desde la perspectiva de Becker (2008), entiendo a la actividad musical local como una práctica social, cooperativa, colaborativa, organizada y colectiva que emerge gracias a una red de trabajo de artistas, profesionales, colectivos y agentes estatales que actúan en común, intervienen y se organizan mediante convenciones y consensos. Complementando con la idea de cooperación, y dado que sistemáticamente se registran momentos de conflictos, considero al desacuerdo como un componente inherente a 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. De este modo, la idea de disenso me permite contemplar las desigualdades que afectan a la actividad musical local y que impulsan la participación y la acción colectiva de los/as músicos/as en la demanda hacia el Estado.

Ahora bien, el concepto “arte-transformador”, desde la perspectiva de Infantino (2019c), me resulta útil para pensar las prácticas artísticas colectivas y las intervenciones en las cuales se postula al arte en particular y a la cultura en general como estrategias para transformar las desigualdades sociales. Por su parte, la perspectiva planteada por Bonvillani et al. (2010) me permitirá atribuir carácter político a los colectivos estudiados, ya que 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.

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). Esta perspectiva, 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).

Para entender la participación y la acción colectiva de los/as músicos/as locales, contemplaré que en la producción de las políticas culturales 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.

Tal como mencioné, mi metodología se basó en un trabajo etnográfico que comprendió trabajo de campo con observación participante, a fin de comprender e interpretar el mundo estudiado mediante el involucramiento, y entrevistas en profundidad (Guber, 2016). De este modo, me propuse privilegiar la perspectiva de los/as propios/as actores/actrices sociales, resaltar sus voces y describir sus experiencias y comportamientos en su hábitat cotidiano, para intentar comprender como piensan y actúan (Geertz, 1973; Avenburg, 2010; Guber, 2016). En suma, siguiendo un enfoque etnográfico, di cuenta de las diversas voces de quienes intervienen en la producción musical local y también de mi posicionamiento biográfico como música de rock que forma parte del campo estudiado. De este modo, he articulado las explicaciones que las personas dan sobre lo que hacen con mis propias observaciones de sus acciones. He recurrido a un enfoque interpretativista (Geertz, 1994, 2000) para analizar las prácticas e interpretar los sentidos que los/as artistas autogestionados/as de rock de Avellaneda, y las diferentes personas vinculadas a este mundo del arte, dan a estas prácticas.

Principalmente la etnografía experimental ha guiado mi trabajo; pues 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 de la información que he expuesto en este libro. En este sentido, como dije, 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, y reconstruir las particularidades del mundo del rock avellanense, este libro reproduce fragmentos de entrevistas (a autoridades, funcionarios, músicos/as locales, integrantes de colectivos de artistas y profesionales del sector y personas ajenas a los mismos<sup>9</sup>) y datos recolectados en mi trabajo de campo, en actividades musicales locales y en redes sociales de los/as actores, actrices y agentes implicados/as.

## 6. Organización y contenido de los capítulos

Este libro está compuesto por esta introducción, dos capítulos y un espacio de cierre donde se exponen consideraciones finales. A lo largo de los capítulos demostraré que los/as músicos/as que he estudiado participan colectivamente en los procesos de demanda, negociación y elaboración de las políticas culturales desde el consenso, pero también desde desiguales condiciones de poder y en un marco donde emergen conflictos y diferencias de intereses.

En el primer capítulo expondré las particularidades del campo y analizaré la relación entre el rock y el Estado, haciendo foco en las políticas culturales y los procesos de cooperación y organización colectiva de reivindicación de derechos de los/as músicos/as autogestionados/as. A su vez, expondré la militancia político-cultural asumida por un grupo de músicos/as, en articulación con la gestión municipal. Por último, retomaré las nociones de consenso y disenso para demostrar que las disputas al interior de este mundo del rock local provienen de las desigualdades en el acceso y distribución de las políticas culturales locales. En esta trama, resaltaré las tensiones que emergen en torno a la participación desigual de los/as músicos/as en los eventos más masivos y valorados, en función de sus vínculos con el área de cultura municipal. Pero esa injerencia se articula con otras dinámicas, propias del mundo del rock local, las cuales serán analizadas en el siguiente capítulo.

El segundo capítulo abordará las condiciones en que se realiza la actividad musical local, haciendo foco en las desventajas, desigualdades y exclusiones que pesan sobre muchos/as músicos/as autogestionados/

---

9 Si bien estas personas prestaron conformidad para que sus dichos sean publicados, para respetar la confidencialidad opté por mantener el anonimato de los/las entrevistados/as –mencionando puesto y/o actividad que desempeñan–. En algunos casos, sin embargo, me han solicitado aparecer identificados/as, por lo que han sido oportunamente nombrados/as.

as. En una primera instancia me adentraré en la falta de consideración de los/as músicos/as como trabajadores/as de la cultura y atenderé los tratos desiguales a los que suelen exponerse. A continuación, ahondaré en el análisis de las desigualdades de género que sufren las mujeres músicas en el caso estudiado. También expondré las desigualdades en el acceso, uso y apropiación de las tecnologías digitales que se visibilizaron durante el contexto de pandemia. Por último, haré foco en cómo estas desigualdades, disensos y disputas impulsaron a músicos/as y profesionales del sector a organizarse en nuevos colectivos, que pasaron a pujar y demandar al municipio para intervenir en el desarrollo y acceso a las políticas culturales dirigidas al sector. Y señalaré, además, las exclusiones que se reprodujeron en este proceso de inclusión de nuevas demandas.

Con este libro intento dar una visión global de cómo la acción y la actividad colectiva de las personas y agentes que intervienen, cooperan y disputan, hace posible e incide 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 de un partido del conurbano bonaerense. En efecto, busco generar información fehaciente sobre la actividad musical local que pueda ser tenida en cuenta para el diseño de políticas públicas. También espero aportar a la reflexión sobre el trabajo y las experiencias dentro del campo, desde la experiencia musical misma. Y, por último, me propongo trazar líneas de análisis vinculadas con cuestiones de género y con las nuevas formas de realizar la actividad musical durante el contexto de aislamiento social.

# “Que, si nos ponemos todos de acuerdo, llegará la paz”

## *Rock y política cultural*

### 1. Particularidades del campo

El municipio de Avellaneda se destaca desde mediados del siglo XX por su variada oferta cultural y educativa (Ferreño y Giménez, 2019). Aquí la música ocupa un lugar clave dada la existencia de espacios públicos y municipales de formación, difusión, grabación y presentación en vivo<sup>10</sup>. La gestión municipal, que responde desde el año 2009 al Frente para la Victoria (actualmente Frente de Todxs)<sup>11</sup>, se distingue, además, por promover la participación ciudadana, por intentar posicionar al partido en polo cultural del conurbano bonaerense y por propiciar acciones

---

10 Sobresale la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA), fundada en 1986 es un establecimiento público de formación musical y gestión provincial; el Instituto de Música de la Municipalidad de Avellaneda (IMMA); los establecimientos municipales de formación y enseñanza musical y los talleres culturales en los barrios, entre los que se destaca el programa Puntos Culturales; el Teatro Roma, inaugurado en 1904 y considerado uno de los templos de la música lírica; el Centro Municipal de Arte (CMA), donde en 2015 se inauguró el estudio de grabación municipal Juan Domingo Perón; el Cine Teatro Wilde, que posee una sala para proyección de cine, obras teatrales y musicales y talleres culturales gratuitos; la Radio municipal (*Radio A*), entre otros. En el campo advertí la preferencia de los/as músicos/as locales por participar en los espacios de música en vivo, en general los más masivos, a expensas de los de formación musical.

11 El FPV fue la coalición política de orientación peronista, fundada en 2003, que sostuvo las candidaturas presidenciales de Néstor Kirckner en 2003, de Cristina Fernández de Kirchner en 2007 y 2011, y de Daniel Scioli en 2015. En 2017 se formó la coalición Unidad Ciudadana (liderada por Cristina Fernández) y en 2019 convergió en el Frente de Todxs (liderada junto a Alberto Fernández -actual presidente de la nación-). Jorge Ferraresi fue intendente de Avellaneda desde 2009 hasta noviembre de 2020, cuando pasó a desempeñarse como Ministro de Desarrollo Territorial y Hábitat de la Nación. Desde entonces se desempeña como intendente interino Alejo Chornobroff.

de resistencia hacia las gestiones del Frente Cambiemos<sup>12</sup> y apropiarse del lema *Cultura de la Resistencia* (notas de campo, 2018).

Pese a la importancia que la música tiene en la ciudad, donde además existe gran cantidad de salas de ensayo, espacios radiales y de música en vivo, centros culturales y sociedades de fomento; sobresale la ínfima presencia e incidencia de sellos independientes locales. En el campo me topé con *Ying-Yang*, el sello del actual líder de *Flema* (banda exponente del punk de los años noventa) quien posee una sala de ensayo y estudio de grabación, y con el sello *Maldito Acople*, el cual se vincula con sólo cinco bandas locales. Según el músico a cargo de este último: “no hay sellos independientes en Avellaneda, hay otro que se mueve por Capital. No hay mucho porque no hay muchos lugares. Hacemos producción musical, se graban bandas, sacamos discos, producimos eventos” (30 años, 2020). Esto 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. Por lo dicho, y dado que los/as músicos/as que he entrevistado tienden a autoidentificarse como artistas que gestionan la propia actividad y encarar la difusión, la actividad en vivo y, en menor medida, la grabación (sin sellos musicales de por medio, aunque en la práctica esto tenga matices diferentes)<sup>13</sup>, opté por referirme a ellos/as como autogestionados/as. En general, se consideran músicos/as de rock, en especial los/as más adul-

---

12 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 surgió una nueva coalición electoral: Juntos por el Cambio (con Mauricio Macri y María Eugenia Vidal como candidatas a presidente de la Nación y a gobernadora de la Provincia de Buenos Aires). Coloquialmente se lo nombra macrismo.

13 Según 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” (28 años, 2019). Según otros músicos: “la autogestión y lo casero es el único camino porque la otra opción es demasiado costosa” (36 años, 2017); “cada uno hace una parte y nos ayudamos entre todos (...) 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” (miembro de UMA, 35 años, 2016).

tos/as e integrantes del colectivo UMA, mientras que los/as más jóvenes refirieron virar por diferentes estilos y no encasillarse en uno solo.

Los/as músicos/as entrevistados/as dijeron identificarse con el rock por ser la música que hicieron siempre. Observo una linealidad al mencionar la influencia familiar en la iniciación musical, en la escucha y en la ejecución. En esta línea, un músico expresó: “la formación que tuve fue haber escuchado de chiquito los *Stones*, los *Beatles*. Con mis hermanos jugábamos a ser cantantes de rock” (35 años, 2018); en tanto una música 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” (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 —cuestiones que más adelante retomaré—.

Cabe señalar el fuerte desarrollo industrial y fabril de Avellaneda. Allí, se inauguró la primera escuela fábrica de la nación (en 1947) y, a nivel musical, fue importante el desarrollo de un rock “duro”<sup>14</sup>. A su vez, en el mundo del rock avellanedense sobresale la estética barrial, a expensas de lo *indie* que no está tan desarrollado dadas las propias características que presentan las bandas, sus músicos/as y la ciudad. Teniendo en cuenta la ubicación geográfica de Avellaneda y las particularidades socioculturales de la población estudiada, considero que el denominado “rock chabón” (Alabarces, 2008; Pujol, 2007b; Semán y Vila, 1999; Semán, 2006a, 2006b) dejó huellas importantes en el rock local. 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 para analizar el caso local, pues, tal como advertí, la lógica del “aguante” continuó operando en los/as músicos/as entrevistados/as.

Por otro lado, 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 y protesta social, y más aún con el asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán en

---

14 Vinculado con el público *firestone*, mayoritariamente miembros o hijos de las clases obreras, que en los años 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).

2002. Incluso dos bandas locales de rock, consolidadas a nivel nacional e internacional, se muestran politizadas y están atravesadas por historias familiares de militancia. Es el caso de las bandas y/o músicos de *Flema* y *La Mancha de Rolando* (formada en 1991). Ambas han participado en eventos municipales y de la UMA; a su vez, sus músicos han asumido un posicionamiento político y lo han hecho público<sup>15</sup>. Además, *La Mancha de Rolando* ha apoyado al kirchnerismo, ha actuado en actos y se ha vinculado amistosamente con sus líderes políticos.

En mi trabajo de campo advertí diferencias sustantivas en cuanto a quienes ingresaron al mundo de la música post años dos mil y quienes lo hicieron anteriormente; lo dicho 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 noventa crearon bandas de rock barrial, que fueron y siguen siendo importantes en la ciudad, y que aún hoy siguen identificándose con esa versión del rock más popular y en dicha línea desarrollaron nuevos proyectos. De este modo, la fuerte presencia que tuvo el rock barrial y el punk fueron imprimiendo ciertas características a la actividad musical local. En cambio, los/as músicos/as más jóvenes tendieron a expresar una apertura hacia otras músicas y formas —a veces más profesionales— de realizar la actividad, además algunos/as refirieron estudiar en conservatorios.

Estas características socio-culturales y generacionales fueron importantes a la hora de realizar mi análisis sobre el campo. Pero, 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 disímiles representaciones y formas de hacer musical —las cuales en su encuentro generan consensos, pero también conflictos—. Por un lado, los/as más jóvenes, que ingresaron al mundo del rock local o han realizado sus experiencias musicales en los últimos 20 años y, por otro lado, los más establecidos en el mundo del rock local, generalmente adultos que tienden a reproducir representaciones y prácticas de épocas anteriores. Entiendo que al vincularse con el Estado estos/as músicos/as han tensionado o reconfigurado ciertos “mitos” que, pese a los nuevos contextos, siguen

---

15 Fernando Rossi es el actual líder de *Flema*. Su madre y padre (militantes del ERP) fueron 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.

teniendo peso en el mundo del rock avellanedense y en las propias representaciones de quienes conforman este mundo.

Ahora bien, para pensar los nuevos vínculos entre los/as músicos/as locales y el Estado es menester tener presente las dificultades que pesan sobre la producción independiente y/o autogestionada. Lamacchia (2012) señaló que en la industria musical las compañías discográficas multinacionales –*majors*– dominan el mercado mundial, mientras que los sellos discográficos nacionales –compañías y emprendimientos editoriales independientes o *indies*– compiten en el mercado local con los músicos autogestionados, quienes asumen los riesgos al margen de la industria y pasan a ser los más perjudicados. 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). Como pude comprobar personalmente, muchos locales implementan el arreglo llamado “pagar para tocar” que en general obliga a los/as músicos/as a vender entradas, garantizar afluencia de público y asumir pérdidas económicas<sup>16</sup>. También registré el arreglo de tocar gratis, la colaboración voluntaria del público mediante el pago a “la gorra” y, en menor medida, el *caché* (o monto fijo) como forma de pago para bandas de renombre. Sobresale también la falta de cumplimiento de las normas de seguridad y 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 a las que son expuestos/as; aunque en la práctica evidencié que continuaban tocando en esos lugares.

En el rock avellanedense convive una heterogeneidad generacional que se muestra más proclive a habitar lugares y espacios de música en vivo, que generalmente se dedican a zapadas, que a asistir de forma frecuente a shows de bandas locales. Lo dicho tiende a complicar la recaudación de ingresos y el mantenimiento de los proyectos musicales.

---

16 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 vendés lo tenés que pagar de tu bolsillo” (30 años, 2016). Pese a la existencia de la Ley Nacional de la Música (cuyo alcance es de promoción y no de regulación) continúan existiendo prácticas abusivas por parte de quienes manejan los locales de música en vivo. En esta línea, 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.

Sobresale el caso de la *Jam Blues en Avellaneda*, que se formó en *El Tinglado* (una parrilla/bar que ofrecía música en vivo y ciclos de *jam*) y, con el cierre de este lugar en 2018, pasó a realizarse en una sala de ensayo, luego en un bar y finalmente en un local de música del barrio porteño de La Boca. Incluso, como se verá más adelante, sus músicos organizadores se convirtieron en actores claves que pasaron a articular con el área de cultura municipal<sup>17</sup>.

Por la inestabilidad de los espacios de música en vivo, que abren o cierran por falta de habilitación o 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 de socialización. *Blues en Avellaneda* para muchos/as músicos/as y habitués es un espacio donde se reconocen, socializan, se apropian del lugar y lo habitan. Pero esta forma de habitar, en el caso local, no siempre 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 para 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.

Teniendo en cuenta las desigualdades que perjudican a los/as músicos/as independientes al momento de difundir, grabar, distribuir y tocar su música, Lamacchia (2012) propuso la intervención del Estado por medio de políticas públicas que defiendan la diversidad y la producción local e independiente de la música. Otros/as autores/as (Quiña y Moreno 2016; Quiña et al., 2019) asumen que en el nuevo siglo, atravesado por la noción de cultura como recurso (Yúdice, 2002), 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. Sostengo que el mundo del rock avellanedense presenta particularidades que tienen que ver con la falta de oportunidades y con la gestión autónoma, muchas veces de forma artesanal y no profesional, que se sostiene gracias a la existencia de vínculos colaborativos entre los/as músicos/as y quienes integran el mundo del rock local. En esta trama la intervención del Estado asume importancia central, mediante su articulación con organizaciones de mu-

---

17 A partir de aquí se la nombrará también como Dirección de Ciudadanía Cultural o DCC.

sicos/as y la elaboración de políticas culturales dirigidas a la actividad musical.

## **2. Acción colectiva, cooperación y reivindicación de derechos**

El contexto marcado por la crisis del 2001, la crisis de la industria musical y la tragedia de Cromañón impulsó el crecimiento de la organización colectiva y la movilización de artistas independientes y/o autogestionados/as; quienes, afectados/as por la falta de espacios y por las condiciones desfavorables de producción, circulación y difusión, comenzaron a relacionarse con el Estado desde la confrontación, la demanda y el diálogo (Infantino, 2019d). En este escenario de disputa política colectiva se destaca el caso de los/as músicos/as independientes<sup>18</sup> y el proceso histórico político que derivó en la elaboración y aprobación de la Ley Nacional de la Música: un hito en los procesos de acción colectiva, movilización, organización y participación política de los/as artistas, que motivó a otros colectivos artísticos a demandar reconocimiento, políticas y recursos al Estado. En este sentido, 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).

Si bien el Estado y los/as músicos/as de rock han entablado diferentes vínculos a lo largo de la historia argentina; diferentes autores/as (Lamacchia, 2012; Flachsland, 2015; Provéndola, 2015; Cingolani, 2019) coinciden en señalar que, desde mediados de la primera década del presente siglo, se ha redefinido la relación orientándose hacia un progresivo acercamiento y una disminución en la desconfianza de los/as artistas hacia lo estatal. De este modo, y desde nuevos parámetros, los/as artistas se implicaron en acciones colectivas y políticas a fin de impactar en la realidad social y obtener medidas que les beneficien.

Con ese escenario de fondo, focalizo en el caso particular de la ciudad de Avellaneda donde el vínculo entre músicos/as (autoidentificados/as con el rock y la autogestión) y el Estado municipal se profundizó, siendo el caso de la UMA evidencia de ello. El surgimiento de la UMA se inscribe en un contexto de desigualdad de oportunidades y de movi-

---

18 Sobresale la experiencia colectiva inédita de la Unión de Músicos Independientes (UMI), que se convirtió en un interlocutor para el Estado y para entidades colectivas (Lamacchia, 2012).

lización de los/as artistas, en vínculo con la Ley Nacional de la Música y con el municipio local. Este último, en 2012 lanzó el programa municipal *Arde Rock* –para promover las presentaciones en vivo y grabar compilados de bandas–<sup>19</sup>, alrededor del cual varios músicos se fueron organizando. En palabras de un músico de la Comisión Directiva de la UMA: “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” (45 años, 2017). Tal como observé, en diferentes actos o actividades de la UMA, quienes integran su Comisión Directiva insisten en señalar este vínculo y el apoyo brindado por el municipio y el intendente.

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). Su conformación se vincula con la participación política de los/as músicos/as y con el papel político-público que adquirieron. En suma, 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); y entiendo que estas experiencias asumen una posición dentro de una gestión.

Es de destacar que la DCC mantiene un dialogo y vinculo privilegiado con los colectivos de artistas, pero también abre espacios de participación y dialogo con los/as artistas locales. Sobresale aquí el Foro de Cultura y la Mesa de Gestión y Coordinación de Actividades Musicales de Avellaneda, iniciativas municipales que buscaron fomentar el trabajo organizativo y colectivo de los/as artistas locales durante 2017 y 2018. Considero que la política cultural de la DCC se enmarca en el paradigma democrático y participativo (García Canclini, 1987; Nivón Bolán, 2006; Bayardo, 2008), pues integra a un conjunto de artistas y colectivos a los cuales ofrece espacios de escucha de sus demandas y de participación en la elaboración y realización de políticas culturales. Además, la *cooperación*, el *compromiso* y la *transformación social* son categorías nativas centrales tanto para la UMA –y otros colectivos– como para la DCC, puesto que apelan a las nociones de participación, acceso e inclusión.

---

19 A la fecha cuenta con cuatro ediciones, las dos primeras con carácter de concurso (2012 y 2013) y las siguientes como festival de música en vivo (2015 y 2021). Tiene como requisito de inscripción que al menos la mitad de los/as integrantes de la banda sean de la ciudad.

A la vez, 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. Pero también se observa en la conformación en 2018 del Frente Cultural “María Remedios del Valle”, un colectivo de artistas militantes integrado en su mayoría por jóvenes trabajadores/as municipales que militan para la gestión municipal y contra el neoliberalismo (al cual vinculan con las gestiones macristas). En 2019 el Frente pasó a aglutinar a diferentes colectivos artísticos, entre estos la UMA. Estos, en coordinación con la gestión, pasaron a accionar de forma conjunta con el propósito de “militar la campaña” electoral y generar adhesión política y reclutamiento militante<sup>20</sup>. Como se verá, otros procesos más actuales evidencian el protagonismo asumido por los/as músicos/as locales, a saber: las demandas realizadas por mujeres músicas por espacios de participación y las de un grupo de músicos por espacios para tocar durante la pandemia.

Como colectivo de músicos/as autogestionados/as de rock, la UMA busca defender los derechos de sus músicos/as, fomentar la actividad musical autogestionada local, mejorar sus condiciones de producción y obtener espacios para tocar en vivo. Y lo hace mediante la cooperación, la movilización, la participación y la organización colectiva de sus integrantes, pero también articulando con la DCC, a través del diálogo, la negociación y asumiendo una militancia política alineada con la gestión local. En este trabajo articulado, la UMA vehiculiza demandas del sector y busca obtener políticas culturales pensadas para y por los/as músicos/as. Por su parte, la Municipalidad brinda oportunidades a los/as músicos/as locales poniendo a disposición la radio, el estudio de grabación, el Teatro y los espacios de formación y de música en vivo. De este modo, los/as músicos/as organizados inciden en la toma de decisiones y participan en la elaboración y realización de programas municipales, los cuales actúan articuladamente facilitando instancias para grabar, acceder a la difusión y tocar en vivo en espacios con equipamiento profesional, personal idóneo y con afluencia de público.

Aunque se conformó como un colectivo de músicos (varones) identificados con el rock, con el tiempo integró a algunos artistas de folclore, cumbia y tango y a algunas mujeres músicas. Sus integrantes tienen entre 23 a 60 años; la mayoría tiene más de 30 años y quienes integran su Comisión Directiva sobrepasan los 40. En general, expresaron que

---

20 Un desarrollo más profundo sobre estos espacios de participación se encuentra en mi tesis doctoral (Saponara Spinetta, 2021).

hacen música desde temprana edad, de forma *amateur* y manifestaron tener un vínculo no profesional con la música. Si bien algunos/as expresaron tener trabajos vinculados con lo musical, es el caso de quienes trabajan asistiendo en tareas de sonido en el área municipal (básicamente algunos miembros de su Comisión Directiva) o en emprendimientos privados (como salas de ensayo, locales o bares de música en vivo), la mayoría suele generar ingresos en otras áreas de la actividad económica. A su vez, en general, no refirieron tener vínculo con la educación universitaria.

En la Comisión Directiva de la UMA<sup>21</sup> 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 finalmente toman 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 a las bandas que cubrirán los 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). Tal como advertí, varios músicos/as criticaron el accionar informal de la UMA, lo improvisado de sus reuniones y hasta alegaron que en las reuniones sólo se juntan a tomar bebidas alcohólicas. En esta línea, una música que dejó de participar expresó:

fuimos un par de veces, pero no me gustó. Estar hablando de lo que te corresponde como músico y tomando 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 no quiero mandar un mail, quiero que me digas cómo sacar un turno, “na dale, vos mándame un mail que yo lo arreglo” (30 años, 2016).

---

21 La cual se renueva con frecuencia, aunque los roles de los/as músicos/as no terminan de ser claros, esto se vincula con la informalidad de la organización. Recién en 2017 el presidente de la UMA, para regularizar cuestiones legales, propuso que el colectivo funcione como asociación civil (notas de campo, 2017).

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” (36 años, 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 municipales y, de este modo, reducen a la UMA a un mero agente organizador de eventos musicales del municipio. 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. Y es que 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, colaborando en diferentes espacios (con escenario, equipos y personal técnico) destinados a la presentación de bandas locales. Sobresalen los recitales en el Parque Dominico, desde el año 2014; los shows en el circuito *Área X*, un espacio recreativo inaugurado en 2015; los ciclos de música en vivo en los barrios y los ciclos en el Teatro Roma: *Puro RockandRoll* y *Nueva Roma*. El primero se realizó durante 2016 y contó con la participación de bandas y músicos/as del rock y blues nacional que fueron teloneados/as por bandas enviadas por la UMA. El segundo fue organizado en 2017 por la UMA, que seleccionó dos o tres bandas por show, según criterios de convocatoria y con la intención de llenar el teatro, y acordó que el 70 por ciento de lo recaudado sea para las bandas; sin embargo, muchos/as músicos/as prefirieron 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. En 2017 toqué allí, invitada por una banda local, y pude experimentar lo gratificante que es actuar en este lugar, lo cual responde a la calidad del sonido, los equipos, las luces y el prestigio que tiene el teatro. Incluso, como algunas bandas lo hicieron, es una oportunidad para grabar material de calidad. Considero que la incorporación del rock a la agenda cultural del Teatro Roma no solo es apreciada por los/as músicos/as, sino que evidencia el interés de la gestión local por el rock y los/as artistas avellanenses.

Me interesa señalar el modo en que la DCC selecciona a los/as músicos/as para los eventos. Tal como observé en el campo, y señalaron 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 cambio, a las bandas nuevas se las destina a eventos más chicos y de carácter comunitario. Según expresó el encargado de gestionar los eventos de la DCC (quien además es militante y 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”, “se trabaja desde la informalidad, porque no ponemos un cartel convocando, porque los músicos ya están” (2019).

No obstante, el consultado remarcó que los/as músicos/as tienden a expresar desconocimiento sobre las oportunidades y los espacios municipales que se les ofrece<sup>22</sup>; a la vez que reconoció limitaciones que la gestión tendría para convocar a todos/as los/as músicos/as, dada la falta de personal o espacios para contener toda esa demanda. También señaló una articulación constante entre la DCC y las organizaciones de músicos: “la única forma de saber lo que demanda la comunidad es hablar con las organizaciones, hablar con el territorio” (2019), a lo que añadió: “también nos exigen y nos dicen: «necesitamos más espacios para tocar en los distintos territorios» o nos hacen propuestas” (idem). 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. 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 (idem).

---

22 En esta línea expresó (2019): “el 90 por ciento 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”, “hay una comunidad ignorante que no golpea las puertas. Es tan simple como acercarse y preguntar: ¿cómo puedo hacer para tocar?”. Además, 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”.

De forma análoga, el director de la DCC, quien además es el referente del Frente Cultural, señaló una relación abierta y de cercanía entre la DCC y las organizaciones 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 encuentran o vienen acá a hablar... y el que encara todo eso es él, que entiende el código del músico porque es músico”.

La UMA también tuvo un espacio en la radio municipal con *UMA en EL AIRE*, el programa informaba sobre las actividades de la organización y del municipio y difundía a artistas locales. La difusión radial, pese a 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” (30 años, 2016). En la práctica los/as músicos/as autogestionados/as no acceden, por lo general, a las radios más masivas o a los espacios televisivos que tienen un afán de lucro (Lamacchia, 2012); según una música: “hay que tener mucha plata para girar en radios grandes, es un monopolio gigante” (34 años, 2019). En mi trabajo de campo, estando a cargo de un programa radial, comprobé que algunos/as músicos/as locales tienden a menospreciar muchos espacios radiales alternativos y a desaprovechar estas oportunidades accesibles y gratuitas de difusión, incluso suelen faltar a entrevistas pautadas de antemano.

Por otro lado, en el estudio de grabación municipal, que brinda infraestructura, equipamiento y asistencia profesional para que artistas y bandas locales graben material de forma gratuita, la UMA ha participado seleccionando bandas y artistas y planificando la agenda. En general, los/as músicos/as valoraron esta oportunidad: “fui a grabar y la verdad que es un estudio impecable”, “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 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 durante dos días en 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 difundirlo, en 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 pidió no formar parte de dicho material. Vinculo esto con la preferencia que noté en muchos/as músicos/as locales por el sector privado y el desinterés o menosprecio por ciertas oportunidades públicas y gratuitas.

En líneas generales, el trabajo articulado entre la UMA y la DCC 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 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, La mayoría de los/as músicos/as locales, independientemente de si participan o no en colectivos, reconocieron un acercamiento válido y novedoso entre los/as artistas de rock avellanenses y la gestión municipal, al cual vincularon con las políticas culturales que la gestión local dirige a la actividad musical. Según un ex miembro: “UMA me ayudó al principio a tocar en lugares públicos como el Parque Domingo, fechas con repercusión de gente” (35 años, 2018). También reconocieron el espacio que se le da a los/as músicos/as organizados/as, a quienes se les brinda un lugar en la toma de decisiones. Además, señalaron diferencias con gobiernos anteriores y/o de otros municipios de la zona, donde los/as músicos/as no asumen un papel tan protagónico en

la gestión cultural<sup>23</sup> o incluso son perseguidos/as y/o criminalizados/as<sup>24</sup>, como ocurre con el arte callejero en muchas ciudades. En este sentido, un músico expresó:

los equipos de la municipalidad, el teatro Roma que te ponen a 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 (miembro de UMA, 38 años, 2016).

A su vez, muchos/as artistas señalaron un cambio de época que vincularon con el kirchnerismo. Tal como refirió un músico:

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 solo a nosotros, nos pusieron en lugares de privilegio. En los noventa 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 doce años (43 años, 2016).

Los/as entrevistados/as coincidieron en señalar un acercamiento entre el rock y el kirchnerismo, debido a sus políticas que han interpretado

---

23 Me interesa incluir las experiencias de dos músicos/as autogestionados/as de otros municipios. Ambos son líderes de bandas de rock que suelen tocar en Capital Federal y al momento de las entrevistas tenían 34 años (2019). Uno refirió haber entablado un vínculo con la Dirección de Eventos de su Municipio (Vicente López), a través de un concurso –para bandas *under* que debían enviar, de forma *online*, material grabado y una reseña– que su banda ganó en 2017. Desde ese momento ha sido convocado por el municipio para diferentes actividades, aunque en general sin remuneración. Esta convocatoria para cubrir eventos se da mediante el contacto *online*, y la persona que contacta nunca es la misma. El otro músico (de Lomas de Zamora) participó en actividades del municipio: en plazas, por intermedio de un conocido y músico que trabajaba en cultura, y en el Teatro Fiorito, a través de una chica de la municipalidad que le consiguió la fecha. La última experiencia no fue grata, pues el sonidista estaba mal predispuesto, el horario era estricto y debió llevar equipos. El músico señaló que, pese a insistir, nunca pudo tocar en el Teatro Municipal de Lomas, donde “tocan los amigos del contacto”, “hay un grupo de bandas a las que siempre se les da el lugar”. Aquí, advierto que las críticas con respecto a quienes tocan en espacios más buscados son similares a las que priman en Avellaneda.

24 La reforma del Código Contravencional porteño, propuesta por el jefe de Gobierno Rodríguez Larreta en 2018, intentó 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 su persecución/criminalización, recomiendo el texto de Cabrera Britos y Vera (2018).

como populares, de inclusión social y de reivindicación de los derechos humanos, y han vinculado con las luchas y los reclamos populares, con el incentivo a la participación política, con el fomento a la educación pública y con la 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” (34 años, 2016); y otro ajeno a la UMA dijo:

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 (23 años, 2016).

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, 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, 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 (músico ex miembro de UMA, 35 años, 2018).

Nunca vi un gobierno más identificado con la juventud que el de 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 parecido a Perón (músico miembro de UMA, 35 años, 2018)<sup>25</sup>.

---

25 Pese a lo dicho, algunos músicos establecieron diferencias entre la gestión de Néstor Kirchner y las de Cristina Fernández. Observé una insistencia en asignarle atributos ne-

### 3. Acción militante en articulación con la gestión municipal

A diferencia de la UMI, la UMA sí se alineó con una organización político-partidaria, y así lo expresó públicamente. Se relacionó de forma diferencial con los diferentes gobiernos: articuló con el kirchnerismo y se opuso a las gestiones de Mauricio Macri y María Eugenia Vidal. Durante el periodo 2015-2019, el gobierno municipal continuó sosteniendo los programas dirigidos a la actividad musical, pese a la disminución presupuestaria destinada a promover el desarrollo cultural y artístico; lo cual, en reiteradas oportunidades, fue apreciado por los/as mismos/as músicos/as. En general, han considerado que el Gobierno de Mauricio Macri atenta contra la actividad musical; según un miembro de la UMA:

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 que te pone un estudio a disposición para grabar. 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 (38 años, 2016).

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 colectivos de artistas, de sus edades y géneros). En esta línea, tendieron a expresar: 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", "nació para ir contra la política. Es revelarse contra lo impuesto, luchar, enfrentarse a injusticias". Por lo expuesto, considero al rock como una práctica social performativa e identitaria que insiste en construirse mediante discursos que sostienen el mito "resistente y contestatario"<sup>26</sup>, aunque en realidad

---

gativos al segundo mandato de Cristina Fernández, los cuales se dirigen a descalificar su personalidad caracterizándola como provocadora, altanera, soberbia, autoritaria; aun así, los/as entrevistados/as expresaron intención de volver a votarla.

26 Un músico ajeno a la UMA expresó: "el rock siempre va a ser contestatario porque si no, no va a ser rock" (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 revolución, sea contestatario, como lo que siempre fue, porque el rock argentino no nació pop rock, sino como composición

no posee actitudes inherentes y/o propias. Y entiendo a las identidades, precarias, inestables y contingentes, como representaciones construidas discursivamente, mediante la oposición, que producen prácticas en contextos específicos (Hall, 2003).

La actitud contestataria que le asignaron 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 dos mil, hubo una explosión social, después bajó, ahora volvió porque estamos siendo excluidos socialmente” (35 años, 2018). De este modo, los/as consultados/as tendieron a dirigir discursivamente la oposición a ciertos partidos y/o gestiones de gobierno, que vincularon con medidas neoliberales e ideologías de derecha. En tanto, justificaron el acercamiento hacía el kirchnerismo, aunque reconocieron como casos excepcionales el de bandas críticas como *Las Manos de Fillipi* o *Cadena Perpetua*. En este sentido, un joven músico expresó: “Se acercó porque algo bien estarían haciendo 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” (23 años, 2016).

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 del mercado), resinifiquen la relación en términos de demanda política, y ya no sólo 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 incluso demandan insistentemente su intervención<sup>27</sup>. Pero, a pesar de que se organizan, abren canales de diálogo con el Estado, expresan opiniones políticas de adhesión al kirchnerismo, realizan prácti-

---

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” (34 años, 2016).

27 Si bien los/as músicos/as de la UMA remarcaron ser una agrupación independiente, reconocieron que el contexto político del kirchnerismo los ayudó y apoyó. De este modo, se han posicionado políticamente como kirchneristas, pues estos gobiernos, según expresaron, incluyen a los músicos en la agenda pública y fomentan la actividad musical, ofreciendo lugares para tocar (notas de campo, 2016).

cas 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 tienden a resignificar 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 y posicionamiento político. 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”.

En el caso de la UMA, 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<sup>28</sup>. Pero también existe un compromiso que se evidencia en la participación política y en las experiencias militantes que encarna el colectivo, específicamente quienes conforman su Comisión Directiva, se vinculan laboralmente con el municipio y se consideran militantes. 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. Este grupo asume una militancia político-cultural alineada con la gestión municipal, participa en sus actos, marchas y actividades políticas e interviene fiscalizando mesas durante los comicios. Sin embargo, muchos/as músicos/as que se vinculan con la UMA no se autodenominan militantes, pues para algunos/as independencia es no estar pegados a partidos políticos, “no sectorizarte”; cuestiones que se vinculan con los mitos que pesan sobre el rock.

Es de destacar que la mayoría de los/as entrevistados/as son o fueron miembros de la UMA. Algunos/as 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 y manifestó apoyar el vínculo entre el rock y la gestión<sup>29</sup>.

---

28 Provéndola (2015) señaló una “politización del rock”, en este proceso los músicos expresan simpatías partidarias o ideológicas –lo que se amplía hacia todo el arco político–. En esta línea, un músico local 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” (miembro de la UMA y de la Agrupación Eva Perón, 50 años, 2018).

29 Se destaca también el caso de músicos/as que expresaron interés en militar políti-

Ahora bien, la Comisión Directiva de la UMA es el sector más politizado, que se presenta como el ala política de la organización 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). Los/as músicos/as de la Comisión insistieron en afirmar que ser miembros de una organización de músicos supone asumir un compromiso político de tipo militante; asumir una militancia que tiene que ver con la lucha por los derechos de los músicos, más allá del mero hecho de tocar en vivo.

La cercanía entre la UMA y el kirchnerismo no es sólo de índole política sino que también geográfica, pues La *Fondita* (el bar donde se reunían en sus inicios) se ubicaba a una cuadra de la sede central de la Agrupación Eva Perón<sup>30</sup>, tal como la nueva sede de la UMA (que además comparte edificio con la DCC). Esta cuestión viene a facilitar el contacto de sus integrantes con la militancia y con las autoridades municipales. Según un miembro de UMA y de la Agrupación Eva Perón:

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 (...) 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 (38 años, 2017).

En cuanto a la convocatoria de la UMA para las actividades y los actos políticos, algunos/as músicos/as explicaron que se hace durante las reuniones y mediante redes sociales o grupos de *Whatsapp*, siendo

---

camente. Una ex integrante de la UMA expresó: “me gustaría militar en una organización popular, a favor del pueblo, de la gente más humilde, luchar contra la derecha” (35 años, 2019). En tanto, otra ajena a la UMA refirió: “iba a empezar a participar en UMA, pero mis tiempos son acotados ( ) fui a un encuentro de UMA porque a los músicos talleristas nos invitaron desde cultura” (23 años, 2019). Sin embargo, tendieron a expresar que sí concurren a manifestaciones políticas: “me manifiesto en marchas, pero no tengo tiempo para estar en alguna agrupación” (ex miembro de UMA, 35 años, 2018).

<sup>30</sup> 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*.

las comunicadas por redes sociales las que llegan a mayor cantidad de personas<sup>31</sup>. 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.

Ahora bien, me interesa señalar que, en el marco de mi trabajo de campo durante 2016 y 2019, observé, presencié y participé en diferentes recitales protagonizados por artistas locales, nacionales e internacionales. En estos, frecuentemente escuché el cantico “Mauricio Macri la puta que te parió”. Pude observar un sentido de comunidad y de unión que trascendió ciertos posicionamientos y llevó a que músicos/as y público de diversas clases sociales y portadores de diferentes ideas lo cantaran al unísono. En diferentes bares, locales de música, festivales y conciertos masivos lo he escuchado, aunque también en otros espacios y actividades (deportivas, recreativas y/o culturales). Así advertí 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 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 que se vinculan con la cultura tienden a expresar adhesión y 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 electoral de 2019 cuando, a través de comentarios publicados en redes sociales, muchos/as artistas tendieron a expresar oposición hacia las gestiones del macrismo y apoyo a la gestión del intendente local.

En este escenario, la UMA acompañó al gobierno local (en actividades, marchas y encuentros) e impulsó a los/as músicos/as a participar

---

31 Al igual que la UMI, la UMA cuenta con un área de comunicación que se ocupa de la prensa y de difundir novedades, convenios y actividades, y lo hace a través de redes sociales y grupos de *Whatsapp*. Cuenta también con un listado de medios con los que articula y convenios con radios alternativas, empresas, etcétera.

en la movilización y militancia política. Por su parte, el Frente Cultural tomó activa intervención en el espacio público, mediante intervenciones artísticas y políticas que buscaron movilizar contra las gestiones macristas y generar adhesión militante para “militar la campaña”. La búsqueda de cooperación, de oposición frente al macrismo y de movilización fue exitosa. Pues en el campo observé que muchos/as músicos/as que antaño criticaron el accionar político y militante y la forma de cubrir eventos de la UMA (por priorizar a un grupo selecto de músicos y bandas), durante el año electoral se han acercado a la causa militante del colectivo y han participado en acciones encabezadas por el Frente y en actividades musicales y político-militantes de la UMA.

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 y problemas 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” (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” (idem). 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 (idem).

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. Entiendo a la politización como un horizonte o potencial constitutivo de cualquier práctica o vínculo social (Bonvilliani et al., 2010). En esta línea, pienso el carácter político de la UMA y del Frente Cultural, pues superaron lo individual y se produjeron a partir de la organización colectiva, adquirieron visibilidad pública al dirimirse en el espacio público, expresaron un conflicto antagónico y formularon demandas y reclamos con carácter público y contencioso. Y lo hicieron con el objetivo de transformar y mejorar la realidad, mediante la articulación con el Estado. De este modo, entiendo que la acción colectiva de estos grupos tiene sentido político, pues fue asumida como “la capacidad de afectar y participar en una construcción social” (idem: 10). Retomando a 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” (idem: 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 pude leer la politicidad del arte y el uso de la cultura como recurso para cuestionar y para generar oposición hacia las gestiones del macrismo.

La resignificación del Estado como terreno de disputa y herramienta de cambio social fue 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 a través del 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 dedicar-

le esfuerzo y tiempo militante” (Vommaro, 2015: 44). Parafraseando a Vommaro (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 se presentan como base de apoyo de los gobiernos en cuyas políticas o instituciones participan. De este modo, el activismo que encaran estos colectivos artísticos/militantes y sus vínculos con el Estado pueden ser entendidos 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 considerados como un puente entre los/as artistas y el Estado 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 (que nació como una modalidad de organización colectiva y participativa promovida por y desde la DCC) y las organizaciones que pasó a nuclear articularon y confluyeron en la movilización política desde el discurso de la resistencia. Desde este espacio se apeló a la unión, a la organización y al trabajo colectivo y militante para “hacerle frente al macrismo” y ganar las elecciones. Incluso, en un plenario del Frente, el intendente apeló a la cuestión militante, al rol de la cultura y la necesidad de trabajar en las organizaciones. En tanto, en ese acto, el presidente de la UMA 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”, “es momento de unimos 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).

En el periodo, la UMA (mayormente quienes integran su Comisión Directiva y/o asumen la militancia política como propia) participó en actos y actividades partidarias, marchando, fiscalizando mesas en los actos electorales, difundiendo y convocando a sus integrantes mediante reuniones y redes sociales. Concluido el recuento de votos en las elecciones presidenciales del 27 de octubre de 2019, el Frente Cultural

y la UMA (y también diferentes colectivos, organizaciones políticas aliadas 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<sup>32</sup>.

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 quienes conforman su Comisión, se encontraron en la UNDAV por la tarde. Allí concurrí y, entre charlas y cantos, viajamos en una camioneta hacia la plaza. Una vez en la plaza los/as integrantes de la UMA se fueron acercando para presenciar los espectáculos de música en vivo. De este modo, noté que muchos/as músicos/as locales asistieron al festejo de forma independiente y/o autoconvocada y, en comparación con el festejo del 27 de octubre, la UMA tuvo limitada capacidad de convocatoria. Pues, pese a apoyar la causa, muchos/as músicos/as tendieron a mostrarse reacios a marchar con la UMA. En tanto, en el caso del Frente observé una convocatoria ampliamente superior en términos numéricos y que movilizó a personas de diversas edades y provenientes de diferentes ámbitos culturales y educativos. He aquí 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.

Por último, me interesa focalizar en las trayectorias de algunos/as militantes del Frente, que son artistas, trabajadores/as municipales y/o funcionarios de la DCC, a fin de visibilizar como se da el cruce entre actividad cultural/artística, militancia y trabajo en el Estado local. En 2019, realice entrevistas a dos trabajadores de la DCC y a una trabajadora de un Punto Cultural. Las tres personas se dedican a la música (en vínculo con el rock) y a la militancia desde la adolescencia y expresaron tener trayectorias militantes previas al Frente, relacionadas con el arte, la cultura y la educación. En este sentido, se encuentran recreando saberes militantes previos.

El primero (27 años) 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 institucio-

---

32 Observé varias manifestaciones públicas de artistas que expresaron alegría por las definiciones, e incluso en redes sociales se refirieron al intendente –quien se impulsó por una inmensa mayoría– como: “el mejor intendente del mundo”.

nes 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 empezó a tocar la guitarra 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. En ese espacio tomaba clases de música y compartía reflexiones sobre lo que acontecía en esa época (año 2007). Dos años más tarde, comenzó a dar clases de guitarra en un espacio militante y de educación popular.

Ahora me centraré en el recorrido militante del director de la DCC (30 años), 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”<sup>33</sup>, cuando comenzó a involucrarse en los centros culturales: “empezamos a vincularnos no como una militancia política tradicional sino más vinculado a la cultura pero con una posición muy clara”. En 2011 se incorporó formalmente a la militancia política partidaria con la conformación de la Juventud Peronista Descamisados sede Avellaneda. Señaló que en 2017 se conformó el Centro Cultural *Alas del Sur* “un proyecto construido con amigos y amigas”. Vinculó su militancia con cuestiones culturales y la encuadró en una organización política. Él manifestó militar y movilizar por la causa del pueblo, por “una patria libre, justa y soberana”.

Por su parte, la música (23 años) estudia en la EMPA, milita en un Frente de Estudiantes de Artística y en el Frente Cultural, da clases de canto en un Punto Cultural —en condición de mensualizada— y participó en el Foro de Cultura y en la Mesa de Música. Su vínculo con la música comenzó desde chica por su entorno familiar, pues su padre es guitarrista y estudió en la EMPA. Señaló que a sus 12 años la muerte de Néstor Kirchner (y el ataque de los medios hegemónicos) la impulsó a militar, a partir de allí integró diferentes agrupaciones kirchneristas. Además,

---

33 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 dicho contexto se generó un 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). La Resolución quedó sin efecto luego de pasar por el Senado.

expresó asumir tareas militantes como parte de la gestión, dado que ha militado en la Eva Perón y actualmente en el Frente Cultural.

En estos relatos registré que el arte, la cultura, la política y la militancia son entendidas como herramientas de transformación social. Los/as integrantes del Frente 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 macristas, además de crear adhesión y reclutamiento militante en vistas a las elecciones presidenciales del 2019.

#### **4. Consensos, disputas y lucha por el acceso a las políticas culturales**

Entiendo que la UMA interviene en el entramado de construcción, elaboración y desarrollo de políticas culturales con el objetivo de fomentar y mejorar la actividad musical local, en especial la música en vivo, aunque también la grabada. En esta trama, el municipio brinda recursos, posibilidades, lugares y logística para generar un circuito en el que los/as artistas locales puedan tocar en vivo (en espacios públicos y algunos masivos), grabar su material, obtener difusión y participar, vincularse y cooperar con otros/as músicos/as. A su vez, genera un espacio de diálogo con los/as músicos/as, 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. Esta articulación entre los/as músicos/as organizados/as y el municipio contribuye a mejorar la situación de los/as artistas, aunque considero que no la resuelve. 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 este sentido, se generan nuevos conflictos y tensiones en función del desigual reparto y acceso a las oportunidades y se profundizan algunas contradicciones entre los discursos y las prácticas de los/as mismos/as músicos/as.

En el campo advertí 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) muchas veces es rechazada por quienes aspiran a *telonear* a bandas reconocidas en espacios multitudinarios (como *Área X*, el Parque Dominicó o el Teatro

Roma)<sup>34</sup>. Los/as músicos/as tienden a valorizar 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 ofrecieron 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.

Muchos/as integrantes de la UMA expresan simpatías partidarias y asumen una militancia política en la gestión. Mientras que en la Comisión Directiva lo hacen de forma total y, además, ciertos/as integrantes se vinculan laboralmente con la gestión municipal, algunos asumen tareas en el área de sonido o prestan servicios en actividades y eventos municipales. En este sentido, los eventos musicales municipales cuentan con la participación artística de los/as músicos/as de la UMA y con el desempeño laboral de los/as artistas que integran su Comisión Directiva, quienes mantienen un vínculo privilegiado con las autoridades municipales. Sobresale el caso de *Mamabirra*, la banda del presidente de la UMA (y de otros miembros de su Comisión que, además, trabajan para el municipio), que ocupa un lugar privilegiado en los eventos municipales. Lo dicho es señalado y criticado por muchos/as músicos/as (que tienden a identificar a la UMA con la banda *Mamabirra*) que no logran acceder a los eventos más masivos y valorados y acusan a la Comisión Directiva de la UMA por acapararlos.

La 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. Estas personas 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 de igual forma a los programas y recursos municipales. Según un músico ajeno a la UMA:

---

34 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 plazas* se realiza en barrios periféricos. Lo mismo ocurre con la actividad musical en espacios privados, pues los más concurridos se ubican en las zonas más céntricas. Estas son otras variables que influyen en las predilecciones de los/as artistas.

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 (36 años, 2016).

Los desacuerdos (Rancièrè, 1996) y tensiones se ligan con la organización interna de la UMA. El posicionamiento político partidario que asume fue algo que, desde sus inicios, generó asperezas en ciertos/as músicos/as, propiciando el alejamiento de quienes inicialmente participaron en su gestación, pero 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. En la misma línea, en varias oportunidades 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 a la UMA como una agrupación política/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 apoyamos a una gestión peronista” (notas de campo, 2018). 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). En base a estas posiciones, sostengo que 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 permitirles acceder a mejores condiciones. Por su parte, si bien muchos/as músicos/as, algunos/as integrantes y otros/as ajenos/as al colectivo, coincidieron en apoyar las políticas kirchneristas, a veces tendieron a criticar 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).

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. Y si no me das nada anda a cagar, morite ( ) yo te difundo, vos apóyame” (32 años, 2016). Y si bien muchos/as músicos/as opinaron estar a favor de ese vínculo (siempre que 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” (38 años, 2016); con respecto a la segunda, algunos/as dijeron que el arte no tiene que ver con la política<sup>35</sup>, 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” (miembro de la UMA, 35 años, 2018).

Del análisis de las opiniones de los/as músicos/as 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 entiende lo político como una posición militante: tocar “para” el intendente y “dar el aguante”<sup>36</sup> sobre el escenario. Otro lo entiende

35 Observé un primer cambio en la posición de indiferencia hacia la política en 2017 y otro, exponencialmente mayor en 2018, cuando los/as músicos/as coincidieron en expresar que el rock y la política se vincularían por el malestar que provocan las medidas y políticas del macrismo.

36 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 de por sí 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 y disputas al interior del mundo del rock. En esta línea, coincido con Alabarces et al. (2008)

como una lucha por causas nobles más allá de lo partidario. Y el último 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 (solo un músico afirmó haber tocado para el PRO<sup>37</sup>).

Los/as músicos/as entrevistados/as tendieron a señalar que con el kirchnerismo el rock se vinculó con la militancia, aunque muchos/as separaron al artista del/la militante. En palabras nativas: “muchos pibes que están en bandas son militantes”, “el kirchnerismo 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 militancia”. En estas opiniones subyace la comprensión de dos formas de hacer política, como bien expuso un músico (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 incluyen y se involucren.

Pese a que expresaron sentirse identificados con las gestiones kirchneristas, algunos/as músicos/as no estarían 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 *rock* y meterte desde ese lado, no. Si querés militar milita, pero no desde tu rol de músico” (42 años, 2016). Hay quienes criticaron cierto “aprovechamiento” de los/as músicos/as por parte del

---

en entender que la discusión sobre los significados resistentes y opositivos del rock debe ser contextualizada.

37 Algunos señalaron: “hoy ni en pedo tocamos con la bandera amarilla 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, fijate quienes tocan. Ya no hay rock, tocan todas bandas que no son de rock” (entrevistas, 2016).

intendente o el interés de algunos/as artistas 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 (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/as músicos/as que entrevisté. En general, los/as entrevistados/as criticaron el lugar privilegiado que ostenta esta banda al ser contratada por la gestión pública para actos y eventos políticos.

*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 (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 paradójico donde se ubican mu-

chos/as músicos/as, quienes se suponen contestatarios pero entienden al hacer musical como algo neutral en términos políticos.

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. Asumo que una de las mayores contradicciones entre lo que desde la UMA se dice y lo que observé y vivencí en el campo tiene que ver con la búsqueda colectiva por recursos y reconocimiento material y simbólico que se plantea desde el colectivo, pues hay estrategias más individuales dirigidas a la búsqueda de beneficios propios o prestigio. 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, los/as músicos/as que no acceden a ciertos espacios han denunciado la arbitraria selección de bandas para los eventos más importantes, la cual creen que responde a intereses de la Comisión Directiva. Según un ex miembro de la UMA: “en el Teatro Roma es más selección con el dedo de parte de UMA” (35 años, 2018). Una música (ex integrante de la UMA) expresó:

No me convence que tengan más renombre 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 si son igualitario para todas las bandas sí. Cuando las oportunidades no son iguales para todos estamos en problemas (30 años, 2016)

Además de criticar el acceso desigual, muchos/as músicos/as acusan desigualdades en cuanto a la difusión municipal que, según refirieron, suele privilegiar a los 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, la DCC y la UMA tendieron a responsabilizar a los/as músicos/as locales por la poca convocatoria (notas de campo, 2018). Otro tanto ocurre con las críticas al municipio por contratar bandas masivas (como *Pez*, *La delio Valdez*, *Miss Bolivia* y *Lo Pibitos*) durante 2018. Ante estas contratacio-

nes, algunos músicos locales habrían amenazado con poner un escenario paralelo, estos fueron atendidos por la DCC que, para resolver el disenso, les permitió *telonear* a una banda masiva. La UMA también intervino en ese reclamo demandando lugares para que bandas del colectivo sean *telonearas* (a las cuales se les habría pagado un *caché*).

Si bien inicialmente la UMA proveía a los/as artistas para los eventos municipales, desde la reinauguración de *Área X* en 2017, la DCC pasó a organizar este circuito encargándose de seleccionar a las bandas. A su vez, se procedió a incorporar la participación de ferias gastronómicas, de emprendedores y productores de cerveza, con el fin de solucionar el problema de la poca convocatoria que generaban los/as músicos/as locales. Si bien se mantuvo la colaboración de la UMA para organizar la programación, se recurrió a otros/as músicos/as como referentes del mundo del rock local (aquí se encuentran quienes habían participado en el Foro de Cultura). En esta línea, según un miembro de la DCC: “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 apostó a una apertura mayor” (2017).

En suma, desde la conformación de la UMA sus/as músicos/as han disputado reconocimiento, protagonismo y participación en el diseño, implementación y gestión de las políticas culturales dirigidas a la actividad. Pero, a partir de 2017 el colectivo debió esforzarse aun más. Pues, desde entonces, la DCC sumó las voces y la participación de diferentes personas que componen el mundo del rock avellanense, lo que generó que la UMA no acapare las oportunidades como antaño. El hecho de que se redujeran las fechas asignadas para que la UMA incluya a sus músicos/as implicó una ardua negociación entre la DCC y la UMA por más lugares. 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). En esta trama, considero que el efecto político que se buscó desde el colectivo es que se reconozca al rock desde la política pública (democrática y participativa), la cual se gestiona de modo colaborativo entre el Estado y los colectivos.

Considero pertinente incluir la voz de un joven músico que retoma varios aspectos tratados en este libro. 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, al año siguiente abandonó –junto con la escuela secundaria–, para 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 ha integrado diferentes proyectos musicales.

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 jornada laboral arrancaba con las *jams* que en esa época eran algo improvisadas. Un año más tarde, pasó a trabajar organizando las *jams*, allí sumó a un fotógrafo y a otras personas. De este modo, pudo incluir el blues y tocar la guitarra en su trabajo: “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 el dueño del bar. Según expresó: “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 importancia de la entrada gratuita, los instrumentos que ofrecía el lugar y el cobro de algunas entradas simbólicas destinadas a los/as artistas.

En cuanto a la Mesa de músicos, refirió 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 formas de involucrar a los músicos con el municipio y como lograr que tengan más facilidades para ejecutar sus tareas. En su momento, propusimos habilitar distintos puntos de la ciudad para que los músicos se puedan instalar gratis y tocar por propinas, eso se llevó a cabo. Creo que se llamó *Veredazo*<sup>38</sup>. 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 (2019).

A partir de allí, este 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

---

38 El programa, que comenzó a funcionar en diciembre de 2017, habilita lugares de la vía pública para el desarrollo de la actividad musical en formato callejero “a la gorra” y provee un aval municipal y una toma de electricidad.

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 Dominicó 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 para que la gente joven se involucre y se interese en la política”.

El músico reconoció el alto nivel artístico de sus colegas avellanenses, 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, destacó 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 (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.

## “Se me acusa de hacer bardo y de ser parte del Rock & Roll”

### *Condiciones en que se realiza la actividad musical autogestionada local, desigualdades, exclusiones y emergencia de nuevos colectivos*

#### **1. Falta de reconocimiento de los/as músicos/as como trabajadores/as de la cultura**

Tal como observé durante mi trabajo de campo, la importancia de la actividad musical en Avellaneda se evidencia en la actividad nocturna que tiene como epicentro a la música en vivo (en bares, locales de música, centros culturales o salas de ensayo), la cual se sostiene gracias a la alta frecuencia con que las bandas y músicos/as realizan sus recitales. Sin embargo, en esta trama no solo prima la ausencia de condiciones formales de contratación, el trabajo impago y la insistencia en recurrir a la colaboración de amigos/as, familiares o parejas –para cubrir actividades de apoyo–; sino que también sobresale la práctica habitual de “pagar para tocar” o “cobrarle a los/as músicos/as por su trabajo”. Por su parte, muchos bares de la ciudad suelen ofrecer acústicos mediante la modalidad del pago “a la gorra”<sup>39</sup>. Estas cuestiones hacen que los/as músicos/as no sean reconocidos/as ni se reconozcan como trabajadores/as de la cultura y que los locales se beneficien con los ingresos que genera el espectáculo en vivo –mediante la afluencia de público, el pago prefijado y la venta de bebidas y comidas–, además de contribuir a la precarización laboral de los/as artistas y del sector en general.

Por otro lado, muchas salas de ensayo, ante la suba de los impuestos y la disminución de la rentabilidad lograda<sup>40</sup>, buscaron otras estrategias

---

39 A veces, como parte de esta modalidad, se tiende a proveer a los/as artistas alimento y bebida, y de forma excepcional un *caché* (según la cantidad de público que asista).

40 Según charlas con personal de salas de ensayo, a muchos/as músicos/as se les

para enfrentar la crisis como brindar recitales, ferias y fiestas con venta de bebidas y alimentos. La situación se complejiza dado que muchas salas no cuentan con las habilitaciones pertinentes. A lo dicho se le suma la práctica más frecuente en Avellaneda: la recurrente participación de los/as músicos/as en zapadas o *jams*. 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.

Otras características son la constante proliferación de bandas, las cuales tienden a cambiar sus formaciones o a desarmarse –al vincularse con otros/as artistas, es frecuente que los/as músicos/as toquen en más de una banda o armen proyectos paralelos vinculados con otros estilos– y 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, cambian de dueños o se convierten en cervecerías artesanales.

Según una Base de Datos de Músicos [documento oficial, 2019], provista por la DCC, 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 integrar diferentes proyectos a la vez. Según este registro, 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/a asociado/a en UMA representa a una banda, por lo cual la cantidad de músicos/as de rock en la ciudad debería de ser 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.

Discursivamente, los/as músicos/as entrevistados/as tendieron a reivindicar la autenticidad, a la cual vincularon con la producción indepen-

---

dificultó abonar estos espacios, por lo que disminuyeron exponencialmente la cantidad de horas destinadas a ensayar e incluso recurrieron hacerlo en otros espacios como sus hogares, los cuales, en general, no están acondicionados para estos fines (notas de campo, 2019).

diente y/o autogestionada, y lo no corrompido por la lógica mercantil. A su vez, en general, se opusieron a lógicas y músicas que consideran comerciales. Lo dicho se vincula con el conflicto constitutivo del rock nacional y la dicotomía comercial/no comercial (Grinberg, 2008)<sup>41</sup>. 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” (35 años, 2018). Sin embargo, observé que tal crítica se contradice con las prácticas y aspiraciones de muchos/as músicos/as, quienes demostraron predilección por tocar en eventos masivos con bandas reconocidas (como los del Teatro Roma o festivales convocantes) o acceder a medios masivos de comunicación, para llegar al gran público (y se han quejado por las faltas de oportunidades para hacerlo); en desmedro de eventos en plazas o difusión en radios locales. Y son estas preferencias las que generan conflictos y asperezas entre los/as músicos/as por las formas en que se distribuyen las oportunidades o se seleccionan a las bandas para ocupar esos espacios.

Los/as músicos/as autogestionados/as de rock avellanedenses, en comparación con los/as de otros centros urbanos (Gallo y Semán, 2015), suelen tener menos disponibilidad de recursos y de formación (e incluso un vínculo diferente con las nuevas tecnologías digitales), precarias formas de difusión (limitadas a las redes sociales) y escasa

---

41 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. A partir del mito fundacional que construyó a los grupos pioneros, Alabarces (1995) señaló la contradicción entre el discurso resistente y antimercantil y la dependencia de la industria cultural. Esta contradicción fundacional quedó establecida, pues el rock nacional pese a hablar de resistencia y rebeldía no pudo construirse por fuera del mercado y de la industria cultural (Alabarces, et al., 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–. Me interesa destacar que la noción de “autenticidad” (al igual que la de independencia y autogestión) ocupa un lugar central en el caso de los/as músicos/as de rock avellanedenses. Por su parte, las experiencias organizativas y de autogestión que, desde la década del setenta, han privilegiado la independencia artística –retomando la tensión entre lo independiente y lo comercial, presente desde los inicios del rock nacional–, como el sello *Mandioca*, la cooperativa MIA e incluso bandas como *Los Redondos* y *La Renga*, son importantes a la hora de analizar las organizaciones de músicos/as, pues, tal como señaló Lamacchia (2012), la UMI continúa una tradición autogestiva iniciada por MIA.

convocatoria. Sin embargo, tocan en vivo de modo regular, la mayoría de las veces sin obtener retribución y debiendo afrontar pérdidas económicas, lo cual se vincula con las cualidades afectivas y no lucrativas que se le tiende a asignar a la actividad musical. Esta forma de concebir la actividad musical lleva a reproducir relaciones laborales de explotación en el sector privado, pues, pese a que muchos/as músicos/as dijeron tener como objetivo que se les pague por tocar, en la práctica suelen manejarse de una forma que les aleja y contradice tal fin. 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.

Quien se encarga de gestionar los eventos de la DCC señaló diferentes programas que contemplan la actuación en vivo. Sobre el Cine Teatro Wilde 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” (2019). También mencionó “los eventos de los orgullos de las localidades”, donde artistas locales *telonean* a bandas grandes (esto había sido demandado por los/as mismos/as músicos/as en el Foro de Cultura<sup>42</sup>); los recitales en plazas, espacios municipales o en la vía pública (como *El Veredazo*<sup>43</sup>); la grabación en el Estudio Municipal y el espacio musical *Estación en vivo*, en el parque municipal La Estación.

---

42 El entrevistado (2019) recalcó la importancia del Foro, cuya síntesis fue: “más espacios para tocar” y “poder *telonear* a artistas grandes”, y expresó: “nosotros habilitamos todos los espacios que teníamos y generamos nuevos espacios para los músicos como La Estación, el Cine Teatro Municipal Wilde”. Por su parte, el director de la DCC expresó que la conclusión que salió del Foro fue que “los músicos son trabajadores de la cultura, tienen que cobrar por su trabajo y tienen que tener las mismas oportunidades que las grandes bandas” (2019). En este sentido, para potenciar a las bandas locales desde la DCC se optó por traer bandas convocantes y sumar bandas locales como *telonearas* (a las cuales se les comenzó a pagar), en vez de hacer un festival sólo con bandas locales.

43 El entrevistado (2019) explicó la falta de interés en este programa pues: “el 80 por ciento 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

Estos programas contendrían lo que, según el director de la DCC, es la mayor demanda de los/as músicos/as: “quieren tocar, no están tan preocupados por la cosa de la retribución económica ( ) la mayoría 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 práctica musical como una cuestión profesional o una salida laboral. Si bien en el Foro los/as músicos/as expusieron la demanda de la retribución económica –y es algo que también la UMA busca–, el entrevistado expuso que en lo cotidiano la búsqueda es tocar:

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. Nuestra concepción es que los músicos son trabajadores de la cultura. De hecho en las *Noches Capitales*<sup>44</sup> el 100 por ciento de las entradas es para los músicos (2019).

Entiendo que 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/as culturales, pues 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. Sin embargo, advertí que, a la hora de relacionarse con el municipio sí demandan retribuciones económicas. A su vez, sobresale el desaprovechamiento de programas municipales no masivos (como *El Veredazo*), los cuales podrían permitirles generar algún recurso económico. 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 quienes no se asumen como trabajadores/as de la cultura. En esta línea expuso:

---

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 la están pasando mal”.

44 Refiere al ciclo de recitales realizados en el Centro Cultural “Alas del Sur”, allí funciona la sede del Frente Cultural y un Punto Cultural.

Teniendo 16 años puedes pensar la posibilidad de vivir de la música. Y si el Estado te propone diferentes herramientas de formación académica y profesional, espacios para 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 (2019).

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. Me interesa retomar mi experiencia con *Outsiders*, mi programa radial donde articulé sociología, rock y trabajo de campo. Para sostener el programa articulé con la cervecería *Bierlife* que me auspició y me permitió ofrecerles a mis invitados/as la posibilidad de tocar en formato acústico a “la gorra” –modalidad aceptada como válida y ofrecida por la UMA y la DCC–. De este modo, pasé a manejar un ciclo de música, asumiendo tareas vinculadas con la organización de eventos, incumbiéndome en actividades monopolizadas por la UMA. Dado que el bar no contaba con sonido, insistí para que se comprara una caja, un micrófono, un pie y un cable y negocié para que se le brindé el espacio, los equipos y un refrigerio a los/as artistas. Advertí, entonces, que faltan propuestas de parte de los/as propios/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 colectivos de músicos/as o del municipio<sup>45</sup>.

En su trabajo sobre el *indie* en La Plata, Boix (2015) ha expuesto: “las bandas relevadas se declararon en contra de la práctica *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 insistentemente asisten a estos lugares colaborando en la perpetuación de la práctica. Advertí que los/as músicos/as tienden a

---

45 Como parte de mi actividad musical local integré una banda que solía presentarse en *Los tres ases* (una pizzería de la ciudad) a “la gorra”. A su vez, en 2019, debuté con mi propia banda, *La Shiryu Rock&blues*, en *Hiddens Bar*, recaudando a “la gorra” una cifra relevante. Experimenté que, ante la falta de retribución económica formal, dicha opción sirve para solventar algunos gastos como los provenientes de viáticos, transporte de equipos u horas de ensayo.

ponderar variables simbólicas más que económicas, pues, pese a que los arreglos no les favorecen, encuentran otras gratificaciones que tienen que ver con un mejor nivel en cuanto a luces, sonido, puesta en escena y/o reconocimiento.

Los/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 ofrece un arreglo que le cobra a los/as artistas para tocar<sup>46</sup>. Esta práctica es aceptada por muchos/as músicos/as dadas las ventajas simbólicas –como el reconocimiento o prestigio– que le otorgan a este tipo de lugares. Para muchos/as, *Mutar* es la oportunidad para sacar fotografías y grabar el recital para luego 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 avellanenses le dan a ciertos espacios.

Como investigadora y música socializada en el mundo del rock porteño, no podía comprender cómo el líder de una banda que yo integraba insistía 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 pérdidas, y ante mis consejos sobre otros lugares donde incluso 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. 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.

---

46 Sobre esta cuestión, 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 ( ) 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” (ex integrante de UMA, 30 años, 2016).

Entonces, tocar en un lugar con buen sonido parece ser otra retribución simbólica para músicos/as 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 consideran “extra musicales”, que ir a la prueba de sonido y tener todo listo para tocar<sup>47</sup>. Es así que autogestionar una fecha ofrece 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 variables como la falta de espacios acondicionados óptimamente, la falta de personal capacitado, etcétera. Pagar para tocar venía a asegurar otras posibilidades, generando otro tipo de ganancias para los/las artistas.

Me interesa profundizar en otra contradicción que advertí, pues algunos/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 que les paguen por tocar en actividades municipales. Si bien estos/as músicos/as no asumen a la música como un trabajo cuando se vinculan con los locales de música de gestión privada, sí lo hacen cuando articulan con el agente estatal y, para obtener recursos, apelan a su condición de trabajadores/as y a la defensa de sus derechos. Incluso 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 mu-

---

47 En general, en las ocasiones en las que los/as músicos/as pueden obtener dinero autogestionando sus recitales deben hacerse 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 (2020). En el caso local, estas tareas pesan sobre los/as músicos/as y a veces pueden realizarse de forma no tan profesional. 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 de 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).

cha competencia entre bandas, son pocas las que colaboran” (miembro de la UMA, 35 años, 2016). 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.

Ahora bien, 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 que permitiera 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, 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 está contemplado por 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). Según el 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).

En 2017 la UMA propuso armar el circuito privado *Tour UMA*, el cual habilitaba una fecha por mes en *La Fondita*, la pizzería *Piedra Libre* y *Bierlife*<sup>48</sup>, en general 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”, “tenemos que empezar a generar dinero porque somos trabajadores del arte” (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. Desde la UMA se pidió cubrir los lugares, se demandó

---

48 Si bien, se dieron ocasiones donde la cervecería ofreció un caché a bandas locales, estas fueron dirigidas muchas veces a los músicos de la Comisión. En este sentido, observé que las condiciones que la UMA ofrece a sus socios/as no son las que su Comisión Directiva prefiere para sus propios proyectos musicales.

organización, participación, apoyo y cooperación de parte de los/as músicos/as: “hay que hacerles el aguante a los músicos, ir a verlos”, “banca la actividad de los compañeros, asistir a los recitales 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); “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). 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.

Si bien la UMA propone a sus participantes trabajar en conjunto, de forma colectiva, cooperativa y colaborativa, observé que en la práctica muchos de los beneficios logrados son distribuidos 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, más como una demanda que como una ética de trabajo. Pues en el campo, y a través de las críticas ya expuestas, evidenció que la *cooperación* y el *compromiso* que se demanda de los/as músicos/as, no es igual al que se le ofrece a las personas que integran el mundo del rock avellanense.

En suma, considero que la intervención estatal fortaleció la organización y participación de los/as músicos/as en la gestión pública de la música, aunque 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 continúa 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 informales, precarias e inestables y el/a artista debe hacerse cargo de las pérdidas económicas generadas. Según una música: “el Estado debe intervenir reconociendo a los músicos como trabajadores y no solamente como personas de entretenimiento que van y ponen un servicio y nada más” (23 años, 2019).

A su vez, 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 en general no cuentan con las habilitaciones pertinentes. En el campo advertí que el municipio no logra regular y controlar los establecimientos de música en vivo, en lo vincu-

lado con los acuerdos entre los/as músicos/as y quienes manejan los locales (estos últimos, suelen asignarle a los/as músicos/as la responsabilidad por 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 olvidate que te paguen un *caché*” (2016).

Por otro lado, las frecuentes multas y clausuras dirigidas a los locales de música en vivo por parte del municipio, así como también la falta de apoyo estatal, perjudica a lugares de gestión privada o colectiva, 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 y *Hiddens* por falta de habilitación municipal, sin contar con ayuda del municipio.

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 han implementado 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 los/as músicos/as tienden a pagar para tocar. Sin embargo, tal como expuse, no hay una política pública dirigida a fomentar la contratación de músicos/as en los locales de música en vivo de gestión privada. Por lo dicho, sugiero la necesidad de implementar estrategias regulatorias que incentiven la adopción de acuerdos con los locales para promover la contratación de músicos/as de la ciudad mediante incentivos fiscales o cierto apoyo del municipio.

## 2. Desigualdades de género en el rock

A lo largo de mi trabajo de campo advertí la amplia presencia masculina en la UMA y la ausencia e invisibilización de identidades disidentes. Si bien, en el colectivo hay mujeres que participan en las reuniones y algunas integran la Comisión Directiva; estas no ejecutan la actividad musical y suelen ser amigas, parejas o familiares de los músicos miembros de la Comisión. Noté también la apertura en el año 2019 de una participación femenina limitada y estratégica, vinculada con el tratamien-

to del por entonces proyecto de Ley de Cupo Femenino y con el contexto de movilización, lucha y visibilización de las mujeres que implicó. En dicho contexto se produjeron tensiones y situaciones conflictivas entre la Comisión Directiva y las mujeres músicas que fueron invitadas a sumarse a la UMA, quienes denunciaron en redes sociales las prácticas excluyentes del colectivo.

A la exclusión por temas partidarios, señalada en el capítulo anterior, se le suma la exclusión por cuestiones de género, aunque sólo fue señalado por las mujeres músicas. Si bien las consultadas se expresaron a favor de que haya una organización de músicos en Avellaneda, criticaron la 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” (música que participa en el Frente Cultural y 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 tomé como un aprendizaje (34 años, 2019)<sup>49</sup>.

Ramos (2010) señaló discriminaciones como la menor inserción de las mujeres en las profesiones musicales, el lugar encasillado que tien-

---

49 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” (34 años, 2019).

den a ocupar como cantantes y la segregación que las aleja de los puestos mejor remunerados y más prestigiosos. Por su parte, Liska (2019) expresó que “los ámbitos del hacer musical son espacios de gran hostilidad relacionada con atribuciones de género y sexuales”<sup>50</sup>, por lo que planteó la necesidad de desmontar la desigualdad estructural que existe en la actividad musical<sup>51</sup> 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, que estableció un mínimo del 30 por ciento de su participación en espectáculos.

Sancionado en noviembre de 2019, la Ley de Cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales 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 musicales. 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). Por su parte, 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). Sostengo que no se ha superado esa extrañeza y trato diferencial, pues continúa actuando en los discursos de los/as músicos/as de rock dentro y fuera del escenario.

Se ha señalado que, durante los años noventa, las alteridades rockeras designaron como “putos” a quienes carecían de “aguante” legítimo (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

---

50 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 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”.

51 Pues al analizar las grillas artísticas de 46 festivales representativos del país (durante 2017 y 2018) comprobó que de las 1605 agrupaciones musicales que participaron durante un año, solo 160 fueron de mujeres o contaron con una integrante mujer.

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” (idem: 79-80)<sup>52</sup>. En los últimos años la situación obtuvo visibilidad pública 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 aun más las desigualdades y violencias de género que atraviesan al rock.

Considero que 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 ocupar un rol de apoyo y/o cooperación ayudando a las actividades musicales, lo cual no es reconocido ni valorado. 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 muchas actividades realizadas se les ha pedido a las mujeres 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 experimenté situaciones en las que músicos varones me invitaron a tocar en algún show o a participar en sus bandas, sin antes haberme escuchado tocar; situaciones similares no son frecuentes entre varones, quienes suelen hacer pruebas mediante ensayos. Considero que es necesario analizar estas situaciones como reproductoras de relaciones de género donde la mujer sólo es tenida en cuenta como elemento exótico y/o accesorio. Los dichos de una música

---

52 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” (idem, 84).

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 (30 años, 2016).

En cuanto a la UMA, pude entrevistar a mujeres músicas que no forman parte del colectivo o que intentaron entrar y, al ver las 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” (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” (33 años, 2019). En general, opinaron que en el rock hay mucho machismo; incluso algunas de ellas 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. Esa es mi militancia, que haya protocolos de género en las bandas, en las organizaciones pequeñas, porque hay mucha violencia” (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, pero, a diferencia de los varones, demostraron un mayor nivel en cuanto a la profesionalización en la actividad. La mayoría estudia o estudió en la EMPA o en profesorado de música y laboralmente se desempeñan como docentes de música en escuelas y/o puntos culturales del municipio. Incluso una de ellas 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” (34 años, 2019). Pese a la más alta profesionalización de las entrevistadas,

observé una recurrencia en la desinformación sobre las políticas culturales dirigidas a la música y sobre cuestiones legales (en coincidencia con los músicos varones), incluso algunas de ellas no estaban al tanto de la aprobación de la Ley de Cupo o de la Ley Nacional de la Música.

Muchas entrevistadas criticaron la invisibilización de las mujeres músicas en los eventos locales, en sintonía con la crítica que se le hace a la UMA por su forma de cubrir eventos (que privilegia a un grupo selecto); según 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” (30 años, 2016). Por otro lado, 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 cubrir un evento organizado y realizado por el municipio, sin ningún tipo de mediación o contextualización al respecto.

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” (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). Teniendo en cuenta que en la banda con la que yo allí ensayaba había dos mujeres músicas más, mientras escuchaba al entrevistado advertía la invisibilización de las mujeres como músicas, pero también como colaboradoras de la práctica musical misma. 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 se les suele asignar. En general, estos roles no sólo no son reconocidos, sino que también suele ser menospreciada la presencia de las mujeres. Sostengo que estas mujeres son parte del mundo del rock local, pero una parte invisibilizada como tal y, sin duda, la parte 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 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 para que las bandas de la UMA toquen y con una zapada de cierre para sus músicos/as —a quienes se les pidió que se organicen e inscriban para participar—. Además, se prometió que se respetaría el cupo femenino con la “intención 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 al evento, en febrero de 2019, se realizó una reunión entre integrantes de la UMA y representantes de la DCC, en la que se sumó a algunas mujeres músicas. Allí se planteó que la inauguración se justificaba como un hecho político de campaña (notas de campo, 2019).

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. 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 (ella es artesana y familiar de integrantes de la Comisión), 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 cumplidas las promesas y solicitaron, sin efectos, reunirse con la Comisión Directiva. Posteriormente expusieron el conflicto en redes sociales y acusaron a la UMA de tratar de incorporar a mujeres músicas para “quedar bien”. Además, denunciaron que la reunión fue postergada por la UMA y que el colectivo no planteó el tema de la Ley de Cupo en las reuniones, alegando que no estaba en la agenda. A través de *Facebook*, dos mujeres músicas abrieron el debate y expusieron:

Quando 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].

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 de una música que inicialmente participó en la UMA, pero se apartó por no coincidir con su accionar y se reincorporó durante los primeros meses de 2019, 21/08/2019].

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)<sup>53</sup> respondió con un comentario donde 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, expusieron diferentes comentarios los/as integrantes de la UMA y las mujeres músicas que denunciaron la falta de compromiso hacia ellas y expresaron: “las fechas siguen pasando y las mujeres músicas siguen sin tocar” [Facebook personal, 21/08/2019]. En sintonía, otra música expresó:

el evento musical que organizó UMA tuvo una sola mujer música, 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 y manifestaron 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

---

53 Esta mujer comenzó a cantar 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.

difícil atender en totalidad porque cada unx tiene vida y trabajo personal”. 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 había realizado la publicación que dio inicio al debate expresó:

Debido a la poca comprensión, solidaridad y sororidad, este debate cibernético terminó. Es doloroso que mujeres no comprendan la problemática y desvíen el 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 las 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 derivó en un espacio donde participaron las mujeres que integran la Comisión Directiva de la UMA desde antes, ellas son familiares y/o amigas de los músicos de la Comisión y cumplen tareas dentro de la organización. En este sentido, desde la UMA 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. Tiempo después del debate en *Facebook* y con motivo del recital de *Eruca Sativa* (banda integrada por dos mujeres y un varón

y vinculada con la militancia de género), enmarcado en el programa municipal *Orgullo Wilde*, en octubre de 2019; la misma música que cerró la discusión anterior, 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 habría dirigido a exponer y denunciar lo que estas mujeres músicas entienden como una situación de privilegio y “acomodo”, dado que la banda del presidente de la UMA (*Mamabirra*) fue la elegida para *telonear* a una banda masiva. Pero también vino a expresar el malestar generado por la invisibilización de las mujeres músicas, pues la banda cuestionada habría difundido *flyers* del evento donde habría comunicado el inicio de su gira, sin nombrar a la banda principal (*Eruca Sativa*). En definitiva, considero que esta situación evidencia tanto el poco reconocimiento del rol de las mujeres en la música como las desigualdades en el acceso a las políticas culturales.

En conclusión, más allá de la cooperación, en el mundo del rock autogestionado local advertí disputas 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 músicos, los colectivos y las políticas culturales mismas. A su vez, entiendo que la falta de información que estas mujeres tienen, sobre las políticas culturales dirigidas a la actividad musical, y la falta de participación en instancias colectivas de músicos/as organizados/as son variables que pueden quitarles recursos para disputar espacios y sentidos en el mundo del rock local.

### 3. Desigualdades en el acceso y el uso de las nuevas tecnologías digitales

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. Aunque reconocieron las potencialidades de las tecnologías digitales aplicadas a la música, estos/as artistas señalaron un uso y manejo limitado de herramientas utilizadas para grabar y/o editar. Según un músico: “No lo usamos [N. del A.: a lo digital] como herramienta porque no sabemos cómo ni tenemos las condiciones” (ibídem: 138).

En el presente siglo, la irrupción y el impacto de la tecnología digital transformó a la industria musical en la región, perjudicando a los/as músicos/as que se gestionan. La vieja industria discográfica dio paso a una era de consumo en múltiples formatos y plataformas digitales. 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 financiada 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), ha dificultado el aprovechamiento de las nuevas tecnologías por parte de los músicos autogestionados, los sellos independientes y las distribuidoras locales. Estos procesos no permiten 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 (*Facebook* o *YouTube*) para difundir, tal es el caso de muchos/as músicos/as por mi consultados/as. Los autores señalaron un desconocimiento, desinterés, poco uso y desaprovechamiento de las posibilidades de monetización que ofrecen ciertas plataformas. Además, resaltaron la predilección por usar *YouTube* para difundir de forma gratuita, la imposibilidad de obtener ingresos suficientes por los medios online y la insistencia en recurrir a la actividad en vivo como forma de obtener ingresos.

Aunque refieren a otro momento y contexto, dichos trabajos aportan datos valiosos para pensar el contexto de pandemia, el cual alteró la ac-

tividad musical –y las formas de realizarla– e interrumpió abruptamente las presentaciones presenciales a nivel global, durante gran parte de los años 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. Además, implicó la emergencia de nuevos conflictos y desafíos para los/as músicos/as y para las políticas culturales locales; nuevas formas de precariedad –para quienes no pudieron acceder 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.

Las nuevas tecnologías en el caso de Avellaneda no vinieron a cambiar mucho la actividad musical autogestionada, porque en general no se usan o son desaprovechadas. 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/as autores/as, 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, 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 (ídem: 27).

Si bien coincido con el planteamiento de Gallo y Semán (2015), sostengo que la brecha digital, en el caso por mi 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 las nuevas tecnologías para realizar tareas (como difundir material, fechas o contactarse), pero en general suelen optar por las redes sociales más populares (como *Facebook*, *Instagram* o *Whatsapp*). Aunque los/as músicos/as tendieron a reconocer como necesarias ciertas

habilidades de gestión vinculadas con tecnologías más específicas, en muchos casos no las incluyen en sus saberes. Conecto lo dicho con la tendencia a reducir la práctica musical a la actividad en vivo y bajo los formatos considerados convencionales, pues el recital presencial ocupa un lugar privilegiado en el proceso de circulación de la música de los/as artistas avellanenses, quienes tendieron a considerar el vivo como la única posibilidad para obtener algún ingreso por más mínimo que sea.

A su vez, la interrupción de la actividad de las salas de ensayo y estudios de grabación también afectó al mundo del rock local, donde continúan teniendo importancia las tradicionales salas de ensayo –y estudios de grabación– y formas distribución (venta presencial, física, en los recitales y/o salas de ensayo), a expensas de la modalidad digital. En este sentido, es de destacar que, pese a que las medidas sanitarias no lo permitían, muchas salas continuaron funcionando y muchos/as músicos/as asistiendo.

En el contexto local, 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 y preguntarnos: ¿cómo reconfiguran sus prácticas musicales los/as músicos/as que por diferentes motivos no se han apropiado de las tecnologías virtuales? Las alternativas son múltiples y variadas, pues son diferentes las personas, sus posibilidades y sus realidades. En el campo advertí que hay un grupo de músicos/as que permanece alejado, por motivos múltiples y diferentes, de las tecnologías digitales, y que ha señalado que tocar en vivo “de forma tradicional” es su principal recurso, motivación y posibilidad.

Me interesa exponer aquí el caso de “El Viejo”, como le decían afectuosamente sus amistades. 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 de Ricky Espinosa. A él lo conocí en 2016 cuando comencé a tocar en su banda *La Calissi*, y de este modo fui insertándome en el mundo del rock local<sup>54</sup>. Tuve frecuentes charlas con él, quien fue un informante clave para mis escritos. En el último tiempo, además de aportar datos sobre el campo, compartía conmigo su alegría, pues estaba grabando con una nueva formación de *Gran Señor*, una de las bandas que lideraba y que más emoción le generaba.

---

54 La fotografía de portada de este libro capta a su banda en plena acción, en marzo de 2017, en el marco de su ciclo de recitales en vivo en la pizzería *Los tres ases*.

“Estos son mis últimos dados”, solía decir cada vez que se refería a sus proyectos musicales. Tocar era su vida y su pasión, pero también un 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 estableció. Solíamos charlar por *Whatsapp*, él me contaba que estaba cansado de estar encerrado, que necesitaba tocar: “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 no era una alternativa a 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, lamentablemente falleció.

La situación de este artista saca a la luz que en el caso de las nuevas tecnologías se exacerban desigualdades o se crean nuevas, pues muchas personas –mayores en general– no logran o se resisten a incorporarlas. En este sentido, considero necesario visibilizar estos procesos que representan las vivencias de artistas locales que viven a las sombras y al margen de lo que la industria de la música impone. Por otro lado, las políticas culturales que el municipio venía dirigiendo a la actividad musical no eran aptas para funcionar en el nuevo contexto, ni tenían en cuenta los soportes virtuales que, aunque ya venían creciendo, pasaron a tener mayor uso durante el periodo. En efecto, al diseñar políticas públicas para el sector, sugiero la necesidad de reconocer estas limitaciones para intentar saldar de algún modo la brecha digital.

Durante el periodo, las políticas públicas y la producción musical enfrentaron desafíos, pues las presentaciones en vivo dejaron de funcionar de la forma en que lo hacían<sup>55</sup>. 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. En este contexto, 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 im-

---

55 Considero que el vivo no es sólo un grupo de artistas realizando una interpretación, sino que comprende el trabajo de todas las personas que colaboran para que la actuación pueda realizarse.

plicó 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 razones, se encuentran alejados/as de las tecnologías digitales.

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 los/as artistas—. De este modo, los/as artistas trabajan en el centro de una red de personas y agentes que colaboran para producir la obra y dependen unos/as de otros/as; por ende, 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 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, 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” (ibídem: 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.

Y esto es lo que se reconfiguró durante la pandemia: 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 estatales. 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 (sin el apoyo de un mundo de arte), romper con las convenciones o elegir y/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 muchos/as artistas autogestionados/as y de quienes se mantuvieron alejados/as de las tecnologías digitales. Y es por estas desventajas que

para muchos/as músicos/as locales fue importante organizarse colectivamente y articular con el municipio. Por estas cuestiones, sostengo que resulta vital indagar sobre las articulaciones entre el municipio y los colectivos de músicos/as y/o profesionales del sector durante el nuevo contexto.

Como se vio, en la red de trabajo señalada el Estado interviene como actor central mediante 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. Siguiendo 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 profundizar en el caso de los colectivos de músicos/as autogestionados/as y de profesionales del mundo del rock avellanense durante el nuevo contexto que se abrió en 2020. A continuación, focalizaré en las disputas que sostuvieron en relación con la demanda hacia el Estado por políticas culturales (de tipo democrática, participativa, inclusiva y redistributiva) que fomenten la actividad musical.

#### **4. El disenso como motor para la lucha y la demanda colectiva**

El nuevo contexto, al frenar la actividad en vivo, perjudicó a los/as actores, actrices y agentes que colaboraban para realizarla. En Avellaneda advertí una puja entre dos posiciones que tomaron los/as músicos/as. Una demandó al municipio espacios y permisos 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 de turno). La segunda postura fue asumida por la UMA; en tanto la primera fue impulsada por quienes venían criticando la posición de privilegio de la UMA en la política municipal y fue encarada por los músicos a cargo de la *Jam Blues en Avellaneda*. Estas cuestiones me 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 de músicos demandó acceso y presionó al municipio.

Cingolani (2020) ha demostrado 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 re-

conocimiento de los agentes estatales y de la prensa local y disputan legitimación –por lo que consideran el auténtico y legítimo rock–. En esta puja, Cingolani (2020) señaló el reclamo y el enojo de músicos de rock barrial con respecto a un sector de la prensa local y a la escena *indie* de la ciudad, pues, además de sentirse excluidos, señalaron que un grupo cerrado y homogéneo de actores vinculados al *indie* maneja ciertos medios de comunicación y no les da espacio a las bandas más barriales. En este sentido, reclaman y piden a los medios locales ser difundidos y cuestionan sus criterios de difusión. En esta trama, la falta de acceso a los medios hace que los músicos se opongan, enfrenten y descalifiquen a actores del *indie*, y es por esto que Cingolani (2020) señaló una lucha por el reconocimiento donde buscan legitimarse y deslegitimar al *indie*.

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 avellanense posee características vinculadas más a lo barrial –recordemos que lo *indie* en el caso local no está tan encarnado 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 avellanense provienen, en cambio, de las desigualdades en el acceso a los recursos y oportunidades que provee la DCC. Es de destacar que, de forma general, los/as músicos/as tendieron a acusar a la UMA por acaparar oportunidades al mantener vínculos con la gestión municipal<sup>56</sup>. Y es a partir de esta trama que se puede entender el acercamiento de los/as artistas mediante la organización en nuevos colectivos, que pujaron y demandaron al municipio acceso e intervención en el desarrollo de las políticas culturales.

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 un video<sup>57</sup> con el texto: “*Blues en Avellaneda* se suma al reclamo! esto es para todxs<sup>58</sup>, Aguante la música en vivo, siempre!”. Allí, dos de sus representantes expresaron:

---

56 Para analizar estas tensiones presentes en el mundo del rock local contemplé las voces y posiciones críticas de quienes han participado del colectivo, de quienes se han alejado, de quienes no han participado y de las mujeres músicas que han criticaron sus prácticas excluyentes.

57 Disponible en: <https://www.facebook.com/BluesenAvellaneda2016/videos/897193671122246> [consultado: 26/10/2021].

58 Es menester destacar que, si bien muchos/as músicos/as hacen uso del lenguaje

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 derivó en reuniones entre la DCC y diferentes músicos en pos de solucionar el disenso. La síntesis de estos encuentros fueron una serie de espectáculos transmitidos por *Pantalla Avellaneda* (el canal de *YouTube* de la municipalidad), 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 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 –no solo estatales– (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. Allí, los días sábados, 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.

Considero que el caso de la UMA, como colectivo de artistas, sirvió de ejemplo para que otros/as artistas y profesionales que hacen al 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*

---

inclusivo, no binario, no sexista y/o incluyente (mediante el uso de la letra “e” o “x”) para manifestarse públicamente en el discurso escrito, en el discurso hablado y en el trato cotidiano prima el uso del masculino genérico.

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, 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 reglamentación para las salas de Avellaneda<sup>59</sup> y por eso se buscó gestionar con la DCC<sup>60</sup>.

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. Esta persona, en varias entrevistas, me contó que en su entorno familiar y durante su niñez se relacionó con la militancia (a través de su madre y padre) y con el rock (por medio de su hermano, con quien formó su primera banda de rock en los años ochenta). Aunque expresó que no milita políticamente, señaló una puntual participación en marchas contra el indulto y en una movilización a favor de Cristina Fernández cuando asumió Macri; además se posicionó en contra de este último diciendo: “su gobierno representa a los nietos de la dictadura militar” (2020). Sobre las políticas culturales del municipio reivindicó el fomento a la actividad musical de la gestión de Ferraresi: “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”

---

59 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 pase la pandemia sería bueno retomar el tema” (Ídem). En esa oportunidad, expresó que se comunicó con otras salas que estaban más preocupadas porque viven de ese trabajo y les urgía abrir.

60 El entrevistado (2021) resaltó que si bien la municipalidad no persigue a la actividad de las salas de ensayo y les deja trabajar; el problema se da ante las denuncias de vecinos que pueden llevar al cierre de las salas por no contar con las habilitaciones o frente a accidentes antes los cuales no se puede proceder con algún tipo de seguro.

(ídem)<sup>61</sup>. En este sentido, habló de un incentivo a la movida 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”. El entrevistado concluyó:

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 (2020).

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<sup>62</sup>. 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”. Así fue como, en 2017, *Flema* festejó sus treinta años junto a la orquesta sinfónica Municipal, 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 vienen a ensayar, ni se usó el espacio para las reuniones”. Durante el macrismo, 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”; aunque reconoció que hay menos bandas que antes y señaló: “no surgen nuevas. Siguen las viejas y algu-

61 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 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, habrían asistido más de 300 bandas locales. A su vez, indicó que “el 99 por ciento de los músicos locales que vienen son autogestionados” 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 tienen su sala propia” (ídem).

62 En 2021 la banda *Flema* brindó dos shows municipales y gratuitos para el público, uno en la sesión del CMA y otro en el evento municipal *Encuentro Gerli*.

nas se separan”. A su vez, expresó: “una sala debería rendir 120 horas. En los últimos tiempos se laburaba el 50 por ciento 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”.

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. Este acervo le facilitó y permitió organizarse con otras personas del sector de salas de ensayo en pos de disputar espacios y sentidos en el mundo del rock 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.

En septiembre se realizó la apertura del Festival *Arde Rock* 2021, que contó con la presencia del intendente, 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 dos meses tocaron los días domingos, de forma simultánea, en dos anfiteatros. En los *flyers* del festival aparece el logo de la municipalidad y los logos de los colectivos que colaboraron en el evento: USEEGA, UMA, *Blues en Avellaneda* y otros dos colectivos del Partido (Cerveceros Artesanales de Avellaneda y Mercado Popular Itinerante).

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 integró a los nuevos colectivos que demandaron intervención estatal. Así, la UMA, *Blues en Avellaneda* y USEEGA colaboraron en la organización del evento y en el armado de la grilla y los horarios. Según el músico y representante de USEEGA (2020): “la municipalidad nos convocó para ayudar con la organización del *Arde Rock* y para alquilamos el *backline*<sup>63</sup>”; según interpretó no es un subsidio (pues se prestó un servicio), pero sí es una ayuda que el municipio brindó. Por su parte, 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:

---

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

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].

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 las salas 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”. Si bien la DCC contuvo las demandas de los colectivos de artistas y profesionales de la música, en este proceso quedaron afuera las planteadas por las mujeres músicas, quienes, hasta el momento, no se han organizado colectivamente para intervenir en el diseño de políticas culturales. Es así que algunas demandas realizadas por los/as músicos/as quedaron invisibilizadas y no fueron objeto de política pública<sup>64</sup>.

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” (ídem). Considero importante estos señalamientos para vincularlos con la modalidad de trabajo de la DCC, la cual busca contener las demandas planteadas, principalmente por los/as referentes de los colectivos artísticos. Por otro lado, entiendo que el tema de la cooptación ejerce una influencia en esta articulación<sup>65</sup> y explica el apoyo a las medidas de aislamiento que el colectivo de músicos más cercano a la DCC mantuvo discursivamente, a pesar de haber sufrido el mismo *impasse* en la actividad que han denunciado los músicos de *Blues en Avellaneda*.

---

64 Tal como señale anteriormente, ocurrieron algunas situaciones conflictivas donde ciertos músicos han demandado al municipio espacios para tocar y hasta amenazaron con desprestigiar a la gestión; estos artistas obtuvieron soluciones de parte de la DCC que cedió fechas específicas. Sin embargo, lo dicho no supuso la articulación permanente que sí se da con los colectivos artísticos.

65 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”.

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. Me resulta interesante retomar a Vich (2014), para quien todo proyecto de política cultural debe, entre otras cosas, convocar a diferentes sectores y planear su intervención mediante un conocimiento de las problemáticas locales, además de promover sentidos transformadores. Noto que, en el caso aquí estudiado, si bien hay prácticas que buscan cuestionar el orden neoliberal, las políticas culturales dirigidas a la actividad musical local no estarían abriendo espacios de participación femenina y de identidades disidentes, y solo replicarían dinámicas de poder excluyentes en cuanto a dinámicas patriarcales.

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; siendo el Estado objeto de demanda por políticas culturales democrático-participativas y redistributivas. Este proceso muestra cómo, en el caso local, los/as mismos/as músicos/as que han cuestionado el vínculo político que asume la UMA con respecto a la gestión municipal (y la dependencia que esto genera) son quienes se asumieron independientes, pero, a través del arte, demandaron la intervención del Estado municipal en términos de recursos y reconocimiento simbólico, material y político.

Entiendo a los colectivos artísticos-culturales y de profesionales que hacen al mundo del rock local como colectivos que expresan conflictos locales, demandan 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) han concebido 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” (idem: 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 la necesidad de incorporar las prácticas y producciones de estos colectivos, en términos de agentes no estatales, al análisis de las políticas culturales.

En los proyectos municipales que se realizaron en 2021, la UMA, *Blues en Avellaneda* y USEEGA articularon y colaboraron con la DCC y

buscaron instalar sus necesidades y derechos en la agenda municipal. En línea con los planteos de Infantino (2019c, 2019d, 2020), estos colectivos demandaron al Estado la creación de programas públicos que les contengan en los nuevos contextos, al tiempo que expresaron la urgencia y la necesidad de tocar en vivo y de reactivar la actividad musical presencial a nivel local. A su vez, demandaron también reconocimiento simbólico y material, redistribución de recursos y una participación en el diseño, la gestión y la implementación de las políticas culturales dirigidas a la actividad musical. Por su parte, el municipio, mediante el accionar y la intervención de la DCC, contempló en sus políticas públicas las demandas y necesidades expresadas por estos grupos.

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 puján por acceder y participar en la elaboración y realización de las políticas culturales. 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 política y cultural.

En esta trama, 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. A su vez, la Ley de Cupo femenino y la incorporación de nuevos/as actores y actrices y de nuevos colectivos son parte de este proceso. Y es en este marco que 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, tal como he señalado (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 es objeto de críticas). En este sentido, coincido con el argumento de Infantino (2020) de que la potencia de lo

colectivo y del actuar juntos/as para lograr objetivos comunes implica generar consenso dentro de los mismos colectivos de artistas. Estos deben trascender disputas internas para fortalecerse políticamente y articular con otros mundos del arte; aunque en el caso de Avellaneda los conflictos emergen una y otra vez y actúan como un impulso para la participación colectiva y la articulación con el Estado local. Incluso esta situación fue expuesta por el director de la DCC, quien expresó (2019): “la gestión pública es conflicto. Justamente el rol nuestro es resolver esos conflictos. Hubo discusiones por cuestiones ínfimas, por fechas... pero sin relevancia”.

Al igual que la UMI a nivel nacional, la UMA sirvió de abono para la conformación de nuevos colectivos como *Blues en Avellaneda* y USEE-GA, en un contexto particular donde los/as músicos/as vieron limitadas sus posibilidades para encarar la actividad musical en vivo (y para acceder a 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.

Para cerrar, considero que pese al trabajo colectivo, articulado y colaborativo que se asumió durante el año 2021, desde la DCC y los colectivos de artistas y profesionales de la música, siguen existiendo desigualdades en términos de apropiación de nuevas tecnologías (pues no se brindaron capacitaciones para que los/as músicos/as usen y se apropien de las tecnologías digitales) y dificultades para ofrecer, desde el municipio, oportunidades laborales que permitan a los/as músicos/as generar recursos económicos. En esta línea, 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 esa demanda, estos programas municipales no asimilaron a los/as músicos/as como trabajadores/as ni generaron oportunidades laborales a largo plazo. En torno a lo expuesto, sugiero que el diseño de las políticas culturales debe contemplar estas situaciones para no aumentar la brecha en la desigualdad.



## “Todos nuestros hijxs van a poder comer”

Como se vio a lo largo de este libro, 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; es en este sentido que considero a dicha ley como un hito generacional. En ese contexto, y en el marco de un concurso municipal, en Avellaneda se conformó un colectivo de músicos/as autogestionados/as de rock que se vinculó y articuló con la gestión municipal para obtener políticas culturales (que fomenten la actividad musical y mejoren sus condiciones de producción); a la vez que asumió una participación y militancia política en vínculo con la gestión local.

Por su parte, durante el periodo que se abre en 2015, el área de cultura municipal pasó a impulsar espacios de diálogo, participación y trabajo colectivo y militante para los/as artistas locales. Sobresale el Foro de Cultura y la Mesa de Gestión y Coordinación de Actividades Musicales. Es de destacar que del debate colectivo de los/as artistas en estos encuentros surgieron propuestas que fueron contempladas por programas de la DCC, como *El Veredazo* (aunque pocos/as músicos/as de rock lo han aprovechado). También se destaca el Frente Cultural “María Remedios del Valle”, un espacio de militancia político-cultural de la gestión. En suma, desde 2017, el área de cultura comenzó a sumar las voces y la participación de diferentes músicos/as, artistas y colectivos, y no solo de la UMA como antaño. A su vez, dicho periodo inauguró un nuevo ciclo de movilización que se evidenció en la militancia política sostenida por la UMA y por el Frente Cultural.

Otros procesos evidenciaron el protagonismo asumido por los/as músicos/as locales, como las demandas y denuncias públicas de las mujeres músicas por reconocimiento y espacios de participación y las de un grupo de músicos/as por espacios para tocar en vivo durante la pandemia. En este marco, emergieron nuevos colectivos de músicos/as

y profesionales del mundo del rock autogestionado local, como *Blues en Avellaneda* y USEEGA. Ambos se organizaron y pasaron a articular, negociar y pujar con la DCC y, de este modo, lograron intervenir en el desarrollo y realización de las políticas culturales dirigidas al sector. En esta trama, el *Arde Rock 2021* apeló a la cooperación, al acuerdo y al consenso entre los colectivos y la DCC. Considero que la UMA, como colectivo de artistas, motivó, incentivó y sirvió de ejemplo para que otras personas del mundo del rock local se organicen, se agrupen y conformen colectivos. A su vez, las disputas por la distribución desigual de los recursos municipales fueron un impulso para que muchos/as músicos/as se organicen y se vinculen con el Estado. Sin embargo, en este marco de inclusión y contención de las demandas de los nuevos colectivos, las mujeres músicas de rock (quienes en 2019 participaron en la UMA y denunciaron su posición de privilegio y sus prácticas excluyentes) fueron excluidas, pues sus demandas no fueron contempladas y tampoco fueron invitadas a participar en los nuevos proyectos.

Sostengo que el trabajo colectivo y cooperativo es central para llevar adelante la actividad musical autogestionada en Avellaneda. Como demostré, en esa red de trabajo, el Estado local es un actor central que interviene mediante sus políticas culturales y que, además, influye y es interpelado por este mundo del rock local. Por su parte, los colectivos artísticos, al igual que los/as artistas que participaron en espacios de diálogo promovidos por la DCC y los grupos que demandaron espacios durante la pandemia, asumieron protagonismo en el diseño, la implementación y la gestión de estas políticas; aunque las decisiones, en última instancia, hayan sido tomadas por la DCC. De este modo, advierto que a la hora de generar políticas públicas es central la articulación entre la DCC y los colectivos de artistas. Por estas razones es que focalicé en las personas y los agentes que intervienen en la producción musical local, atendiendo a las prácticas e interpretaciones de los/as artistas y profesionales del sector y a la intervención del área de cultura municipal a través de sus políticas culturales. Me centré, además, en la vinculación con el campo y tomé mi propio relato biográfico como parte del análisis, pues sostengo que la investigación es situada; es por eso que puse en juego mi voz con la de los actores y las actrices que hacen a este mundo del rock autogestionado local.

En este trabajo pude concluir que los/as músicos/as autogestionados/as de rock avellanedenses se relacionan con el Estado municipal, por medio de sus políticas culturales, desde la cooperación, el consenso, la articulación y la acción colectiva. Lo dicho genera condiciones que

benefician a la actividad musical. Sin embargo, el conflicto, el disenso y la disputa son parte constitutiva de este vínculo. Pues estos/as músicos/as participan colectivamente en los procesos de demanda, negociación y elaboración de las políticas culturales desde desiguales condiciones de poder y en un marco donde emergen conflictos y diferencias de intereses. Las tensiones tienen que ver con las desiguales condiciones de poder entre las personas y los agentes que intervienen (entre las que se destaca la posición de privilegio de un grupo de músicos) y con la vigencia de ciertos “mitos de origen” (Alabarces, 1995, 2008) que, históricamente, han entendido al rock como espacio de resistencia y que los/as mismos/as músicos/as tienden a reproducir. Por lo dicho, señalo la necesidad de reconocer el carácter cooperativo y colectivo y las tensiones y disputas que entran en juego en el mundo del rock, como así también las mutuas incidencias entre el Estado y los colectivos.

A lo largo de este libro me propuse abordar la articulación entre prácticas culturales, prácticas políticas y políticas culturales, además de 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 y como seres políticos que hacen política y la transforman, tomando un rol activo en las políticas públicas desde su gestación. A su vez, di cuenta del mundo del rock autogestionado avellanense 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. Todo este entramado colabora, se relaciona y se moviliza para producir este mundo del arte (Becker, 2008) y para intervenir en la producción de políticas culturales. Y, en este proceso, he resaltado que estas prácticas se llevan a cabo desde desiguales condiciones de poder (Ochoa Gautier, 2002; Crespo et al., 2015; Infantino, 2019c; 2020).

Considero que los vínculos entre el Estado y los colectivos artísticos y de profesionales del mundo del rock local (y sus formas de participación y movilización política) 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 Avellana* o USEEGA) se presentaron y asumieron como no directamente vinculadas a instituciones estatales o político-partidarias, si asumieron una posición que les vincula con una gestión. Retomando los planteos

de Infantino (2019a, 2019b, 2019c), entiendo a los colectivos culturales y de profesionales que hacen al mundo del rock autogestionado local como colectivos politizados que se vinculan con el Estado desde el consenso, el diálogo y la negociación, pero también desde la disputa, la confrontación y la demanda. En este sentido, demandan al Estado reconocimiento simbólico y material y un lugar en el diseño, la gestión y la implementación de las políticas culturales, a fin de transformar la realidad, pero también expresan conflictos y disputas por recursos y espacios.

Considero que las nuevas miradas hacia el Estado (Infantino, 2019d) como garante de derechos y agente al cual demandar reconocimiento, políticas y recursos 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 sólo de resistencia. En esta línea, en la UMA los/as músicos/as no asumieron su independencia frente al Estado local, sino que demandaron su intervención. De este modo, intermediaron en la planificación y la gestión de las políticas culturales y en las disputas generadas, a la vez que asumieron una militancia política y hasta responsabilidades de gestión en el municipio. Dicho vínculo para muchos/as músicos/as vino a contradecir la actitud contestataria que se le asigna 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 la diferenciación que tendieron a expresar entre músico/a y militante. En este recorrido señalé el lugar paradójico donde se ubicaron muchos/as músicos/as de rock, que 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 resignificaron sus significados amén de justificar sus cambiantes vínculos con el poder político y sus prácticas. De este modo, tendieron a oponerse a ciertas gestiones de gobierno a las que vincularon con modelos neoliberales, mientras que articularon 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 muchos/

as de estos/as músicos/as justificaron el vínculo que entablaron con las gestiones kirchneristas, a las que le asignaron 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”.

En cuanto al accionar político y la militancia conjunta entre el Frente y la UMA (en coordinación con la gestión municipal), durante la campaña electoral de 2019, advertí la centralidad que asumió 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 asumieron 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 fue ocupado por artistas militantes, lo que en el caso del Frente resulta evidente, dado que muchos/as de sus integrantes se desempeñan laboralmente en la DCC. Considero 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 rechazar y discutir con las políticas del macrismo. El Frente Cultural, que nació como una modalidad de organización colectiva y participativa promovida por y desde la DCC, expresó 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”. 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.

Es de destacar que, a diferencia de la UMI, la UMA sí se alineó con una organización político-partidaria. El colectivo (exponencialmente quienes integran su 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

y actividad militante de la UMA 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, al criticar la actividad militante asumida, volvieron a unirse debido al rechazo compartido hacia las gestiones macristas.

Ahora bien, como demostré a lo largo de este libro, la articulación y las instancias de acuerdo, consenso y cooperación entre los/as músicos/as y la DCC no se realizaron 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 han dirigido 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 sus orígenes (Albarces, 1995).

Sostengo que los nuevos vínculos que emergen entre los/as músicos/as autogestionados/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 del desigual reparto y acceso a las políticas culturales municipales. Considero que, en el caso de los/as músicos/as de rock autogestionados/as de Avellaneda, los conflictos que emergen entre los/as músicos/as y dentro de los colectivos mismos incentivan la agrupación y la conformación de nuevos colectivos, los cuales pasan a pujar 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 defenestraron su accionar y criticaron el acceso desigual que privilegia a su Comisión Directiva, vuelvan una y otra vez buscando obtener algún recurso o acceder a algún programa 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 según sus intereses y los beneficios puestos en juego.

Considero relevante el hecho de que los/as músicos/as tendieron a acusar a la UMA por acaparar los eventos más masivos y valorados, al mantener vínculos con la DCC. Así, pues, a partir de esa trama se entiende el acercamiento de los/as músicos/as mediante la organización en nuevos colectivos que pujaron y demandaron al municipio para 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 desigual reparto y acceso a las oportunidades e incluso no resuelve la cuestión del reconocimiento de los/as músico/as como trabajadores/as de la cultura. A su vez, en esta trama se tiende a excluir a las mujeres músicas que demandaron reconocimiento y acceso y a los/as músicos/as que no participan en colectivos. Tal como advertí, los objetivos y políticas culturales de la DCC se vinculan con el paradigma de democracia participativa, y la *cooperación*, el *compromiso* y la *transformación social* son categorías nativas centrales para la UMA, el Frente Cultural y la DCC. Sin embargo, en este mundo prima el conflicto, las relaciones de poder y el desigual reparto y acceso a los recursos estatales. Y pese a que la DCC y la UMA dicen reconocer a los/as músicos/as como trabajadores/as de la cultura, sus políticas culturales no garantizan oportunidades laborales que permita acceder a la mayoría de los/as artistas locales a una paga de forma estable.

En suma, sostengo que las disputas al interior de este mundo del rock autogestionado avellanedense provienen de las desigualdades en el acceso a las políticas culturales de la DCC. Pero, 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/as de la cultura.

El problema de las desigualdades de género en la actividad musical avellanedense 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 las desigualdades de género que existen en el mundo del

rock, pero también con el acaparamiento de oportunidades. A su vez, creo que las políticas culturales dirigidas al rock fallan, pues no abren espacios de participación femenina/disidente. Entiendo también que la falta de información sobre políticas culturales y la falta de participación en instancias colectivas le quita recursos a estas músicas para disputar espacios.

Por otro lado, el contexto de ASPO generó nuevos conflictos y desafíos para la producción musical autogestionada y para las políticas culturales locales, acentuando 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, desde el municipio solo se ofrecieron espacios, equipos y asistencia profesional para que los/as músicos/as puedan tocar durante el contexto de aislamiento, pero no se saldó la brecha en el uso y apropiación de las tecnologías digitales específicas aplicadas a la música, ni se solucionó el mayor problema expresado por los/as músicos/as y reconocido por la DCC: la falta de reconocimiento de los/as músicos/as como trabajadores/as de la cultura.

Como se vio, la DCC ha brindado oportunidades al organizar programas de música en vivo y grabada, suministrar lugares, difusión, logística y recursos. Además, ha fomentado la participación, el diálogo y la articulación con los/as músicos/as organizados/as, a quienes les ha brindado 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 privilegia a los eventos grandes de artistas reconocidos a expensas de los eventos de artistas locales). A su vez, tendieron a demandar políticas culturales que garanticen contraprestaciones monetarias. En esta trama, advertí que mientras un grupo de músicos/as demandó más espacios y posibilidades para obtener recursos económicos, otro grupo no accedió por falta de difusión o información sobre la oferta cultural municipal. Por parte de la DCC y la UMA se tendió a justificar el reparto desigual de las políticas culturales por la poca convocatoria que generan muchos/as músicos/as y proyectos musicales locales. En esta línea, en el campo comprobé que algunos/as músicos/as se han preocupado más por difundir sus shows cuando son en lugares de gestión privada que demandan la venta de entradas y no tanto cuando son en eventos públicos (que no son tan masivos).

Considero que el vínculo con el Estado no resuelve la cuestión laboral de los/as músicos/as. Pese a que la DCC (al igual que los colectivos) dice reconocer a los/as músicos/as como trabajadores/as de la cultura, sus programas no logran incluir laboralmente a los/as artistas autogestionados/as locales, ni generan oportunidades de empleo que les garantice acceder a un salario de forma estable y /o recurrente –pues el pago mediante *caché* se da en situaciones puntuales y para artistas y/o bandas selectas–. Por su parte, el mercado privado continúa 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 dirigir una política pública para fomentar la contratación de músicos/as. En suma, si bien los/as músicos/as locales han demandado al Estado lugares para tocar y que se les pague, la DCC ha respondido con programas que ofrecen esos espacios, pero no asimilan a los/as artistas como trabajadores/as ni generan oportunidades laborales a largo plazo. Por su parte, los/as músicos/as han desaprovechado algunas actividades municipales que les permitirían generar algún recurso, por ejemplo pasando “la gorra”.

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, 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. A su vez, estos/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. En mi trabajo de campo comprobé que en Avellaneda si hay oportunidades que los/as mismos/as músicos/as podrían gestionar para tocar en el sector privado sin tener que pagar y obteniendo dinero a cambio. En este sentido, faltan iniciativas y propuestas desde la autogestión, que hagan que los/as músicos/as no dependan de gestores/as o de programas realizados con intervención de la UMA o del municipio. A su vez, como ya expresé, considero que la predilección por acceder a ciertos programas y espacios más valorados (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 mediante el pago “a la gorra”, que sí bien no soluciona la cuestión laboral y/o económica, permite generar algún recurso.

En un contexto de condiciones desfavorables para la actividad musical, agravadas por las desigualdades de oportunidades, la falta de de-

sarrollo 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/as de la cultura), entiendo que 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. 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, comprobé que existe un reconocimiento respecto de que el acercamiento entre el municipio de Avellaneda y los/as músicos/as locales propició, fomentó y consolidó 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 lo dicho se centre en un grupo de artistas y bandas. Como resultado, los/as músicos/as adquirieron protagonismo en las políticas públicas y fueron reconocidos/as como actores relevantes en el ámbito cultural local.

Si bien, en el mundo del rock autogestionado avellanedense asume centralidad la actividad en vivo y la intervención de la DCC, advertí un desaprovechamiento de otras oportunidades que brinda el municipio. Pues, pese a la gran oferta cultural y educativa pública, la mayoría de los músicos locales no ocupan los espacios de educación musical (a diferencia de lo que sucede con los/as más jóvenes y con las mujeres músicas) y no participan en ciertos programas (que no son masivos, pero les permitiría obtener un ingreso). 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 el acceso a muchos/as artistas.

En síntesis, pese al trabajo colectivo, articulado y colaborativo que se asumió desde la DCC y los colectivos de artistas y profesionales de la música, considero que siguen existiendo desigualdades en términos de apropiación de las nuevas tecnologías, dificultades para ofrecer, desde el municipio, oportunidades laborales desde el sector público como privado. Se destaca también la falta de incorporación y participación de las mujeres y disidencias músicas. Por lo expuesto, considero que, si bien la DCC impulsa políticas culturales democráticas participativas focalizadas en el sector musical, se ven obstaculizados procesos de inclusión social más amplios y, a veces, se tiende a reproducir desigualdades.

## Bibliografía

- 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*, N°. 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.
- Alvarado, Sara y Vommaro, Pablo. 2010. "Presentación". En: Sara Victoria 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. Pp. 7-12.
- Avenburg, Karen. 2010. "Políticas de inclusión y exclusión de los actores sociales en los escritos sobre rock". En: Miguel A. García (ed.) *Rock en papel. Bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. La Plata: Editorial de la Universidad de la Plata. Pp. 73-78.
- Bayardo, Rubens. 2008. "Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas". *RIPS*, Vol.7, N° 1. Pp. 17-29.
- Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Boix, Órnela. 2015. "Relajar, gestionar y editar: haciendo música «indie» en la ciudad de La Plata". En: Guadalupe Gallo y Pablo Semán (comps.) *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Gorla. Pp. 71-138.
- Boix, Órnela. 2016a. "Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)". Tesis doctoral, 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. 2017. "Estado y organizaciones musicales en las configuraciones emergentes en los años 2000 en Argentina". *Resonancias*. 21 (40). Pp. 129-144.
- Bonvillani, Andrea; Palermo, Alicia; 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: Sara Victoria 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. Pp. 21-54.
- Cabrera Britos, Alejandro y Vera, Dina. 2018. "Conversatorio: ¿De quién es el espacio público? Disputas en torno a la producción cultural callejera". En: Julieta Hantouch y Romina Sánchez Salinas (comps.) *Cultura independiente: cartografía de un sector movilizadado en Buenos Aires*. Buenos Aires: RGC Ediciones. Pp. 73-84.
- Cingolani, Josefina. 2019. "Pensó que el rocanrol solo era el show: Consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense". Tesis doctoral, Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata. Argentina.
- 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.
- Crespo, Carolina; Morel, Hernán y Ondelj, Margarita. 2015. "Introducción". En: Carolina Crespo, Hernán Morel y Margarita Ondeli (comps.) *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural*. Buenos Aires: Fundación Ciccus. Pp. 7-19.
- 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.
- Flachsland, Cecilia. 2015. *Desarma y sangra. Rock, política y nación*. Buenos Aires: Casa Nova Editores.
- García Canclini, Néstor. 1987. "Introducción. Políticas Culturales y Crisis de desarrollo: un balance latinoamericano". En: Néstor García Canclini (ed.) *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo. Pp. 13 a 61.
- Gallo, Guadalupe y Semán Pablo. 2015. "Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos". En: Guadalupe Gallo y Pablo Semán (comps.) *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Gorla. Pp. 15-69.
- Garriga Zucal, José y Salerno, Daniel. 2008. "Estadios, hinchas y rockeros: variaciones sobre el aguante". En: Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez

- (comps.) *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.
- Grinberg, Miguel. 2008. *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Guber, Rosana. 2016. *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Hall, Stuart. 2003. "Introducción: ¿Quién necesita identidad?" En: Stuart Hall y Paul Du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu. Pp. 13-39.
- 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 (ed.) *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 (ed.) *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 (ed.) *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 Antropología*, Vol. 9, N° 1. Pp. 12-28.
- Jailil, Oscar. 2000. *Rock versión tinta. Antología del rock platense de los '90*. La Plata: La comuna ediciones.
- Lamacchia, María Cristina. 2012. *Otro Cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.
- Lewkowicz, Ignacio. 2004. *Generaciones y constitución política*. Disponible en: [www.estudiolwz.com.ar](http://www.estudiolwz.com.ar)
- Liska, Mercedes. 2019. "Música de minitas". Disponible en: <http://rgcediciones.com.ar/musica-de-minitas/#top>.
- Mannheim, Karl. 1961. *Diagnóstico de nuestro tiempo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

- Mannheim, Karl. 1993 [1928]. "El problema de las generaciones". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N° 62, Madrid. Pp. 193-242.
- Margulis, Mario y Urresti, Marcelo. 1996. "La juventud es más que una palabra". En: Mario Margulis (comp.) *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires: Biblos. Pp. 13-30.
- 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*, N° 27. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Los Andes. Pp. 121-140.
- 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. 2010. "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música". *Revista Musical Chilena* LXIV. Pp. 7-25.
- Nivón Bolán, Eduardo. 2006. *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. México: Conaculta, Colección Intersecciones.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2002. "Políticas culturales, academia y sociedad". En: Daniel Mato (coord.) *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela. Pp. 213-224
- Provéndola, Juan Ignacio. 2015. *Rockpolitik. 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Buenos Aires: EUDEBA.
- 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 Sapines.
- Pujol, Sergio. 2013. *Rock y dictadura. Crónica de una generación [1976-1983]*. Buenos Aires: Booket.
- Quiña, Guillermo. 2012. *Entre la libre creación y la industria cultural. La producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires desde 1999 a la actualidad*. Tesis doctoral, Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Argentina.
- 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*, N° 3, Universidad de Avellaneda. Pp. 199-220.

- 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 Cibeá y Verónica Talellis (comps.) *Manifestaciones artísticas como prácticas de inclusión, integración y/o transformación social*. Avellaneda: UNDAV Ediciones. Pp. 129-146.
- Rancière, Jacques. 1996. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Saponara Spinetta, Valeria. 2018. "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. 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 doctoral, Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Argentina.
- Semán, Pablo. 2006a. "Vida, apogeo y tormentos del «rock chabón»". *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. Pp. 197-218.
- Semán, Pablo y Vila, Pablo. 1999. "Rock Chabón e identidad juvenil en la Argentina Neo-liberal". En Daniel Filmus (comp.) *Los noventa: Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba/Flacso. Pp. 225-258.
- 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.
- 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*. 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 dictatorship in Argentina". *Popular Music* 6 (2). Pp. 129-148.
- 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 (comps.) *En busca de las condiciones juveniles latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, El Colef; Manizales: Universidad de Manizales; Sabaneta: Cinde. Pp. 11-36.
- Vommaro, Pablo. 2015. *Juventudes y políticas en la Argentina y en América Latina. Tendencias, conflictos y desafíos*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Wacquant, Loïc. 2006. *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Yúdice, George. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zallo, Ramón. 1988. *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal.

Colección

**Las juventudes argentinas hoy:  
tendencias, perspectivas, debates**

Director: Pablo Vommaro

En los últimos años las juventudes adquirieron un lugar fundamental en las dinámicas económicas, sociales, políticas y culturales, tanto en la Argentina como en América Latina y en el mundo. En este marco, los estudios sobre el tema han proliferado, constituyéndose como campo en permanente ampliación, aunque aún en construcción. Sin embargo, luego de algunos textos precursores en los años ochenta, no existían esfuerzos sistemáticos por realizar trabajos integrales que dieran cuenta de las diversas dimensiones en las que producen sus vidas los jóvenes argentinos. Esto es parte del desafío que asumimos desde esta colección. Abordar dimensiones diversas, aspectos diferentes, espacios distintos para avanzar en la construcción de una cartografía que aporte a la comprensión de las realidades juveniles en la Argentina con enfoque latinoamericano y perspectiva generacional. Desde su creación en 2015 la colección ha ido creciendo, desplegando nuevas temáticas, expandiendo su capilaridad geográfica e incorporando nuevos autores.

Presentamos textos rigurosos y fundamentados, productos de investigaciones sólidas, pero con lenguajes amplios, accesibles, que permiten lecturas desde distintos espacios, realizadas por sujetos diversos, sobre todo por los propios jóvenes.

El libro aborda los vínculos entre las políticas culturales y los colectivos de músicos/as autogestionados/as de rock. A través de un trabajo de investigación, centrado en la ciudad de Avellaneda (ubicada en la zona sur del conurbano bonaerense, Provincia de Buenos Aires), se hace foco en las instancias de cooperación y en las tensiones y conflictos que se han generado a raíz de tales lazos, entre los años 2015 y 2021. Estas cuestiones son analizadas desde una mirada generacional y dando cuenta de las voces de los actores y las actrices que se han implicado en esta trama y de la movilización política que han asumido ciertos colectivos de artistas locales; además, se considera el propio posicionamiento biográfico de la autora como actriz que forma parte del campo estudiado.

A lo largo de los capítulos se enfatizan hallazgos empíricos a la luz del trabajo de campo etnográfico realizado. La idea central es que los/as músicos/as participan colectivamente en los procesos de demanda, negociación y elaboración de las políticas culturales; a la vez que promueven conflictos, tensiones y disputas que provienen del desigual acceso a las políticas culturales y de la vigencia de ciertos “mitos de origen” –que entienden al rock como espacio de resistencia–. Además, esa injerencia se vincula con desigualdades de género, brechas digitales y con la falta de consideración de los/as músicos/as como trabajadores/as de la cultura. También se analiza el contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio –una de las medidas sanitarias generadas a causa de la irrupción de la pandemia Covid-19–, las nuevas formas de realizar la actividad, la emergencia de nuevos colectivos que pasaron a articular con el Estado local –mediante sus políticas culturales– y las inclusiones, exclusiones, articulaciones y disputas que, en ese contexto, emergieron.

ISBN 978-987-8308-91-3

